

85,54
A81
ГУИДО АРИСТАРНО



**ИСТОРИЯ
ТЕОРИЙ
КИНО**

GUIDO ARISTARCO

STORIA
DELLE TEORICHE
DEL FILM

1960

Г. АРИСТАРКО

**ИСТОРИЯ
ТЕОРИЙ
КИНО**

ПЕРЕВОД
С ИТАЛЬЯНСКОГО
Г. БОГЕМСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
МОСКВА
1966

Как складывалась и развивалась теория кино? Какими путями шел процесс освоения этого нового искусства? Об этом рассказывает книга знаменитого итальянского теоретика и историка кино Гuido Аристарко. Автор раскрывает перед читателем запыленные страницы полузабытых журналов, знакомит с книгами и статьями, давно ставшими библиографической редкостью, детально анализирует вклад различных исследователей в общую теорию киноискусства.

Печатается с некоторыми сокращениями.

Практический вклад, внесенный Советским Союзом в киноискусство, безусловно, имеет первостепенное значение. Без этого вклада нельзя было бы и мечтать о создании какой бы то ни было истории теорий кино и, в частности, этой книги, предлагаемой теперь вниманию советских читателей. Больше того: без этого вклада невозможно было бы даже сколько-нибудь полное критическое изложение трудов других авторов, приверженцев самых разных школ и направлений. Вот почему нас особенно радует, что наша книга выходит в русском переводе, столь тщательно выполненном Г. Д. Богемским.

К последнему — третьему — итальянскому изданию этой книги мы сочли необходимым добавить еще один раздел. Он посвящен новой работе Зигфрида Кракауэра «Теория кино» и отражает наши взгляды на проблемы реализма, декадентства и модернизма в кино последних лет, а также нашу позицию в спорах, которыми сопровождается обсуждение этих проблем представителями левой критики в Италии.

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа родилась в результате исторической необходимости. Причина ее появления—общее положение нашей культуры и настоятельная потребность пересмотра большей части современных кинокритических исследований. Об этой потребности автор писал не так давно в сборнике «Искусство кино»*. Настоящая книга является логическим развитием принципов, изложенных в этом сборнике, а также в различных заметках, помещенных в кинематографической печати.

Сегодня уже не надо отстаивать художественную природу нового выразительного средства. Название сборника не было полемическим. Теперь уже одинаково далеки от нас и презрение Пруста, и едкая ирония Честертона, и скептицизм Баккелли, и осуждение Дюамеля. Киноискусство более не рассматривается как «развлечение рабов». И хотя некоторые еще пребывают в изумлении, а другие громоздят упреки, отстаивая свое непонимание кино или даже стремясь оправдать художественную слабость своих фильмов, в Италии прозвучал спокойный и объективный голос Бенедетто Кроче: «Разграничение видов искусства — поэзии, музыки, живописи и так далее — полезно с практической точки зрения для классификации, то есть для подхода к произведениям искусства извне, но теряет всякий смысл перед той простой истиной, что всякое произведение имеет собственную физиономию, а природа всех их одинакова, ибо все они—в равной степени поэзия, или, если угодно, все они — музыка или все — живопись и так далее. Итак, фильм, если он хорош и его считают хорошим,» является полноправным художественным произведением, и к этому нечего добавить»**•

Еще за много лет до этого, в 1935 году, другой философ, Джентиле, писал: «Эстетическая проблема кинематографа, поскольку она возникает из использования техники, содержащей механические элементы, является проблемой всякого искусства; как и во всех

других случаях, она разрешается путем преодоления или уничтожения техники: другими словами, путем такого зрелища, когда зритель уже совершенно не замечает механизма, при помощи которого оно создано, когда человек, которого видит зритель, предстает перед ним живой, как бы не на экране, а в реальном мире»*.

И Адриано Тилгер в своей «Эстетике» категорически отрицает теорию Боргезе, согласно которой «кино не является новым видом искусства, а представляет собой определенную технику воспроизведения, примененную к древнейшим видам искусства», что оно всего лишь «запечатлевает танец, мимику, жест, все искусства, являющиеся пространственными и вместе с тем временными, — оно запечатлевает театральное зрелище...». Чтобы убедиться в слабости подобной теории, достаточно, замечает Тилгер, «подвергнуть ее маленькому испытанию аристотелевским преобразованием суждения. Если кино — это запечатленный театр, то, выходит, театральное зрелище представляет собой не что иное, как преходящее и эфемерное кино. Кто осмелился бы защищать подобное утверждение?»**

Вслед за ним Карло Людовико Раггянти, говоря о возможных различиях между живописным полотном и фильмом, отмечает, что «сколько ни гляди, сколько ни анализируй, сколько ни мудствуй, невозможно установить между этими двумя формами художественного выражения никакого другого различия, кроме как, самое большее, различия в «технике»: процесс творчества тот же, одинаковы по своей природе общеизвестные средства (изобразительные или зрительные), посредством которых принимает «форму» определенное настроение, особое видение окружающего. Различие кроется в «технике», то есть в материальных средствах, употребляемых художником, чтобы представить, выразить или сделать зримым определенный комплекс чувств. Таким образом, ясно, что здесь речь идет об абстрактной технике, а не о технике, которая, как и содержание, составляет одно целое с искусством»***.

* Giovanni Gentile, Prefazione a «Cinematografo» di Luigi Chiarini, Cremonese, Roma, 1945.

** Adriano Tilgher, Estetica, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1931.

*** C. L. Ragghianti, Cinematografo rigoroso. «Cine-Convegno», Milano, 1933, N 4—5.

* «L'arte del film», Bompiani, Milano, 1950.

** Письмо Б. Кроче в журн. «Bianco e Nero», Roma, 1948, N 10.

Франческо Флора, опираясь в свою очередь на положения эстетики Кроче, тоже утверждает: «Задавать вопрос, является ли кино искусством, — все равно что спрашивать, является ли искусством письменное творчество, или любой цветной рисунок, или любой музыкальный мотив. Кино создает художественные произведения или, наоборот, произведения вымученные, бесчувственно прагматические в зависимости от того, каким духом они проникнуты, чем продиктовано их создание. Но если следует разграничивать виды искусства в целях классификации по практическим средствам, при помощи которых они созданы, то несомненно, что наряду с поэзией, музыкой, живописью, скульптурой, архитектурой родилось новое искусство, нечто вроде вагнеровского «высшего искусства», которое сливает и соединяет вместе все виды искусства, беря и впитывая что-либо от каждого из них и в то же время накладывая свой собственный оригинальный отпечаток»*.

Фубини, для которого ныне театр зовется кино, добавляет: «Если мы задаем вопрос, может ли эта новая форма зрелища называться искусством, то ответ на него надо давать, разбирая каждый фильм в отдельности, то есть так же, как мы поступаем в отношении романа, театрального произведения и т.д.»**.

Наконец, следует вспомнить о позиции Гуидо Калоджеро, который полагает, что кино имеет полное право считаться искусством (хотя он рассматривает его как асемантическое искусство, поскольку слово в нем играет лишь второстепенную роль), и приветствует с точки зрения эстетики сотрудничество нескольких художников при создании фильма, однако называет режиссера «истинным автором, поэтом этой асемантической симфонии зрительных образов»***.

Кино как искусство признает не только идеалистическая эстетика, но и эстетика, основывающаяся на диалектическом и историческом материализме. Также и здесь имеется не меньше высказываний, хотя они носят в значительной степени иной характер, поскольку пред-

* Francesco Flora, *Civiltà del Novecento*. Laterza, Bari, 1949.

** Статья «Oggi il teatro si chiama cinema». — «Cinema», nuova serie, Milano, N 85, 1.V 1952.

*** G. Calogero, *Lezioni di filosofia*, vol. III, Einaudi, Torino. 1947.

ставители социалистической культуры никогда не сомневались в художественной природе киноискусства. Еще в дореволюционные годы Ленин и Горький первыми из представителей русской интеллигенции обратили пристальное внимание на кино.

В 1907 году Ленин подчеркивал культурное значение кино, а в 1922 году говорил:

«Многие искренне убеждены в том, что *panem et circenses* («хлебом и зрелищами») можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом — конечно! Что касается зрелищ, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство»*.

Помимо того, имеется другое ленинское высказывание: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»**.

Горький говорил о кинематографических персонажах, которым суждено бессмертие, предлагал Луначарскому создать всеобщую историю культуры, пользуясь при этом и средствами кино. Еще в 1914 году он писал сюжеты для фильмов, вошедшие в сборник «Пьесы и сценарии», председательствовал на многочисленных собраниях и дискуссиях по вопросам киноискусства, постоянно подчеркивал роль кино в развитии культуры и оберегал его от опасностей конформизма, которые он предвидел начиная еще с 1896 года. Тогда, через несколько месяцев после первого публичного выступления братьев Люмьер, Горький писал: «Он (кинematограф. — *Ред.*), раньше чем послужить науке и помочь совершенствованию людей, послужит нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата... Нет ничего на земле настолько великого и прекрасного, чего бы человек не мог опозлеть и выпачкать, и даже на облаках, на которых ранее жили идеалы и грезы, ныне хотят печатать объявления, кажется, об усовершенствованных клозетах»***.

* Сб. «Ленин о культуре и искусстве», М., 1956, стр. 522

** Там же, стр. 529.

*** М. Горький, *Собрание сочинений в 30-ти томах*, т. 23, М., 1953, стр. 246.

Лев Толстой тоже видел в киноискусстве мощное средство распространения культуры: около 1910 года он говорил, что было бы хорошо использовать кино для изучения стран и народов, необходимо, чтобы оно показало русскую действительность во всем ее изменчивом развитии; оно должно показывать жизнь такой как есть, а не искать выдуманных и лживых сюжетов.

Вместе с Горьким и Толстым проблемами кино занимались многие интеллигенты-марксисты (от Луначарского до Эренбурга, от Маяковского до Фадеева), причем не только советские. «Связь человека с его изменчивым прошлым, — пишет англичанин Кристофер Кодуэлл, — отражается на городах, на храмах, на государствах и, наконец, на «повествованиях», то есть на изображениях изменчивой человеческой жизни, организованных во времени. Таким образом возникает новое искусство, достигающее своего апогея — посредством создания романов и фильмов — именно в эпоху, охватывающую период с 1750 г. по наши дни... Зрительное искусство, развивающееся во времени, представляет танец, театр и, наконец, кино... Танец, театр и кино слились или дополнили друг друга в своей технике». Итак, по мнению Кодуэлла, киноискусство вместе с живописью и скульптурой («законы проекционно-структурного представления») и вместе с танцем, театром и архитектурой («реальное действие, которое имитируют реальные люди») является искусством зрительным*.

Итальянец Гальвано Делла Вольпе, отыскивая «философское доказательство или наиболее общее (гносеологическое) обоснование кино как искусства», ссылается на исследования Пудовкина в области эстетики кино и литературы Пудовкиным и Грамши, знаменуют новый, поистине успешный этап в развитии материалистической эстетики, начало которому положили Маркс и Энгельс». Он, кроме того, выступает против стремления установить иерархию художественных ценностей, достигаемых при помощи соответствующих средств выражения, и, следовательно, допустить их «мирное сосуще-

* Christopher Caudwell, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*. Lawrence and Wishart, London, б. г.; итал. пер.: *Illusione e realta*, Einaudi, Torino, 1950.

ствование». В связи с тенденцией такого рода он цитирует Моравиа, дошедшего в своей рецензии на фильм, поставленный по одному из романов Спиллэйна, до следующего утверждения: «Съемочная камера по сравнению с пером — грубое средство выражения».

Повторяем, кино как искусство признает не только идеалистическая, как хотелось бы некоторым, но и марксистская эстетика.

Таким образом, призыв, обращенный в 1924 году искусствоведем Белой Балашем к интеллигенции («Искусство кино должно стать предметом вашего размышления, оно требует отдельной главы в тех широких систематизациях, в рамках которых говорят о чем угодно, кроме киноискусства»), призыв, повторенный им незадолго до смерти, звучит сегодня по-новому, приобретая более широкий смысл. Этот призыв звучит как требование продолжить «включение» киноискусства в «культуру XX века» и осуществлять это в более широком масштабе (а следовательно, даже ввести изучение кино в качестве общеобразовательного предмета, в качестве новой университетской дисциплины; попытки такого рода имеют место и в Италии и за ее пределами).

Теперь, когда устарели и отпали различимого рода негативные суждения (многие из них объяснялись проходящими факторами, главным образом тем, что киноискусство еще не было полноценным и зрелым средством художественного выражения), уже не представляют интереса бесконечные доказательства того, что кино — это искусство. Ныне важно другое — включить киноискусство в культуру. При этом слово «культура» понимается не в его общепринятом, широком значении, а в историческом, философском смысле, с точки зрения «проблем критического метода».

Скажут, что в этой связи необходимо, чтобы официальная культура приблизилась к киноискусству. Нет, скорее надо, чтобы к культуре приблизились кинодраматурги, все писатели, работающие в кино, творческие кадры всех иных кинематографических профессий. Это решающее требование. Оно настолько важно, что должно стать одной из главных задач.

Сборник «Искусство кино» был выпущен именно в этих целях — по крайней мере таковы были намерения его составителя: обратить внимание на ту изоляцию, в которой до сих пор пребывает большая часть кинема-

тографической литературы, и на происходящие в силу этого недоразумения — в частности, на то обстоятельство, что в качестве единственного метода критики принимаются раз и навсегда установленные, неизменные законы и каноны; или на то, что фильму чаще всего дается оценка только с чисто кинематографической, то есть формалистической точки зрения, исходя — более или менее догматически — из давно отживших принципов (например, принципа монтажа, понимаемого как специфика киноискусства, как условие не только необходимое, но и вполне достаточное, для того чтобы кинопроизведение могло считаться художественным).

«Задача кинематографической критики не отличается, — пишет Фубини, — от задач критики других видов искусства по той простой причине, что специфика киноискусства не существует. Более того, я считаю, что если бы кинокритики внимательно следили за всем тем, что пишется в других областях, они рано или поздно поняли бы, что многие из стоящих перед нами проблем уже обсуждались и были разрешены в недавние, а в большинстве своем даже и в очень давние годы».

Теория киноискусства, если мы хотим вести речь именно о ней, входит в общую эстетику искусства, и ей суждено следовать развитию этой общей эстетики. Задача, следовательно, состоит в том, чтобы определить, какие из принципов эстетики являются истинными.

Исходя из этих предпосылок и написана настоящая работа, являющаяся первой попыткой создания истории теорий киноискусства, первым опытом систематизации этих теорий с позиций сегодняшнего дня.

ЗАЧИНАТЕЛИ

**КАНУДО
И ДЕЛЛЮК.
РИХТЕР,
ДЮЛАК
И МУССИНАК**

Зачинателем кинотеории был итальянец Риччотто Канудо.

Канудо родился в Джойя дель Колле (провинция Бари) 2 января 1879 года. В ранней молодости он эмигрировал во Францию и основал в Париже художественную газету «Montjoie!». Жизнь парижской богемы и представители интеллигенции, с которыми он общался (от Аполлинера до Пикассо, от Д'Аннунцио до Леже и других художников-кубистов), навели его на мысль сочинять на французском языке статьи о Данте, Бетховене и св. Франциске. Затем он выпускает заумный манифест и несколько романов, в том числе «Город без хозяина» и «Другое крыло»*. Именно к его литературной деятельности главным образом и относятся иронические высказывания Папини, презрительно называвшего Канудо «барийцем», и Соффичи, посвятившего ему обидную эпиграмму.

Однако имя Канудо вошло в историю кино как имя пионера в области кинокритики и теории.

«В 1911 году и еще в течение многих лет, — пишет Жан Эпштейн, — когда фильмы были практически и теоретически забавой для школьников, средством развлечения и занимательным, но весьма малопонятным физическим опытом, Канудо понял, что кино могло и должно стать чудодейственным инструментом нового лиризма, который тогда существовал еще только в потенции; он сразу же увидел как конкретные возможности развития кино, так и открывающиеся перед ним бескрайние перспективы»**.

Преодолевая интеллигентские предрассудки, ставиваясь на каждом шагу с предубеждением того времени, просматривая безликие, путанные фильмы, перегруженные противоречивыми элементами, Канудо искал общие законы и линии духовного развития нового выразительного средства.

* «La ville sans chef», «Le Monde Illustré», Paris, 1919; «L'autre aile», «Fasquelle», Paris, 1924.

** Jean Epstein, Le cinématographe vu de l'Etna, Ecrivains réunis, Paris, s. d.

С другой стороны, он признавал, что если и существует вид искусства, еще не допускающий теоретизирования, то это именно кино, так как оно родилось слишком недавно.

Он пишет «Манифест семи искусств» и «Эстетику седьмого искусства», из которых следует, что кино — это не мелодрама и не театр. В некоторых своих низших формах оно может быть развлечением фотографического характера, но по своей сути является искусством, родившимся для того, чтобы полностью выразить душу и тело человека; это зрелищная пьеса, написанная при помощи изображений, нарисованная кистями, сделанными из света; это такая же абстракция, как пьеса, которую читаешь.

Канудо считал основными два вида искусства: архитектуру и музыку. Живопись и скульптура являются дополнительными к первому из них; поэзия — стремление слова, а танец — стремление человеческого тела претвориться в музыку.

Кино, которое как бы синтезирует все эти виды искусства, представляет собой пластическое искусство в движении. Это седьмое искусство, которое одновременно входит в число искусств «неподвижных» и «подвижных», «временных» и «пространственных», «пластических» и «ритмических».

Подобная эстетика, основывающаяся не только на разграничении различных видов искусства, но и на установлении их иерархического старшинства, во главе которого якобы стоит кино, может быть понята и оправдана только при одном условии: если кино будет рассматриваться как один из составных элементов культурной и философской среды, окружавшей Канудо, очень тесно сблизившегося с эстетствующими и декантствующими кругами, во взглядах которых царила вагнеровско-д'аннунцианская путаница.

Кинематограф, восклицает Абель Ганс, «...это, как говорит мой друг Канудо, седьмое искусство, которое еще только делает свои первые неуверенные шаги. Сейчас седьмое искусство, так же как французская трагедия ждала своего Корнеля, ждет своего классика...

Вводить новшества! Главное — не воспроизводить театральные постановки; надо создавать аллегории, символ, черпать из любой цивилизации, объять все века всех эпох, чтобы, повторяю, иметь классическое кино-

искусство, которое направит нас к новой эре, — вот о чем я мечтаю»*.

Важную роль, которую сыграл Канудо, не следует отождествлять с его «Манифестом семи искусств», ныне устаревшим и не выдерживающим критики; с другой стороны, значение работ Канудо не ограничено факторами исторического или хронологического порядка. Их значение возрастает, если учесть еще одно, самое важное обстоятельство. В своих работах, хотя в них немало риторики и путаницы, Канудо угадывает некоторые существенные принципы разрешения намечающихся проблем и интуитивно пользуется кинематографическим словарем. Он говорит о ритме, понимаемом им как «игра планов» («размеры изображения в соответствии с теми, что им предшествуют и за ними следуют»), а кроме того, как «пластическая гамма», как средство «выразительной тональности одновременных изображений на одной картине». Однако ритм, понимаемый таким образом, есть не что иное, как лишь предисловие к «внутреннему ритму», о котором позднее будет говорить Муссинак, путь к обнаружению монтажа, который впоследствии будут называть «спецификой киноискусства».

В работах Канудо можно встретить частые упоминания о нереальном или идеальном времени; кроме того, именно в не выдерживающей критики «теории семи искусств», по существу, кроется другой основной принцип кино — возможность слияния разнообразных технических средств и приемов. Канудо говорит о Вагнере, и именно на Вагнера впоследствии будут ссылаться, отстаивая возможность этого слияния, многие теоретики киноискусства, в том числе Кьярини и Барбаро.

Работы Канудо проникнуты неизменным стремлением рассматривать кино как проявление духовной деятельности, стремлением извлечь из фильма определенный смысл, поскольку фильм является единым художественным произведением, плодом труда творческой личности — еще неизвестной и никогда не виданной,

* Цит. по кн.: Georges Sadoul, *Le cinema devient un art*, 2 vol. Denoel, Paris, 1952. Говоря точнее, Ганс писал «шестое искусство», а впоследствии критик журнала «Temps». Эмиль Вийермоз, называл кино «пятым искусством».

еще не имеющей названия, которое могло бы дать ей определение. Канудо называет эту творческую личность, которая использует нескольких сотрудников, «экранистом», то есть «художником экрана»; название «постановщик» он считает недостаточным, сравнивая кинопостановщика с человеком, выполняющим эти функции в театре. В то же время он понимает, что авторы фильма особенно сильно увлечены новой техникой: «Методы «визуального выполнения», используя выражение Марселя Л'Эрбье, играют главенствующую роль, и вопросы эстетического порядка отходят на задний план, но талант одержит верх. В кино, как и во всех видах искусства, необходимо более подсказывать, чем давать определения».

«Кино,— добавляет Канудо,— продолжает опыт письменного творчества и его обновляет. Буквы алфавита— это схема, служащая для того, чтобы упростить и стилизовать образы, поразившие воображение людей в первобытные времена... Кино, увеличивая выразительные возможности посредством изображения, позволяет прийти к общемировому языку. Новое средство выражения поэтому должно возратить изображение жизни к источникам всех эмоций, ища самое жизнь посредством движения».

Поэтому в серии «размышлений» Канудо утверждает, что новаторский фильм должен быть не только поисками технических средств. Канудо выступает за лирический документальный фильм, за фильм, где природа была бы персонажем, то есть показывалась бы таким образом, при котором исключались бы всякие декоративные цели, и превращалась бы в элемент, усиливающий действие сюжета, сливающийся как с ним, так и с исполнителями; последние, «подобно писателю, который наделяет индивидуальными чертами своих персонажей», должны художественно передавать человеческие образы. Отсюда восхищение Канудо северной «школой» — «замечательным уроком зрительной и человеческой драмы, исполняемой в полном слиянии с природой, тесно связанной с душой и внешними проявлениями природы», призванной «впервые быть главным персонажем драмы, душой действия, в известной мере *deus ex machina*» *.

* — бог из машины (латин.). Прим. пер.

В этих «размышлениях» многие проблемы были если не разрешены, то поставлены с большой ясностью, намного опережая время: цензура и права художника, кино на службе науки, отношения между кино и публикой, между кино и музыкой. Одна статья была даже посвящена цветному кино, в ней же говорится и о звуковом кино. «В один прекрасный день,— пишет Канудо,— мы несомненно придем к открытию кино, передающего естественные цвета... Тогда понадобится, чтобы художник экрана стал главным образом живописцем, который не удовлетворялся бы фотографированием цвета при помощи съемочной камеры. Он должен будет как живописец выбирать цвета и гармонически сочетать их в движении кадра: живопись не воспроизводит природу...».

Деятельность Канудо в области критики — это тоже деятельность первооткрывателя. Она проявилась в целой серии статей и рецензий на фильмы, которые Канудо группировал, естественно, по жанрам: приключенческие, драмы и мелодрамы, комические, лирико-комические, документальные, романтические, исторические, психологические, фильмы ужасов, биографические. Эти рецензии и статьи полны метких наблюдений, замечаний, не утративших своего значения и сегодня. В особенности интересны те из них, которые касаются фильмов Гриффита или Ганса, Л'Эрбье или Вине.

Правильно пишет уже цитировавшийся нами Эпштейн: «Канудо был миссионером поэзии в кино». «Бариец» всеми силами старался привлечь к новому средству художественного выражения представителей интеллигенции, «способных возможно более точно установить основные законы не техники, а эстетики...».

Сначала Канудо объединил вокруг «Montjoie!» представителей всех видов искусства и людей, которые могли помочь ему, потом он основал первый кино клуб (КДСИ — «Клуб друзей седьмого искусства») и «Газету седьмого искусства». При помощи их он старается привлечь к кино поэтов, художников, архитекторов и музыкантов. Он показывает в «Бурс дю травай», в «Гранж-о-Белль» или чаще всего в «Салон д'Отон» фильмы или подобранные им отрывки из них. Он отбирал эти фильмы и отрывки не с целью показать стилистические достоинства или особенности, а как примеры «фотогении», то есть стиля вообще. Под этим странным

словом * он подразумевал некие черты киноискусства, «главные качества кино». Кроме того, Канудо обратился к учащимся, и они, вняв его призыву, создали нечто вроде «комитета общественного спасения», чтобы потребовать «от правительства активно изучать проблемы кино в школе, как и во всех других звеньях среднего и высшего образования, и поощрять усилия, уже предпринятые в этом направлении».

Сегодня, так же как и вчера, некоторые переоценивают деятельность Канудо, другие, напротив, не желают отдать ей должное. По мнению Карло Л. Раггьянти, после Канудо мы ненамного ушли вперед в раскрытии проблем кино, скорее, наоборот, запутали и затемнили некоторые вопросы, уже получившие ранее вполне убедительное разрешение**. Наоборот, Рене Жанн и Шарль Форд в своей «Истории кино»*** уделяют Канудо всего две странички, и то только для того, чтобы назвать его создателем нового «снобизма» — снобизма кинематографического. «Как это обычно случается со всеми любителями, руководствующимися оппортунистическими мотивами, *—пишут они,—его влияние исчезло вместе с ним: в самом деле, когда Канудо умер, КДСИ распался. Основанный же Деллюком «Киноклуб» пережил своего создателя...».

Этим несправедливым словам можно противопоставить высказывание Фернана Дивуара, который после смерти Канудо (последовавшей в Париже 10 ноября 1923 года) преданно собрал, не внося в текст никаких изменений, большую часть статей своего друга, появившихся в газетах и журналах Парижа и Буэнос-Айреса (самые ранние из них восходят к 1911 году). В предисловии к книге «Фабрика образов» Дивуар пишет: «Эта книга, пример упрямой веры, будет жить, и — я в этом

* Собственно, оно было новым только для кинематографа, ибо само слово уже существовало и встречалось в словарях еще до рождения кино. Рене Жанн и Шарль Форд в своей «Истории кино» («Histoire du cinema», Paris, 1947) пишут, что слово «фотогения» можно встретить в «главе XXIV романа Эдмона Гонкура «Фаустина», первое издание которого датировано 1881 годом. Садуль замечает («L'Invention du cinema», Denoel, Paris, 1946): «Это слово, которое, как обычно полагают, создано Деллюком, часто употреблялось в 1839 году при описаниях работ Дагерра».

** Carlo L. Ragghianti, Cinema arte figurative.

*** Rene Janne et Charles Ford, Histoire du cinema, Paris, 1947.

уверен — благодаря ей имя Канудо никогда не умрет»*.

Впрочем, даже если оставить в стороне опередившую свое время (относительно не оппортунистическую!) деятельность Канудо в области теории кино, следует помнить, что именно по его примеру родился «Киноклуб» Деллюка. Неверно и то, что КДСИ умер вместе со своим создателем, он слился с «Французским клубом кино», председателем которого был Леон Пурье. Таким образом было положено начало «Киноклубу Франции».

Как пишет «Ле Кайе дю Муа», благодаря Канудо был дан «первотолчок»**.

„ФОТОГЕНИЯ“

Луи Деллюк, самый близкий соратник Риччотто Канудо по начатой им деятельности в области критики и теории, родился в 1890 году в Кадуэне (департамент Дордонь). Он рано начинает свою литературную деятельность — пишет рассказы, повести, статьи, поэмы, драмы, комедии, романы. Из его произведений наиболее значительны: «Господин из Берлина» и «Принцесса, которая больше не улыбается», «Моя жена танцовщица» и «Тайны исповедальни», «Человек из бара» и «Последняя улыбка Сорвиголовы». Но, так же как Канудо, Деллюк вошел в историю благодаря тому, что был пионером в области критики и эстетики кино, благодаря тому вкладу, который внес в дело их развития. Эпштейн говорит о Канудо: «...некоторых из нас этот миссионер обратил в свою веру». Бардеш и Бразилльяш добавляют: «Можно сказать, что без Деллюка мы не полюбили бы нового выразительного средства». Шарансоль даже называет Деллюка «первым великим именем во французском кино»***, а режиссер Викторэн Жассе — «отцом кинематографической критики»****.

* «L'usine aux images», Office Central d'Edition, Geneve.

** «Les Cahiers du Mois», Editions Emil-Paul Freres, Paris, 1925, N 16—17.

*** Georges Charensol, 40 ans de cinema, Editions du Sagittaire, Paris, 1936.

**** Victorin Jasset, Etude sur la mise en scene.— «Cine Journal», 20.X—25X1, 1911.

Деллюк выступил в защиту кино, после того как долго пренебрегал им. Ему казались интересными всего два-три фильма про ковбоев, когда он позволил своим друзьям-актерам (в том числе Еве Франсис, выступавшей в пьесах Клоделя) впервые повести себя в кино. Обращение происходило постепенно, начавшись после непосредственного знакомства с фильмом «Должностное преступление» и главным образом с комедиями Чарльза Спенсера Чаплина, которому впоследствии он посвятил интересную работу «Шарло»*. В Чаплине, замечает Муссинак, он видит самого себя, «он восхищается глубокой грустью Шарло. Это потому, что Чаплин — чистейший поэт. В нарисованном им портрете великого трагика мы с глубоким волнением находим многие черты самого Деллюка»**.

Обращение в новую веру документально запечатлено самим Деллюком в работе «Кино и К⁰»***. Эта работа была символом веры, богата неожиданными для тех лет пророчествами. «Мы являемся свидетелями, — заявляет он, — возникновения необычайного искусства, быть может, единственного современного искусства, ибо оно в одно и то же время — порождение и машины и человеческого духа». Оно не первое, не пятое и не седьмое — это искусство, в котором мало художников, как имеется мало настоящих скульпторов и настоящих музыкантов: его сила кроется в особых присущих ему средствах прямого воздействия.

За этой первой книгой последовала другая — «Фотогения»****, в которой изложение теории менее бесспорно, более логично. В числе ошибок и упущений, против которых выступает автор, он подчеркивает предубеждения, заключающийся в том, что фотографию в кино считают главным и единственным ресурсом. Основу же киноискусства, наоборот, составляет «фотогения». Сущность этого понятия, уже ранее открытого Канудо, которое тот называл «кинематографичностью», Деллюк исследует более глубоко и широко. Это слово, синтетически передающее связь кино с фотографией, должно

* «Chariot», De Brunoff, Paris, 1921.

** Leon Moussinac, Naissance du cinema, J. Povolozky, Paris, 1921 (русск. пер.: Леон Муссинак, Рождение кино, Л., 1926).

*** «Cinema et C⁰», Grasset, Paris, 1919.

**** «Photogenic», De Brunoff, Paris, 1920,

выражать особое, предельно поэтическое обличье людей и вещей, которое может быть им придано только посредством нового художественного языка кинематографа. Все другие аспекты, которые не подсказаны находящимися в движении зрительными образами, не «фотогеничны», не входят в состав кинематографического искусства.

Таким образом, Деллюк проложил путь одному из первых авангардистских течений, которое возникло как раз в этот период под влиянием его и Канудо. Это течение носило название «визуализма»: атмосфера и драматизм, психология и нечто сказанное или подсказанное посредством образов и деталей, взятых не в качестве самоцели, не самостоятельно, как «замечательные» кадры или «фотографические забавы», а создающих путем взаимного сочетания определенное настроение, вызывающих определенные эмоции в душе зрителя.

Дав определение понятию «фотогения» (этому слову в дальнейшем придавали иные чисто поверхностные значения*), Деллюк приступил к развитию своих идей, которые зиждятся на четырех основных элементах: декорация, освещение, ритм, маска.

Под «декорацией» он понимает натуру и павильон и в более широком смысле перспективу (то есть построение кадра и использование различных планов). Режи-

* Ныне фотогеничным обычно называют актера или, вернее, «кинозвезду», чье лицо, будучи сфотографировано, производит особенно привлекательное впечатление, однако чисто внешнее, зрительное. Попытку восстановить первоначальное значение этого слова предпринял Луиджи Кьярини в своей книге «Cinque capitoli sul film» (Edizioni Italiane, Roma, 1941). «Кинематограф, как известно, — пишет Кьярини, — изобрел одно неблагозвучное слово, которое, однако, имеет право на существование. Слово это «фотогения». Но его следует употреблять в определенном смысле. Не надо быть фетишистами фотогеничности, доходить до крайности, например утверждать, что Кларк Гейбл может играть только роли Кларка Гейбла. Слово «фотогения» надо понимать в том смысле, что, в то время как у актера в театре самый широкий круг персонажей, которые он может играть именно потому, что в театре зрительная сторона образа имеет второстепенное значение, — у актера в кино в силу преобладания зрительного начала над речевым круг персонажей более ограничен. Но если актер серьезно относится к своему делу, он никогда не должен быть самим собой, а должен быть тем персонажем, который изображает». В 1937 г. Владимир Нильсен сформулировал «теорию фотогении» в статье «The Cinemas as a Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema)», Newnes Limited, London (итал. пер. в журн. «Bianco e Nero», Roma, a V, 1941, N 2).

сер выбирает и декорацию и перспективу, и, поскольку он выбирает, значит, он не фотографирует, а творит. Однако недостаточно создать декорацию, добавляет он, нужно еще суметь ее осветить: освещение (как естественное, так и искусственное) придает предметам особое значение в зависимости от его употребления.

Ритму, «замечательному техническому феномену», Деллюк уделяет специальную главу, по правде говоря, слишком короткую. Однако эта глава, подсказанная автору фильмом Гриффита «Нетерпимость», уже представляет собой шаг вперед по сравнению с тем, как понимал монтаж Канудо, следующий этап на пути обнаружения «специфики киноискусства». Ритм для Деллюка это прежде всего равновесие пропорций, благодаря которому одна часть фильма не приносится в жертву другой, а также равновесие связей, логическое соединение между собой различных эпизодов, приносящее самые поразительные результаты. Этот ритм позволяет достигать в кино самых смелых сближений, чередовать различные кадры в целях противопоставления или сравнения. «Возможность чередовать различные изображения», — писал позднее Деллюк к книге «Кинодрамы»*, — позволяет кино одновременно показывать разные сцены: мы можем видеть интерьеры параллельно с кадрами, снятыми на воздухе. Благодаря всему этому антитеза находит необычайно широкие и благоприятные условия для применения. Возможность связей между настоящим и прошлым, реальностью и мечтой представляет собой одно из самых сильных средств фотогенического искусства».

В этой книге мы даже встречаем слово «монтаж». Нет никакого сомнения, что Деллюк одним из первых воспользовался им применительно к кино. Ритм, кроме того, служит средством связать между собой «декорацию», «освещение» и «маску», то есть актеров.

За «Фотогенией» последовали книги «В джунглях кино»**, «Происхождение кинематографа»*** и уже упоминавшиеся «Кинодрамы».

Тем временем Деллюк становится главным редактором журнала «Фильм», кинокритиком «Пари-миди»,

* «Drames de cinema», Aux Editions du Monde Nouveau, Paris, 1923.

** «La jungle cinema», Aux Editions de la sirene, Paris, 1921.

*** «Les oriqines du cinematographe», Henri Paulin et C'e, Paris

сотрудничает во многих журналах («Л'Эспри нуво», «Бонсуар», «Комеди иллюстре», «Ле Крапуйо») и по примеру Канудо основывает газету («Синема») и кино-клуб — «Сине-клуб». Помимо того, он организует в «Колизее» просмотры значительных фильмов, неизвестных во Франции, например таких, как «Кабинет доктора Калигари» (1919) режиссера Вине. В отличие от Канудо Деллюк не ограничивает свою деятельность критикой и теоретическими исследованиями. Созданное им слово «cineaste» (кинematографист) означает человека, изучающего вопросы кино, и в то же время — лицо, участвующее технически и творчески в создании фильмов. Очень скоро Деллюк становится «кинematографистом» также и во втором значении этого слова.

По первому написанному им сценарию «Испанский праздник» ставит фильм Жермена Дюлака (1919), затем он дебютирует в качестве режиссера фильмом «Американец» (1920). За ним следуют «Молчание» (1921), «Лихорадка» (1921), «Женщина ниоткуда» (1922) и «Наводнение» (1923) — фильмы, в которых он пытается конкретизировать свои идеи, бороться, как и в теоретических работах, за кино человеческое, отражающее правду жизни, за новую «школу».

Вместе с Гансом, Л'Эрбье и Дюлак он становится одним из самых видных представителей этой новой «школы».

«Визуализм» предполагал внутренние эмоции и настроения. В тщетных поисках путей освобождения экрана от «материального» Деллюк часто впадал в ошибки, которые сам же осуждал. Так, например, он излишне часто пользовался приемом двойной экспозиции; психология его персонажей и героинь нередко выглядела необоснованной, а то и была полностью удушена «скорее литературной, чем кинematографической» сентиментальностью. Другими словами, образы, оторванные от определенной «метрики», позволяли видеть приводящий их в действие механизм; схематической выглядела и сама идея произведения: фильмы Деллюка превратились в абсурдные теоремы и вошли в историю кино самое большее как «исследования, очень интересные для режиссера тех лет, но ныне уже устаревшие». Исключение составляют некоторые кадры из его фильмов, а также вся «Лихорадка» — лучшее произведение Деллюка, которое, однако, представляет собой «очень тягу-

чий фильм с мелодраматическим финалом» *. Так желание Деллюка выработать определенный стиль, собственную манеру, «школу» выливалось в основном в формальные поиски, нередко бесплодные или адресуемые узкому кругу знатоков.

«Элита может не замечать важного значения кино, — писал он. — Родилось искусство поистине народное, которого у нас, французов, никогда еще не было или, может быть, и было, но скрылось за помпезной формой». Стремясь побороть отрицательное отношение элиты к кино, Деллюк больше обращался к ней, нежели к широкой публике. Не следует забывать своеобразной исторической (экономической, социальной, политической) обстановки, сложившейся во Франции в послевоенный период, когда в умах еще царил путаница и идеи были плохо сформулированы. «Франция стала жандармом континентальной Европы», и публика, «толпа», была еще слишком слаба, чтобы повлиять на кинематографистов.

Быть может, в этом причина того пессимизма, которыми проникнуты заключительные строки книги «Кино и К⁰»: «Я думаю, что у нас будут хорошие фильмы. Но они явятся исключением. Ибо кино чуждо нашей расе. Не всем расам нравятся все виды искусства. Франция, которая любит поэзию, роман, балет, живопись, не чувствует музыки, не знает ее. Гений Дебюсси и Дюка или, например, изящество Форе и Равеля не мешают тому, чтобы оперный идеал нашей страны ограничивался Гуно. Я говорю вам, — и посмотрим, докажет ли будущее мою правоту, — что Франция так же мало чувствует кино, как и музыку».

Это высказывание, замечает Садуль, истолковывают «излишне мрачно». Деллюк, если читать его более внимательно, не отрицает, что Франция имела великих музыкантов (он называет Дебюсси, Дюка, Форе и Равеля), он скорее жалуется на то, что она недостаточно высоко ценит музыку и своих музыкантов и что во Франции сходным образом в 1917—1919 годах еще не появилось «чувство кино» **.

* Maurice Bardeche et Robert Brasillach, *Histoire du cinema*, Andre Martel, Paris, 1948.

** Georges Sadoul, *Le cinema davient un art*, 2 vol. Садуль добавляет: «Деллюк здесь очень далек от того, чтобы употреблять слово «раса» в расистском смысле. Точнее было бы ска-

Во всяком случае, когда сегодня перечитываешь некоторые критические высказывания Деллюка о Де Милле и Инее, Максе Линдере и Франческе Бертини, они кажутся несколько произвольными от избытка любви и энтузиазма, но его значение как теоретика кино бесспорно. Бардеш и Бразилляш справедливо указывают, что Деллюк вошел в историю кино скорее как теоретик и «первооткрыватель», чем как режиссер; в эпоху, в которую он жил, приходилось довольствоваться «ролью предшественника — неблагодарной и великолепной» *.

Деллюк умер в Париже в 1924 году тридцати трех лет, после того как поставил «Наводнение». Памяти Деллюка критик и его друг Леон Муссинак посвятил книжечку «Рождение кино» **, в которой, исходя именно из концепции «фотогении», приходит к теоретическому определению двух ритмов — внутреннего и внешнего.

„РИТМ ИЛИ СМЕРТЬ“

Выход книги «Рождение кино», — пишет Жорж Садуль, — явился историческим событием. Несомненно, и до Леона Муссинака выходили вызывающие удивление сборники статей (Канудо, Деллюк), но эти книги были проникнуты экзальтацией от сознания важности недавних открытий и мало напоминали подлинные обзоры ***. Первая книга Муссинака уже подводила итог десятилетнему существованию кино, и в ней излагались теоретические принципы.

Муссинак родился на станции Ла Рош Мигенн (департамент Котд'Ор) 19 января 1890 года. Он учился в Париже вместе с Деллюком, сочинял романы и стихи, участвовал в войне 1914—1918 годов, был левым политическим деятелем. В 1929 году вместе с Эйзенштей-

зять «нация», но для него тогда от этого слова слишком сильно пахло шовинизмом».

* «Histoire du cinema».

** «Naissance du cinema», J. Povolozky et C^{ie}, 1925. Русский перевод: Л. Муссинак, Рождение кино, «Academia», Л., 1926.

*** См.: G. Sadoul, *L'eta ingrata del cinema*, Poligono, Milano, 1950 (предисловие),

ном, Балашем, Ж--Г. Ориолем и Рихтером Муссиак выступил инициатором созыва первого международного конгресса киноработников, который происходил в Швейцарии в замке Сарраз. Позднее он основал Ассоциацию революционных писателей и художников, затем приехал в Москву собирать материал для книги «Советское кино». После освобождения Франции был директором Национальной школы декоративных искусств и Института кинематографии.

Первая статья Муссиака о кино появилась в журнале «Фильм», редактором которого был Деллюк. Если Деллюк был «первым, кто обеспечил во Франции независимую кинокритику в ежедневной газете» («Пари-миди», 1917), то Муссиак первым стал ежемесячно помещать по статье, посвященной кино, в авторитетном журнале «Меркюр де Франс». Такая рубрика, отмечает Садуль, «была в 1920 году революционным новшеством»*. В сборник «Рождение кино» как раз и вошли критические заметки и теоретические статьи, опубликованные Муссиаком в этом журнале и в других — например, в «Ле Крапуйо», «Ля Газетт» Канудо, «Клартэ» Барбюса.

Деллюка привлекли к кино американские фильмы Чаплина, Инса и Гриффита, которого он считал первым великим художником экрана (как мы увидим ниже, американское кино привлекало также Эйзенштейна и Пудовкина). Он стремился определить значение не только вклада, внесенного американским кино, но и сделанных другими «школами» — шведской, французской, немецкой — в период от 1920 до 1924 года, а также изложить собственную теоретическую концепцию.

Свое введение к «Рождению кино» Муссиак начинает с утверждения, которое много лет спустя повторит в Италии Кьярини: «Кино — это искусство, к которому кинематографическая промышленность относится примерно так же, как книгопечатание к литературе». Развитие кино тормозится старыми законами театрального искусства, переживающего ныне болезненный период обновления стиля. Кино еще далеко не избавилось от этого губительного влияния; однако нельзя ни в коем случае смешивать кино с театром или с литературой, с живописью, скульптурой, архитектурой и музы-

* G. S a d o i l, L'eta ingrata del cinema (предисловие).

кой! Правда, кино происходит от всех этих видов искусства, но оно сливает их в могучем синтезе. У кино есть свои собственные законы, которые и следует открыть.

«До сих пор у нас было кино театральное, кино живописное, кино музыкальное, даже кино литературное, не говоря уже о других, менее благородных по замыслу типах кино. Но мы все еще только ожидаем появления кино кинематографического, то есть «фотогении» в том смысле, какой придавал этому термину Луи Деллюк, иначе говоря — того предельно поэтического обличия вещи или людей, какое может быть придано им исключительно кинематографом».

Кино, добавляет Муссиак, может показывать и разъяснять поступки и жесты, то есть быть «описательным»; оно может, наоборот, выявлять и разъяснять различные душевные состояния, то есть быть «поэтическим»: в первом случае мы имеем дело с низшей, примитивной формой киноискусства, а во втором — с более совершенной его формой. Переходя от киноромана к кинопоэме, мы преодолеваем целый ряд промежуточных жанров, вполне законных, хотя они заимствуют понемногу отовсюду, и к тому же чаще всего без толку. «Совершеннейшим воплощением музыки является симфоническая поэма, — пишет Муссиак, — совершеннейшим воплощением кино является кинематографическая поэма, в которой зрительный образ достигнет своего наиболее чистого и высшего напряжения, не прибегая к помощи музыки или литературы». Пройдет еще два года, и родится теория «интегральной кинематографии» Дюлак.

Для Муссиака кино является временным и вместе с тем пространственным искусством, требует наличия известной «пластической концепции зрительных образов и известного чувственного выявления их». Итак, выразительность, с одной стороны, порядок и форма — с другой. Отсюда вытекают особенно важные положения, относящиеся как к последовательности развития, так и к методу осуществления фильма. Однако в кинематографической композиции имеется ряд элементов, определяющих как непосредственную ценность отдельного кадра (части), так и ценность всего фильма (в целом). Первым из этих элементов, утверждает Муссиак, является «чувство», сообщаемое зрителю в описательном

кино сюжетом сценария, а в кинематографической поэме — зрительной темой. Чувство это выражается и развивается, в свою очередь, с помощью «представления», которое чаще всего слагается из актерского исполнения, декораций, освещения, планов — словом, всего того, что так неточно называют постановкой. Это внутренний ритм. Вторым элементом, определяющим художественную ценность картины, является ритм самого фильма — внешний ритм. Это-то и дало, заключает Муссиак, право Вийермозу сказать, что кино является настоящей оркестровкой образов и ритмов. «В начале был ритм», утверждал Ж. Руссиль; именно ритм является самым главным элементом, основой киноискусства.

В самом деле, одна из самых больших глав книги «Рождение кино» носит весьма характерное название — «Ритм или смерть». Ритм существует не только в самом изображении (кадре), но и в последовательности сменяющих друг друга изображений. Поэтому главная сила художественного воздействия кино зависит от «внешнего ритма». «Чувство необходимости ритма так велико, что некоторые киноработники, мало изучившие его, — замечает Муссиак, — ищут его и стремятся к нему бессознательно».

Итак, перед нами принцип монтажа, рассматриваемого как художественная основа фильма; конструктивные элементы советской теории монтажа — разумеется, еще в эмбриональной форме, — наличествовали уже в книге Муссиака, и именно в силу этой тенденции автор придавал большее значение внешнему ритму, чем внутреннему. Монтировать фильм, говорит Муссиак, означает не что иное, как придать ему ритм; не многие отдадут себе отчет в том, что создать ритм фильма столь же важно, как и создать ритм отдельного кадра, что сценарий и монтаж не менее важны, чем постановка, поскольку они представляют замысел и его зрительное воплощение. Любопытно, что до сих пор еще никто не пытался подчинить ритм определенным математическим отношениям, начиная от создания сценария. Тем более что эти отношения, по-видимому, довольно легко определить, ибо продолжительность отдельной сцены и продолжительность всего фильма могут быть выражены в цифрах как в смысле времени, так и по отношению к пространству.

Когда Муссиак пишет, что ритм есть потребность сознания, дополнительная потребность познания пространства и времени; что разные виды искусства отличаются друг от друга только формулой своего внешнего ритмического проявления; иначе говоря, когда Муссиак утверждает, что кинематографическое творчество черпает свою стройность и пропорциональность (не обладая которыми, оно не смогло бы иметь характер искусства) из ритма, мы со всей очевидностью обнаруживаем у французского ученого конструктивные элементы теоретических взглядов Пудовкина и еще более явственно — влияние взглядов Балаша и Эйзенштейна (последнего вместе с венгерским исследователем Муссиак встречал в 1929 году в Швейцарии на Международном конгрессе кинематографистов).

Впрочем, все то, что Муссиак пишет по поводу работы над сценарием (о целесообразности математически определить в сценарии уже с самого начала продолжительность не только фильма, но и отдельных кадров как во времени, так и в пространстве), очень близко к пудовкинскому принципу «монтажа априори», то есть «железного сценария». В связи с этим напомним, что, хотя первая работа Пудовкина вышла через год после «Рождения кино», его фильм «Мать», который опирался на эти теоретические принципы, был начат еще в 1924 году.

Но если акцентировка — душа музыкального ритма, добавляет Муссиак, то эффект силы и интенсивности в равной мере есть душа кинематографического ритма. Этот эффект создается степенью выразительности данного образа по отношению к образу предшествующему или последующему; в этом случае впечатляющая сила ритма может исключительно возрасти. В драматический момент — как об этом свидетельствует много примеров — ритм становится прерывистым и в точности соответствует тяжелому, прерывистому дыханию, что лишний раз подтверждает тесную связь, существующую между ритмами природы и ритмами искусства.

Интересно отметить, что Муссиак интуитивно почувствовал и в известном смысле предвосхитил «изобразительные средства» Арнхейма, «антинатуралистическое» свойство киноискусства, различия, существующие между реальным изображением и киноизображением. Объектив, замечает он, деформирует перепек-

тиву, искажает реальную сущность некоторых явлений, не передает объемности: отсюда вытекают частные интерпретации освещения и планов; помимо того, пленка интерпретирует цвета, фиксирует их как черно-белую гамму, причем совершенно «произвольным» образом; возможность оператора менять скорость киносъемки ускоряет или же замедляет движения персонажей. Однако от этих замечаний, от изучения некоторых «дифференцирующих факторов» Муссиак не переходит к выявлению «изобразительных средств», чтобы утверждать, как это делает Арнхейм, что именно благодаря своим кажущимся недостаткам кино и обладает творческими возможностями, что, иначе говоря, эти недостатки тождественны художественным средствам кинокамеры, а следовательно, и киноискусства.

Однако, в отличие от немецкого теоретика, Муссиак придает большое значение развитию кинематографической техники; в самом деле, он утверждает, что от ее развития зависит развитие киноискусства. Техника «диктует закон»: не в том смысле, что следует отделять средство выражения от того, что хотят выразить, а в том, что ценность объекта выражения зависит от того, насколько полно, богато это средство; техника кино обогащается с быстротой и размахом, никогда еще не виданными ни в одном другом виде искусства. Завтра объемность, писал он в 1925 году, послезавтра — цвет, звук и так далее; кино либо станет народным искусством, либо вовсе не будет существовать, подобно театру Эсхила, Шекспира, Мольера. Его работа «Кино как средство социального выражения» была написана в 1927 году.

Седьмое или нет, искусство или нет, но кино существует: по своей сущности, по своей глубокой реалистичности оно соответствует широким формам коллективного выражения; всемирное и интернациональное по своему характеру, оно сумеет освободиться от чуждых сил (которые, естественно, стремятся использовать его) и одержать победу лишь тогда, когда обретет независимость, при новом экономическом строе, зиждущемся на новой социальной основе. «Кино существует», но оно переживает неблагоприятный период своей жизни, и, хотя кино «не одно страдает от нынешнего порядка вещей, созданного капитализмом и бизнесом, оно, быть может, самая характерная его жертва, ибо наиболее глубоко им пора-

жена и вместе с тем наиболее явно над ним торжествует». «Кино 'будет».

В введении, которым открывается последняя книга Муссиака, не случайно озаглавленная именно «Трудный возраст кино»*, мы читаем: «Эти страницы носят исторический характер, поскольку описывают путь, пройденный кино с его рождения до сегодняшнего дня: рождение, первые шаги — в том числе неверные, — лепет, первые слова, трудный возраст, из которого кино выйдет, быть может, скоро, чтобы вступить в пору юности. При наших правнуках оно будет взрослым».

„ИНТЕГРАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ”

Теории Канудо очень скоро были искажены. «Бариец» говорил об искусстве, понимаемом как полное выражение души и тела, глубокого видения жизни. Другими словами, «он рассматривал кино как таковое, как проявление духовной деятельности; он пытался осознать значение каждого фильма как целостного произведения, исследовал кино не в отдельных сценах и даже не в его отдельных произведениях, а в его будущих проявлениях, которые уже можно было предвидеть»**. Последователи Канудо проявляют интерес к кино не как

* Эту книгу можно рассматривать как «полное собрание сочинений» Муссиака — исследователя кино. В сборник вошли тексты, охватывающие период с 1920 по 1945 г. («Двадцать пять лет работы — малый срок для кино, — пишет автор. — Двадцать пять лет любви — большой срок для человека.») Они отражают «беспокойство писателя, который с самого момента возникновения нового вида искусства был необыкновенно увлечен вместе с Луи Деллюком величием кино, увидев в нем средство художественного выражения, которое, будучи усовершенствовано», шло бы «в авангарде среди других средств художественного выражения новой эпохи... Эти страницы повествуют главным образом о борьбе кино за свое существование, за обретение своего духа, а также о борьбе, которую оно ведет против враждебных ему условий его экономического и художественного развития».

Муссиак излагал также принципы театральной режиссуры; см.: «Traité de la mise en scene», Editions Charles Massin et C., Paris, 1948; «Histoire du theatre des origines a nos jours», Amiot Dumont, Paris, 1957.

** J а с о р о C о m i n, Appunti sul cinema d'avanguardia. — «Bianco e Nero», Roma, a. I, 1937, N 1.

новой форме художественного выражения, а лишь к некоторым определенным формам выражения средствами кино. Они уже не рассматривают кино как нечто целостное, а шарят в нем, ища такие точки, где «их дух мог бы проникнуть в кино». Даже Жан Эпштейн, который в работе «Кинематограф, увиденный с высоты Этны» с энтузиазмом подчеркивал роль Канудо, говоря о кинематографических сборниках «Салон д'Отон», предлагает «выработать в более программном духе классификацию художественных средств кино, взяв из различных кинолент сцены или кадры, представляющие не стиль вообще, а какое-то определенное качество стиля, определенную фотогению».

Эти поиски смещают интерес к кино в область тех «фотографических забав», которые Канудо осуждал как низшие формы «зрительной драмы, созданной при помощи изображений и нарисованной кистями света».

«Так^ возникает, — предостерегает Якопо Комин, — отрывочный интерес к некоторым кадрам определенных фильмов, к отдельным моментам, которые считают особенно «кинематографическими»; такой интерес приводит к тому, что даже находят возможным самостоятельно рассматривать вырванные из фильма кадры, бессознательно отказывая кинематографии в том характере абсолютного единства, в котором заключен главнейший смысл ее существования».

«Авангардистское» кино утрачивает перспективы развития, намеченные Канудо. Теория «зрительности», которая уже в работах Деллюка привела к ошибкам, им же самим осужденным, достигает своих крайних пределов в трудах Жермены Дюлак.

Жермена Дюлак родилась в Аньере в 1882 году и пришла в кино из журналистики и театральной критики; в духовном отношении она принадлежала к «школе», которую уже прославили такие художники, как Эггелинг, Руттман, Рихтер и Мэн Рэй. В своей работе «Эстетика, помехи, интегральная кинематография» (в «L'art Cinematographique», Librairie Felix Alcan, Paris, 1927) она исходит из того принципа, что кино — самостоятельное искусство. Суррогаты этого искусства она обличает и осуждает. Причиной их появления является, по ее мнению, неверная концепция «движения», рассматриваемого как «легкое и удобное средство увеличивать количество эпизодов и сцен в театральном произведении, варьиру-

вать драматические или романические ситуации при помощи изменения фона, чередования искусственных картин с картинами, снятыми с натуры».

Дюлак полагает, что первым препятствием, на которое наталкивается кино, является именно стремление рассказать какую-то определенную историю, идея драматического действия, которую считают необходимой и которая основывается на актерах; смешение двух понятий — «действие» и «ситуация», в результате чего движение распадается на ряд сменяющих друг друга произвольных фактов. Отсюда необходимость вернуться к «зрительному», именно к «визуализму», который, согласно теории Дюлак, зиждется на следующих пяти основных положениях:

1) передача при помощи средств художественного выражения определенного движения диктуется его ритмом;

2) ритм сам по себе и развитие движения — два чутких и чувствительных элемента, лежащих в основе драматургии экрана;

3) кинематографическое произведение должно отвергнуть всякую чужеродную эстетику и выработать собственную;

4) кинематографическое действие должно выглядеть *жизненно*;

5) кинематографическое действие не должно ограничиваться человеческой личностью, должно выйти за пределы показа человеческих отношений — в царство природы и мечты.

Эти пять положений направлены к достижению высокой силы эмоционального воздействия посредством чисто визуальных элементов. Они ищут эмоции вне человеческого зрения: во всем, что имеется зримого в природе, в нематериальном мире, в абстрактном движении. С помощью различных приемов — иронических или сентиментальных — Дюлак таким образом хочет выявить «проявление движения и ритма, свободных от всякой романической ситуации». Кино, как она считает, не является повествовательным искусством. «Изучение различных аспектов эстетики киноискусства, которые стремятся, развиваясь, к единому источнику экспрессивного движения, рождающего эмоции, логически подсказывает необходимость чистого кино, способного существовать без опеки со стороны других видов

искусства, без каких-либо сюжетов, без игры актеров. Линии, которые развиваются, следуя ритму, подчиненному ощущению или отвлеченной идее, могут волновать, рассчитывая исключительно на свою силу».

Рождается «интегральная кинематография», к которой призывает Дюлак. «Скорее формы в движении, чем художественное чутье создают, собирают при помощи различных ритмов один образ, чтобы потом согласовать его с другими». Иными словами, это слияние «кинематографии форм» (линии, которые борются между собой и соединяются, которые открываются и замыкаются) с «кинематографией света» (борьба белого и черного цветов, каждый из которых хочет одержать верх). Это бессюжетное кино, «музыка глаз», «зрительная симфония».

Какова же, по мнению, Дюлак, должна быть истинная форма нового искусства? Об этом она писала еще в журнале «Les Cahiers du Mois» (Paris, 1925, — «L'essence du cinema. L'idée visuelle»): «Музыка сопровождает драмы и поэмы, но есть чистая музыка, симфония. Так же и кино должно иметь свою симфоническую школу. Реалистические и сюжетные фильмы могут применять кинематографические средства, но кино, понимаемое таким образом, является лишь жанром, а не подлинным кино».

Обличая помехи, ошибки и предвзятость, Дюлак впадает в другие ошибки и предрассудки. Впрочем, в последующих, — более ортодоксальных работах она допускает, что и сюжетный фильм может быть художественным произведением. В статье «Visibilité du cinema» («Le rouge et le noir», Paris, 1925) Дюлак пытается объединить школу «чистого движения» с повествовательной школой посредством связей между некоторыми общими факторами: искренностью и познанием зрительное™. И то и другое является предпосылками для создания подлинно художественного произведения. Если утверждение, что сюжет не имеет никакого значения (то есть представляет собой «внешнюю оболочку»), является спорным, то в известном смысле можно соглашаться с противоположным принципом, согласно которому истинно художественные произведения основываются не на сюжете, как таковом, а на силе тех выразительных и духовных средств, которыми располагает художник. Поэтому «ни один подлинный фильм нельзя рассказывать, так же как нельзя рассказать ни одно произведение искусства, будь то скульптура или живопись». И для повествовательного

фильма и для абстрактного задача одинакова: «воздействовать на зрителя при помощи зрительного ряда, дать волю изображению».

На ограниченность теоретических взглядов Дюлак, а следовательно, и всего кино «авангарда» указывала она сама в работе, написанной в 1932 году («Le cinema d'avant-garde». — В кн.: «Le cinema des origines a nos jours», Aux Editions du Cygne, Paris): «Авангард» был поисками и отвлеченным проявлением чистой мысли и чистой техники, приложенных впоследствии к самым чистым и гуманным фильмам; это направление заложило основы кинодраматургии и в то же время изучало и пропагандировало все возможности художественного выражения, заложенные в объективе кинокамеры. Его влияние несомненно: оно утончило вкус публики и восприимчивость зрителей, исследовало теорию кино, развило ее во всех ее важных направлениях. «Авангард», который необходим и киноискусству и кинопромышленности, является жизненным ферментом и содержит в зародыше идеи будущих поколений: это прогресс».

Но более характерным свидетельством пересмотра Дюлак своих принципов нам кажутся следующие ее слова, содержащиеся в той же работе: «Между кинопромышленностью и кино-«авангардом» есть кино, просто кино, без качественных определений: единственное, которое действительно важно, ибо представляет полный результат, полное свершение». В качестве примера такого кино Дюлак называет фильмы «Голубой ангел» (1929) режиссера Джозефа фон Штернберга и «Трехгрошовая опера» (1931) Георга Вильгельма Пабста, произведения, достоинство которых «заключается исключительно в драматургии и образительном ряде».

Освободившись наконец от слишком экстремистских устремлений, Жермена Дюлак поверила в новую драматургию: драматургию звукового и говорящего кино, рассматриваемую как самый полный союз между зрительным и звуковым рядами, где слово оказывает уже не литературное воздействие, а включено в изображение — «зрительную идею», из которой оно свободно рождается.

Итак, сделать кино зрительным и искренним — вот первая важная реформа, за которую выступает Жермена Дюлак не только в своих теоретических работах, но также и практически. Помимо «Испанского праздника» (1919), который она снимала совместно с Деллюком по

его сценарию, Дюлак поставила много фильмов. Первые из них восходят к 1915 году. Из одного произведения Горького она извлекает сюжет фильма «Дьявол в городе» (1924), по сюрреалистическому сюжету Антонина Арто ставит фильм «Раковина и священник» (1927), по поэме Бодлера — «Приглашение путешествовать» (1927), по некоторым музыкальным сочинениям, в частности Шопена и Дебюсси, — фильмы «Арабески», «Темы и вариации», «Пластинка 1927» (1928—1929). «Испанский праздник» и «Улыбающаяся мадам Боду» — наиболее значительные из фильмов Дюлак. Во всяком случае, ее фильмы остаются прежде всего документами абстрактного, «абсолютного», кубистского, сюрреалистического кино — одним словом, «лабораторными опытами». С 1930 года до самой смерти, последовавшей в Париже в 1942 году, Жермена Дюлак посвятила себя кинохронике, стараясь придать произведениям этого кинематографического жанра структуру и форму кинофильма, что редко встречается в рядовой, обычной продукции, состоящей из произвольно смонтированных кусков «репортажа» (по подобному пути, однако, еще раньше пошла советская женщина-режиссер Эсфирь Шуб в своих монтажных фильмах о Толстом и падении дома Романовых). Дюлак основала кинофирмы «Франс актуалитэ Гомон» («Французская кинохроника Гомон») и «Ле Синема о сервис де л'истуар» («Кино на службе истории») и руководила ими, исходя в своей работе из следующих пяти принципов:

1) Изучать средства, направленные к тому, чтобы освободить кинохронику от обычных форм кинематографической экспозиции и чтобы придать ей гибкость, которой она заслуживает. Нынешняя приверженность к старым методам распространения не исключает прогресса в этой области. Быстрота службы киноинформации будет еще более привлекать публику к киножурналам.

2) Чтобы быть хорошо информированной, кинохроника должна получать известия со всего мира. Поэтому необходимо, чтобы она была освобождена от таможенных сборов и могла свободно пересекать любую границу. Ныне таможенные пошлины столь тяжело обременяют киножурналы, что нередко колеблешься, прежде чем повторить просьбу о присылке материала. Кинохроника — это документ не торговли, а обмена. Из-за ее короткого метража она может быть использована только будучи

включена в киножурнал, поэтому на нее не должна распространяться система экономических законов, регулирующих жизнь фильма.

3) Необходимо стремиться к тому, чтобы каждый выпуск кинохроники был безукоризненным и объективным во всем, что касается ее интернационального духа. Нужно разнообразить ее рубрики, чтобы превратить их в средство воспитания и источник новостей, способных вызвать интерес во всех классах и во всех странах.

4) Необходимо развивать обмен кинохроникой между различными странами с помощью представителей этих стран, а не иностранных фирм, спекулянтских и торгашеских.

5) Необходимо добиваться от правительств, чтобы работники кинохроники везде пользовались одинаковыми с журналистами и фотографами льготами в отношении свободного доступа, несмотря на громоздкость съемочной и электроосветительной аппаратуры, которую им нередко приходится возить с собой.

Выпуски кинохроники представляют собой лучшее средство установления связей и достижения взаимопонимания между народами и социальными группами, лучшее орудие пропаганды культуры и прогресса, и события, которые они показывают, остаются запечатленными в памяти гораздо прочнее, чем любая газетная фраза. В самом деле, посмотреть киножурнал для каждого из нас означает присутствовать самому при том или ином событии, переживать его, участвовать в жизни всего мира. Поэтому к проблеме кинохроники, в которой, впрочем, заключен подлинный дух кино, следует подходить с точки зрения ее интернационального и социального значения*.

РИТМ И МЕЧТЫ

Говоря о Дюлак, мы видим ошибки, в которые впало кино «авангарда». Они особенно ярко проявились в специальных номерах журналов «Ле Кратуйо» (1919—1932), в «Л'Иде э л'экрэн» (1925—1926) Фекура и Букэ, в не-

* Germaine Dulac, Il valore educativo e sociale delle attualità — «Rivista internazionale del Cinema Educatore», Roma, a. VI. 1934. N 8.

которых статьях, напечатанных в «Скема» (1927), редактируемом Дюлак, а также в журналах и брошюрах, упоминающихся в цитированной выше работе Якопо Комина.

Суждения, которые мы в них находим, не всегда серьезны; оговорки нередко превращаются в осуждение, причем не всегда справедливое.

«В эволюции кино как искусства, — пишет Этторе М. Маргадонна, — трудно обнаружить, каков был вклад авангардизма, отказавшегося от усилий, направленных к тому, чтобы освободить кино от оскорбительной опеки, превратить его в народное искусство нашего времени в самом благородном смысле. Именно к этому мы горячо стремимся. Сейчас не время экспериментировать, надо созидать. Это нужно еще и потому, что подлинный опыт приобретается именно тогда, когда без пустой дерзости и без ненужных отнекиваний к деликатной проблеме кино подходят как к проблеме искусства — промышленности (кто знает, сколько еще времени словам, означавшим эти два понятия, суждено оставаться нераздельными!)»*.

В действительности — как мы это видели, цитируя некоторые утверждения Дюлак, — так называемые лабораторные фильмы внесли определенный вклад в дело поисков и углубления специфических выразительных средств киноискусства, не говоря уже о том, что именно под влиянием «авангарда» начинали свой путь такие режиссеры, как Клер, Ренуар и Виго**»: продолжая свои первые опыты, они создали фильмы, благодаря которым в конце концов вошли в историю подлинного киноискусства.

С другой стороны, нельзя правильно понять сущность «авангардизма» в кино, если рассматривать его в отрыве от общих авангардистских явлений в литературе и

* Ettore M. Magadonna, Cinema ieri e oggi, Domus, Milano, 1932.

** Например, короткометражные фильмы Рене Клера «Париж уснул» (1923), «Башня» (1926) и особенно «Антракт» (1924) — фильмы, являющиеся ключом к пониманию всего его творчества: «Не смотря на то, что внешне он производит совершенно обратное впечатление, «Антракт» — это фильм, полярно противоположный алогическому гротеску, бессмысленной бесформенности. Именно в этом его главное расхождение с дадаизмом: в отсутствии элемента ненужного, бессмысленного» (Giuseppe Viazzi, Prefazione a «Entr'acte», Poligono, Milan, 1945).

искусстве (в частности, в изобразительном искусстве), хотя в кино его достижения оказались скорее техническими, экспериментальными, лабораторными, нежели художественными.

Это проявилось не только у авторов, о которых мы говорили выше, в визуализме Деллюка, в интегральной кинематографии Дюлак, но, как мы увидим, также и у Ганса Рихтера и Дзиги Вертова. Литературные истоки этих течений, возникших в оппозиции к официальной литературе, очевидны.

Дюлак, например, отталкивалась от «пуризма» Валери, и ей было близко стремление Флобера написать книгу без сюжета, которая должна была являть собой чистую форму, чистый стиль, чистый орнамент, «чистую поэзию». У Рихтера ощутимо влияние фрейдистского психоанализа. Дзига Вертов родился благодаря школе Маяковского.

«Ныне кино «авангарда», — замечает Якопо Комин, — представляет собой лишь историческую ценность: поиски в этом направлении исчерпали себя много лет назад, и те спорадические проявления давно пройденного этапа, которые еще встречаются в некоторых фильмах, могут представлять определенный, весьма, впрочем, ограниченный интерес лишь как курьез»*.

Действительно, лишь курьезами, причем не всегда оригинальными, можно назвать «ангелизм» некоторых фильмов (например, «Пилот Джо» — «A Gui Named Joe» реж. Флеминга, 1943—1944), отдельные мультипликационные фильмы Уолта Диснея**, сюрреалистические эпизоды в так называемых психоаналитических фильмах: например, сон, сочиненный Сальватором Дали для

* Jacopo Comin, Appunti sul d'avanguardia.

** Не только «Девочка со спичками» была использована Диснеем, но и — особенно широко — «интегральная кинематография» Дюлак, «Этюды» и «Композиция в синем» Оскара Фишингера, в которых немецкий режиссер передает фигуративно музыкальные композиции посредством белых, черных и цветных геометрических рисунков. Создавая свою «Фантазию» (1940—1941), Дисней прибегает именно к Фишингеру и пытается зафиксировать на целлулоидной ленте фразы, реплики и даже отдельные ноты: то есть сфотографировать и дать возможность увидеть музыку, в частности в сцене, главным действующим лицом которой является звуковая дорожка. Интерпретация отрывка из «Весны священной» Стравинского в известном смысле представляет собой ту «кинематографию света», озвученную и цветную, о которой говорила Дюлак.

фильма «Завороженный» («Spellbound», 1945) Альфреда Хичкока. О том, что «авангардистское» кино в его старом виде и понимании окончательно мертво, свидетельствует в числе прочих и фильм «Ионас» (о комплексе вины, которым одержим некий человек в современном большом городе), — пусть даже его создатели были неоднократно премированы за свое детище, выпущенное в Западной Германии. «Авангардизм» «Ионаса» (1957) или «Фантастической ночи» (1942) Д'Эрбье и фильма Жана Кокто «Красавица и чудовище» (1946) *, — такой «авангардизм», конечно, живет и здравствует, но правильно ли мы в данном случае употребляем этот термин?

Надо найти новое слово, подсказывает журнал «Ля Ревю дю синема», «которое означало бы что-нибудь, например некоторую смелость, предприимчивость, живость или по крайней мере иллюзию живости» **.

И наоборот, истинно авангардистскими, хотя и совсем в другом смысле, можно назвать некоторые фильмы Уэллеса («Гражданин Кейн», 1941), а также Монтомери ***.

* Дадаист, футурист, кубист Кокто тоже угадывал бесконечные технические возможности кино, ограничивая их, однако, «трюками». Их он использовал в фильмах «Кровь поэта» (1931), «Красавица и чудовище» (1946) и в ряде других фильмов, в создании которых участвовал в качестве уже не режиссера, а сценариста, автора сюжета или актера: от «Комедии счастья» (1940) до «Рюи Блаза» (1947). Но техника не стала для него источником вдохновения и эмоций, не помогла сделать «поэзию видимой и слышимой». Даже фильм «Кровь поэта», в котором «он пытается заснять на пленку поэзию, подобно тому как братья Уильямсон засняли дно морское», представляет собой «подражание стилю Бунюэля, неумелое и поверхностное» (Bardeche et Brasillach, Histoire du cinema, Denoel et Steele, Paris, 1948).

Наконец, скопировав «трагический гэг» Чаплина, Кокто не сумел сделать его «своим», то есть добиться вместо смеха «черной тишины, почти столь же яростной, как смех». «Авангардизм» Кокто, следовательно, — это арьергард, маскирующийся ложной интеллектуальностью.

** Редакционная статья журнала «La Revue du Cinema», Paris, t. II, 1947, N 7.

*** Например, фильм «Женщина в озере» (1946), снятый почти исключительно с использованием субъективного построения кадра, благодаря чему режиссер настолько «ведет» глаз зрителя сквозь действие, что добивается того, что зритель видит происходящее глазами героя фильма. Съёмочная камера, а вместе с ней и зритель превращаются из объекта в субъект: другими словами, поле зрения соответствует углу зрения персонажа. Фильм Монтомери следует считать отрицательным опытом; его субъективно построенные кадры

Но если мы возьмем это слово в его новом, оригинальном преломлении, в плане художественном и гуманистическом, то прежде всего им следует обозначить послевоенное направление итальянского неореализма и все другие школы, создавшие долго живущие произведения.

Старому пониманию этого слова соответствуют — помимо названных выше — такие произведения, как фильм Ганса Рихтера «Сны, которые можно купить за деньги» (1946) и другие, более поздние работы этого режиссера.

Ганс Рихтер родился в Берлине в 1888 году. Вместе с художниками Викингом Эггелингом, Вальтером Руттманом и Оскаром Фишингером он явился зачинателем «авангардизма» в немецком кино. Это направление искало формы художественного выражения вне показа людей.

Внимание этих художников, создателей абстракционистских и сюрреалистических фильмов, направлено было главным образом на поиски музыкального ритма, ритма линий, размеров и цветов.

Живописец, как и другие немецкие авангардисты, Рихтер пришел в кино с желанием «оживить свои композиции» *. «Видеть поразительные вещи» — вот цель, которая его вдохновляет начиная с тех пор, как он тринадцатилетним мальчиком впервые посмотрел кинофильм. «Взволнованный, увлеченный психологизмом некоторых кинолент, — признается он позже, — вдохновленный документальными фильмами Флаерти, Пери Лоренца и йориса Ивенса, сознавая к тому же, что кино — самое мощное средство развлечения и воспитания масс,

часто используются произвольно, явно в ущерб драматическому построению, действию и его ритму. Во всяком случае, появление таких фильмов, к чему призывал еще в 1929 году Акос Манарас в «Cinen-Cine», опасно. Субъективизация камеры вне определенных обстоятельств, подсказанных режиссеру творческой фантазией, лишена права на существование; осторожное и оправданное использование этого приема, напротив, может привести к значительным художественным результатам: достаточно напомнить такие фильмы, как «Варьете» (1925) Дюпона и «Вампир» (1931) Дрейера.

* Herman Q. Weinberg, Payez-vous deux sous de reve.— «La Revue du Cinema», t. II, Paris, 1947, N 7.

я отдавал предпочтение тем фишмам, в которых формы художественного выражения выходят за пределы рационального».

Рихтер не желает извлекать выводы из этого противоречия, он пытается разрешить его в некоторых сценариях, которые по различным причинам не были осуществлены или закончены: «серия о Кандиде и Мюнхгаузене и другие, носившие социальный или фантастический характер»*. Став опытным оператором, Рихтер сначала следует теориям Дзиги Вертова (выступавшего, как мы увидим ниже, за «научный», или «произвольный», монтаж и придававшего огромное значение «чудодейственным» свойствам кинокамеры). Отсюда был один шаг до принципов Эггелинга, который одним из первых «использует кино, чтобы передать ритмическое движение чистых форм».

Своей картиной «Фильм это ритм» (более известной под названием «Ритм 21», ибо она была снята в 1921 году) и затем фильмами «Ритм 23» и «Ритм 25» Рихтер продолжил, изменив его основу, эксперимент шведа Викинга Эггелинга, снявшего в 1917 году фильм «Диагональная симфония» (он был показан только в 1925 году, а «Горизонтальная симфония» и вовсе осталась незавершенной).

Этот эксперимент состоял в «монтаже не связанных между собой изображений, которые, однако, должны были иногда иметь определенное значение или по крайней мере основываться на определенной теме, как в фильме Шометта «О чем мечтают девушки». Это была развлекательная, но не функциональная форма кино; художественное направление экспериментального, а не коммерческого характера; в этом смысле оно было полезно кинематографии как средство художественного выраже-

* Из фильмов социального характера заслуживает упоминания фильм «Металл», направленный против нацистских «стальных шлемов» и повествующий о забастовке рабочих-металлистов Хеннингсдорфа, близ Берлина. «Это было отчаянное предприятие,— вспоминает Рихтер,— утром мы должны были показать политическое положение, которое к вечеру уже изменялось. Мы переделывали сюжет добрых семь раз в процессе съемок, которые были прерваны из-за прихода к власти Гитлера. Фильм, задуманный как документальный, превращался в обычный сюжетный полнометражный фильм» (Ганс Рихтер, Авангардистское кино в Германии.— В сб.: «Experiment in the Film», сост. Roger Manvell. The Grey Walls Press, London, 1949).

ния, обладающее элементами, присущими только кино. То же самое можно сказать о фильме Рихтера «Утреннее привидение» (1928), в котором всячески обыгрывалось несколько шляп, а технические приемы (например, обратное движение съемочной камеры и «маска» перед объективом для двойной съемки изображений) создавали наивные, но вместе с тем поразительные эффекты»*.

Чтобы лучше понять, как некоторые художники пришли в авангардистское кино и как, в частности, в него пришел Ганс Рихтер, полезно вкратце познакомиться с тем, что пишет сам Рихтер об опыте своей работы и о своих отношениях с Викингом Эггелингом.

Когда Эггелинг приехал к нему в Германию, они решили сообща придать конкретную форму всевозможным вариантам различных композиций из кусочков бумаги, разложенных на полу. Чтобы эти вариации имели определенную последовательность, они прибегали к средству, применявшемуся еще в 400 году до н. э.: при помощи специальных бумажных рулонов соединяли между собой различные «фазы развития», подобно тому как если бы это были музыкальные фразы симфонии или фуги. Вырезанные из бумаги квадратики то показывались, то исчезали, то подпрыгивали, то скользили в тщательно контролируемые отрезки времени, в соответствии с установленным ритмом...

Находясь под влиянием кубизма, Рихтер в 1913—1918 годах стремился открыть какой-то объективный принцип, благодаря которому он смог бы справиться с «горой фрагментов», унаследованной от кубистов. Постепенно он утрачивает всякий интерес к теме, к любой теме, доходит до того, что строит свои композиции на противоположности между положительным и отрицательным, белым и черным, пытаясь установить определенные соотношения между частями картины. Пространство между прямыми или кривыми разделительными линиями на полотне становится поверхностью, на которой строго регулируются отношения между противоположными частями; повторение одного и того же элемента в разных частях полотна позволяет «несколько приблизиться к решению проблемы»...

* Francesco Pasinetti, Storia del cinema dalle origini a oggi, Edizioni di «Bianco e Nero», Roma, 1939.

Эггелинг — его исходные позиции были такими же — находил у Руссо технику оркестровки, помогающую ему наметить путь, по которому он хочет идти (например, растения, которые Руссо изображает на своих картинах «дремучего леса», деревья на его аллеях, крошечные человечки, похожие на музыкальные ноты, длинные дороги).

Динамика контрапункта, которую Эггелинг называет «Generalbaß der Malerei», щедро и без всякого различия охватывает все отношения между формами, в том числе — отношение между горизонталями и вертикалями. Эггелинг пытается открыть, как ведут себя элементы формы в различных условиях, какие «выражения» имела бы или могла бы иметь определенная форма, подвергаясь различным влияниям «противоположностей»: маленькое по отношению к большому, свет по отношению к темноте, один по отношению ко многим, вершина по отношению к основанию и так далее. Уравновешивая наиболее резкие контрасты посредством схожести и «аналогий», он постиг безграничную множественность отношений. Элементы контраста он использует с целью драматизировать два (или более) комплекса форм, а аналогии использует против этих комплексов форм, чтобы вновь связать их между собой.

Сотрудничество Рихтера с Эггелингом принесло определенные результаты. Рисунки, состоящие, например, из превращений одного элемента формы в другой, стали и темой их исследования и их рабочими инструментами.

Оба художника ищут в них аналогию с музыкой, которой в сильной степени вдохновляются; они ощущают «музыку оркестровой формы». Этот метод «контраста-аналогии», эта «оркестровка» подсказывают им обоим идею последовательности. Получив определенную линию последовательности в неограниченном пространстве, Эггелинг и Рихтер убеждаются в существовании какого-то множественного и динамического рода отношений, который заставляет человеческий глаз «размышлять». Процесс «контраст-аналогия» порождает энергию, которая возрастает по мере того, как множатся отношения. Начало, построенное по плану, гармонично соответствует концу, а первая часть — второй, вторая — третьей, левая сторона — правой, верхняя половина — нижней и каждая часть — любой другой.

Таким образом, Рихтер и Эггелинг приходят к своего рода динамическому, художественному средству выражения, вызывающему несколько иное ощущение, чем то, которого можно добиться при помощи станковой живописи. Это ощущение заключается в стимуле, который получает обладающий памятью глаз, когда переносит свое внимание с одной «детали», фазы или кадра на другие, что может продолжаться до бесконечности. «Эстетическая тема заключается не в чем ином, как в отношении между каждой частью и целым». Человек, который смотрит, ощущает этот творческий метод, подчеркивает Рихтер, как процесс, а не как отдельное явление.

Необходимость запоминать заставляет глаз достигать высшей степени активной деятельности. Эта активность влечет за собой своеобразное удовлетворение. Мы испытываем его, когда открываем новые и неожиданные, необычные формы.

«Логический шаг, который мы сделали в направлении неограниченного пространства, — заключает Рихтер, — вытолкнул нас за пределы станковой живописи; мы поняли, что добились больше того, что требовалось, — настоящего движения. А движение подразумевает фильм. Тем самым мы установили линию непрерывной традиции, шедшую от Сезанна к кубистам, от абстрактного искусства к кино (в стремлении найти отчетливое выражение абстрактной формы, поскольку она является последним шагом в развитии современного искусства). Нас не интересовало киноискусство само по себе, мы никогда и не думали его использовать. Новый опыт пришел к нам настолько же неожиданно, настолько он был логичным и захватывающе интересным; как исследователи проблемы пластического выражения мы не изменили ни своих интересов, ни характера научных занятий, направленных к постижению функционирования чистой, абстрактной формы»*.

Теоретические взгляды Ганса Рихтера были изложены в двух брошюрах, выпущенных в 1920 году: «Статьи по кинокритике» («Filmkritische Antsatze», Richter, Berlin) и «Игровой фильм. Предпосылки к выработке дра-

* Hans Richter, Il film d'avanguardia, il film astratto e il futurismo.— В журн. «Rivista del Cinema italiano», Roma, а. II, NN 3 e 12, marzo 1953, dicembre 1953.

матургии кино». («Der Spiel-Film. Ansätze zu einer Dramaturgie des Films», Richter, Berlin), в которых он выступает за «кинематографическое кино», понимаемое как выявление и использование специфических выразительных средств.

В следующей книге — «Противники кино сегодня, друзья кино завтра» («Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen», Reckendorf, Berlin, 1929), он смягчает и расширяет свои взгляды. В этой работе он утверждает, что сюжетные фильмы тоже могут представлять художественную ценность, но лишь когда их вдохновляют простые и общечеловеческие темы и в основе их лежат очень меткие наблюдения с целью создать «сатиру на эпоху» или же своего рода реалистический «репортаж».

Однако поэзия кинематографического произведения, подчеркивает Рихтер, заключается в ритме, а не в сюжете. Этот последний «не имеет значения иши вовсе не существует или же играет совершенно подчиненную роль»; что же касается ритма, то он, наоборот, представляет собой «нечто такое, что не может быть привнесено, а является самим условием поэтики кино, основным элементом ее силы».

Рихтер считал прекрасными повествовательными фильмами «Броненосец «Потемкин» (однако те его сценарии, «на которых не сказались политическая предвзятость») и особенно ранние короткометражные фильмы Чаплина, «успех которых объясняется не сюжетом, а гуманным и выразительным использованием кинематографических средств».

Практика подтверждает следующее положение Рихтера: авторами лучших сюжетов, лучших сценариев оказываются не писатели-прозаики, не драматурги, а режиссеры. Немецкий теоретик, однако, отмечает, что написание сценария вовсе не должно быть обязанностью режиссера, на котором «лежит наибольшая нагрузка и наибольшая ответственность» в процессе создания фильма.

Признав необходимость более или менее «железного» сценария (Рихтер стоит за то, чтобы сценарий был тщательно отработан), мы должны признать и необходимость участия режиссера в его написании. Случай Чаплина, который сам придумывает сюжеты, пишет сценарии и даже музыку, объясняется, конечно, не только

тем, что нет подходящих сотрудников. Следует отметить, что, говоря о сотрудниках, Рихтер не имеет в виду актеров. Он утверждает, что значение актера «не более велико, чем значение любого другого предмета, способствующего усилить художественное воздействие фильма. Актер является средством, как могли бы быть таковым чернильница, птица, дерево. Важно лишь то, в какой мере он участвует в фильме. Лучшая или худшая мимика не имеют большого значения, так как посредством удачно выбранной позы и освещения можно достигнуть тех же результатов...». Мы увидим ниже, насколько спорны эти утверждения.

Эмигрировав во время первой мировой войны в Америку, Ганс Рихтер вскоре констатирует постепенное угасание художественного посыла, лежавшего в основе той линии кино, одним из самых видных представителей которой он продолжал оставаться; с другой стороны, Рихтер отметил «гуманное и социальное беспокойство», которого, несомненно, нельзя было найти в прежних фильмах Эггелинга, Рутtmана и самого Рихтера. Такое «беспокойство», как мы видели, проявилось и у многих других кинематографистов, которые ранее трактовали кино как «сугубо пластическое искусство», как «музыку глаз», как «фотогению». Фильмы Фишингера, ученика Рутtmана, ознаменовали конец, последний акт «авангардизма» в Германии.

До сих пор, замечает Рихтер, остается открытым вопрос о том, что должно чему предшествовать, что является главным: видение художника, его любовь к неведомому, иррациональному, или же любовь к людям и человеческому роду в целом?

Ответом в обоих случаях, говорит Рихтер, может быть только «да». «Но нельзя пытаться разрешить эту проблему сочетанием элементов, удовлетворяющих оба эти требования».

Сам он, однако, пытался преодолеть это «противоречие» в фильме «Металл» и в целом ряде проектов, оставшихся нереализованными*.

И все же Ганс Рихтер хранит верность своим принципам режиссера и теоретика «авангарда». В фильме

* В числе неосуществленных замыслов фильмов открыто социального характера следует упомянуть «Нет времени плакать», «Мы живем в новом мире», «Демократия и корпорации», «Две осады», «Четыре свободы», «Роль женщины в Америке».

«Сны, которые можно купить» («Dreams that Money can Buy»), в котором он выступал в качестве продюсера, постановщика и монтажера, он опять экспериментирует, и нередко с прекрасными результатами. В том, как он использует технику цветного кино в целях художественного воздействия, как раз и заключается ценность этого произведения: вслед за исследованиями Фишингера оно указывает новые пути, новые возможности в данной области.

Также в цвете снят и более поздний фильм Рихтера «8x8», лейтмотивом которого стала шахматная игра. Здесь Рихтер пытается использовать то, что он называет «activated sound», то есть «активизированный звук». Вот один из эпизодов, тема которого — «Тщетные усилия». Какой-то человек играет сам с собой в шахматы. По виду игрока можно судить, что его крайне нервирует позиция, возникшая перед ним на доске. В самом деле, одна из шахматных фигур выглядит необычно, она попала на доску, видимо, по ошибке — по своей форме это нечто вроде стоячей вешалки в миниатюре. Эта-то фигура и мешает игре, тормозит ее. Тщетное усилие героя этого эпизода выйти из положения передается гари помощи звука трубы, бормочущей, словно заикаясь, какую-то мелодию, разговором, ведущимся с трудом, через силу, шумом автомобилей, то мчащихся, то тормозящих, голосами людей, которые тщетно пытаются сосчитать от одного до десяти. Когда же игроку наконец удастся преодолеть свою «эмоциональную блокаду», все вокруг возвращается в нормальное состояние и труба доводит мелодию до конца.

Звук в фильме обладает своими собственными, специфическими проблемами, утверждает Рихтер, и они по своему характеру не специфически звуковые, а драматические.

Нельзя претендовать на то, чтобы музыка — быть может, самое древнее из искусств — могла легко приспособиться в качестве какого-то дополнения к такому бунтарскому выразительному средству, как кино. «Предоставить звуковое сопровождение фильма одному лишь музыканту — это такая же серьезная ошибка, как предоставить все дело съемки фильма одному оператору. Для того чтобы по-новому подойти к этому выразительному средству, режиссер должен обладать ухом, чувствительным к звуку и ритму, а композитор — глазом режиссера:

только таким образом возможно создать активизированный звук»*.

«Средняя кинопродукция, — пишет Рихтер во время работы в Соединенных Штатах, — неминуемо исходит из вкусов и капризов широкой публики. Художник — одиночка, следующий своему вдохновению, по самой своей творческой природе стремится освободиться от этой тирании, руководствуясь собственными взглядами и идеями. Независимость дает ему возможность удовлетворять желания другой части публики, нетерпеливо ждущей увидеть то, что она еще не знает». Рихтер убежден в том, что такая публика существует: «Художники обновляются не впустую». «Интеллектуальная революция, произведенная такими людьми, как Фрейд, Пикассо и Эйнштейн, такие слова, как атомная энергия, социализм, экзистенциализм, в самом деле соответствуют столь же глубоким изменениям и в нашем воображении и в завтрашнем дне психологии искусства, науки, социологии и философии. Все это лучше, чем что-либо иное, дает представление о тех безграничных возможностях поисков, которые еще остаются неиспользованными. Я точно не знаю, что происходит в Европе, но у меня создалось впечатление, что в Соединенных Штатах эти усилия постепенно начинают привлекать к себе большой интерес и что серьезные поиски новых возможностей художественного выражения встречены были бы здесь весьма благожелательно»*.

Идеи, высказанные в этом «кредо» Рихтера, перекликаются с тем, что он писал в предисловии к книге «Противники кино сегодня, друзья кино завтра»:

«Вы, сегодняшние враги, завтра будете друзьями киноискусства. Вы — надежда кино. Вы все должны научиться еще сильнее, чем делали это до сих пор, презирать плохое кино. Вы должны научиться любить кино как искусство».

Сам Рихтер продолжает поиски как в области практики, так и в теории: до 1956 года он руководил в нью-

* Hans Richter, «8x8». — «Cinema Nuovo», а. VI, 1957, N 13.

" Hans Richter, Voir du merveilleux, — «La Revue du Cinema», t. II, Paris, 1947, N 7.

Йоркском Сити-колледже Техническим киноинститутом, почетным президентом которого он является ныне. Кроме того, он работает над созданием «Дадаскоша» — монтажом отснятого материала, не использованного в его предыдущих фильмах. Эти куски асинхронно связаны в фильме с чтением поэтами-дадаистами своих произведений, оставшихся неизданными. Таким образом, новое произведение Рихтера представляет собой своего рода «исторический документальный фильм» об этой художественной школе.

Кроме того, Рихтер, начавший с «Ритма 21», ныне задумал поставить «Ритм 1960».

ОТ „АВАНГАРДА“ К МОНТАЖУ

**ДЗИГА ВЕРТОВ
И КУЛЕШОВ**

„КИНОГЛАЗ”

Итак, литературный и художественный «авангардизм» (понимаемый в самом широком смысле, включая различные течения — дадаизм, сюрреализм, абстракционизм, визуализм и т. д.) оказал влияние во Франции и Германии на фильмы Деллюка, Рихтера, Дюлак (к ним можно добавить Эпштейна, Л'Эрбье, Ганса и многих других) и на теоретические взгляды исследователей, не поставивших, как Канудо или Муссиак, ни одного фильма. Посмотрим, что происходило в тот же период в России.

Там тоже с течением времени деятели искусства все ближе подходили к кинематографу, стремясь найти и использовать его выразительные средства. В 1915 году молодой театральный режиссер Мейерхольд, как бы предвидя в самой общей форме будущие теории монтажа, утверждает, что в кино необходимо показывать не целое, а его часть, деталь, подчеркивая важность отдельных фрагментов (сам Мейерхольд в этот период ставит экспериментальный фильм — экранизацию «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайльда).

Спустя год появляется работа, в которой говорится о режиссуре, о параллельно развивающихся сценах, о крупном плане, о ракурсах, о панорамах. Анонимный автор этой книги находит в кино значительно больше возможностей использования света, чем в театре: «Игра света, солнечные пятна, контражурные снимки и т. д. — все это те преимущества, о которых понятия не имеет современный театр и которые в опытных руках могут привести к неожиданным, ослепительным эффектам... Кинематограф имеет своим свойством дробить жизнь... Зато особенно тщательная оводка деталей, любовное создание и выпуклое представление всех мелочей переживаемой коллизии — эти требования становятся почти ультимативными. По нервно стучащим пальцам иногда зритель должен составить полное представление о диалогической трагедии» *.

* Н. Лебедев, Очерк истории кино СССР, М., «Искусство»,

Однако автор книги еще не обнаруживает достаточного понимания выразительных средств, о которых говорит; некоторые его советы — например, относительно ракурсов и панорам — продиктованы преходящими обстоятельствами, несовершенством кинорепитики, нехваткой киноплёнки (из-за чего операторам нередко приходилось использовать обрывки и выброшенные негативы).

1919 год был незабываемым также и для советской кинематографии. Партия большевиков рассматривала кино как средство самообразования и саморазвития рабочих и крестьян. В партийной программе, принятой VIII съездом РКП (б), кинематограф упоминается в качестве одного из воспитательных средств наряду с библиотеками, школами для взрослых, народными домами, университетами, курсами. В начале того же года в СССР демонстрировался фильм «Нетерпимость», и Ленин положительно оценил эту работу Гриффита (может быть, отсюда пошла легенда о том, что Ленин якобы приглашал американского режиссера возглавить руководство советской кинематографией). В сентябре 1919 года в Москве была открыта первая в мире государственная киношкола (впоследствии переименованная во Всесоюзный государственный институт кинематографии), а в ноябре того же года в Петрограде начал работу Высший институт фотографии и фототехники (ныне Ленинградский институт киноинженеров). В том же 1919 году вновь слышатся рассуждения о роли монтажа; в брошюре «Кинематограф» (ВФКО, Москва) появляются первые статьи о сущности киноискусства: «Сущность кинематографического искусства» С. Шервинского и «Дух кино» Ф. Шипулинского.

Между тем возникает Пролеткульт, а через несколько лет создается «Левый фронт искусств» (ЛЕФ). И в той и в другой группировке преобладают представители футуризма, а среди футуристов выделяется фигура Маяковского. Его футуризм был ничуть не похож на футуризм Маринетти. Это футуризм не элиты, а массы, он направлен к завоеванию техники, торжеству ее над природой.

Выступая в группе ЛЕФ за новое искусство, Маяковский и его соратники заботились не только о вопросах формы, они ратовали за искусство общения, за новые отношения художника со своим читателем. Маяковский пошел дальше задачи переворота в области формы. Он

избежал опасности отвлеченности благодаря постоянно-му контакту с действительностью. Он был борцом, он служил высокому делу революции, он воспевал возможности будущего, заключенные в настоящем.

Борьба между традиционалистами и новаторами в области кино было тесно связана с борьбой, происходившей в других областях культуры и искусства. Первые использовали в своей работе старые, неоднократно проверенные схемы и скептически относились к экспериментам, которыми занимались вторые. В группу новаторов входили Вертов, Кулешов, Эйзенштейн и Пудовкин — в Москве, Козинцев, Трауберг и Эрмлер — в Ленинграде (к ним впоследствии прибавились украинец Довженко и москвич Юткевич).

Это первое поколение новаторов не представляло собой однородного целого, оно меньше всего походило на единую художественную школу с общими целями, общими творческими установками, единым методом. Каждый из новаторов имел собственный, отличный от других творческий путь, свой собственный метод, свой индивидуальный стиль. Но все они старались раскрыть законы кино: они формулировали основные положения теории киноискусства, алфавит, грамматику, синтаксис нового языка.

В поисках новых форм новаторы шли различными путями и приходили к различным результатам. Среди них можно найти и «экстремистов» и «умеренных». Вертов и Кулешов относились к числу первых.

Дзига Вертов родился в 1896 году. Студент Психоневрологического института, поклонник футуристических манифестов и сам поэт-футурист, он сотрудничает в Журнале «Левый фронт искусств» (позднее — «Новый Левый»), который возглавлял «Левый фронт искусств» и был тесно связан именно с футуризмом.

Особенно сильное влияние на Вертова оказывал Маяковский. В некоторых отношениях это влияние сыграло решающую роль в его кинематографической деятельности. Работу в кино Вертов начал в 1918 году, когда ему было немногим более двадцати лет, сперва секретарем отдела хроники Московского кинокомитета Наркомпроса, потом в том же отделе в качестве монтажера.

В те годы Маяковский отрицал кинематографию, понимаемую как простое зрелище.

«Для вас кинозрелище,—писал поэт в 1922 году.—
Для меня — почти мирозерцание.

Кино — проводник движения.

Кино — новатор литератур.

Кино — разрушитель эстетики.

Кино — бесстрашность.

Кино — спортсмен.

Кино — рассеиватель идей.

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

Этому должен быть положен конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей.

Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль.

Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» мозжухиных.

Первое надоело.

Второе — еще больше» *.

Одновременно наиболее радикально настроенные представители ЛЕФа выступали за «литературу факта», считая, что литературные формы прошлого уже отжидают и должны уступить место газетному очерку, дневнику, путевым запискам, мемуарам. Они эстетизировали и фетишизировали факт, противопоставляя его художественному обобщению, которое отождествлялось ими с «выдумкой», искажающей жизнь. Поэтому при монтаже кинохроники Вертов не желал ограничиваться механическим склеиванием кусков пленки.

Но влияние Маяковского проявлялось не только в отрицании обычных, общепринятых форм, но также и в стремлении создать свой особый язык посредством необычного использования частей речи. Следует учитывать, что Дзига Вертов, как и Маяковский, принадлежал к той эпохе, когда принцип монтажа в той или иной мере уже бессознательно применялся в смежных с литературой видах искусства: в театре, в живописи, в фотомонтаже. Дзига Вертов режет позитив на куски определенного метража, склеивает фрагменты, снятые в раз-

* В. Маяковский. Кино и кино.— Журн. «Кино-фот», 1922, № 4—й,

ных местах и в разное время, ищет новые ритмические и тематические сопоставления и приходит к выводу, что при помощи монтажа документальных кадров можно создать новое, условное время и пространство. Он требует от оператора такой съемки, в процессе которой событие фиксируется расчлененно, с разных точек, разными планами, при помощи обратной, ускоренной или замедленной съемки. Он вводит в кинохронику крупные планы, использование ракурсов, монтаж коротких кусков, ритмическое построение сцен.

По примеру «Пощечины общественному вкусу» в литературе и поэзии Дзига Вертов решил дать «пощечину» общепринятому киноискусству и выразил свои теоретические взгляды в статьях манифеста:

«Я — киноглаз. Я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я — киноглаз. Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего — голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового совершенного человека».

И далее:

«Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я — машина, показывающая вам мир таким, каким только я его смогу увидеть. Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой. Я в непрерывном движении. Я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезая под них, я влезая на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами».

Отсюда — один шаг к другим столь же категорическим требованиям:

«С сегодня в кино не нужны ни психологические, ни детективные драмы. С сегодня не нужны театральные постановки, снятые на киноленту. С сегодня не инсценируется ни Достоевский, ни Нат Пинкертон. Все включаются в новое понимание кинохроники. В путаницу жизни решительно входит: 1) киноглаз, оспаривающий зрительное представление о мире у человеческого глаза и предлагающий свое «вижу!»; 2) киномонтажер, ор-

ганизирующий впервые так увиденные минуты жизне-строения».

«Кинодрама — опиум для народа», — заявляла группа Дзиги Вертова. «Кинодрама и религия — смертельное оружие в руках капиталистов. Сценарий — это сказка, выдуманная литературой про нас. Долой буржуазные сказки-сценарии! Да здравствует жизнь, как она есть!» Киноглаз — это «Киноправда»*.

Итак, программа «киноглаза», сформулированная в форме футуристических манифестов, приводила к некоему мистицизму.

«Кинематографический глаз», рассматриваемый столь фетишистски, объявлялся более совершенным, чем глаз человека, одушевлялся и наделялся даже особым «мировоззрением». Он приобретает некий надчеловеческий характер. Здесь мы имеем дело не с чем иным, как с приписыванием кинокамере каких-то чудодейственных свойств. Операторы (Кауфман, Копалин, Беляков и другие из группы Дзиги Вертова) превращаются при этом в простых «киноков», кинематография — в средство осуществления особого хроникально-документального репортажа, а задача режиссера сводится к тому, чтобы упорядочить то, что уже выбрала кинокамера. Метраж отдельной сцены или эпизода механически определяет общая длина фильма. Монтаж получается скорее производным, чем научным, каким хотел бы видеть его Дзига Вертов, а документальный фильм — скорее символично-натуралистическим, чем реалистическим.

Глауко Виацци замечает: «Применял ли Вертов специальные графические таблицы, с помощью которых можно выверять соотношения структурных элементов фильма, или он, как рассказывает Маргадонна, считал факты «мерой самих себя», отыскивая их последовательность в логике событий, совершенно очевидно, что в его фильмах мы уже находим «метрический монтаж» (формулировка Эйзенштейна) и что его поэтика весьма близка к поэтике конструктивистов. Если демонстративный разрыв Вертова с прошлым укладывается в общие рамки авангардизма, футуристической «антитрадиции», то его методы съемки и монтажа (как он говорил, «жизнестроения») особенно близки методам конструктивистов, которые, например, в области пласти-

* Дзига Вертов, Киноки. Переворот.—«Леф», 1923, № 3,

ческих искусств отказывались от обычных материалов (мрамора, гипса и т. д.), прибегая к материалам, взятым из окружающей действительности, — кускам дерева, стекла или металлов, и монтируя из них различные трехмерные конструкции; при театральных постановках они таким же образом отказываются от употребления кулис, задников, реквизита в пользу трехмерной декоративной конструкции. Вера Вертова в способность кинокамеры «схватывать жизнь», его Вера в то, что называют «магическими свойствами кинокамеры», — добавляет Виацци, — можно считать своеобразным эквивалентом механистического романтизма архитекторов-конструктивистов. Убеждение Вертова в том, что он стоит на подлинно реалистических позициях, аналогично такому же убеждению конструктивистов Певзнера и Габо, выраженному ими в 1920 году в знаменитом «Реалистическом манифесте»*.

Все это прекрасно иллюстрирует практическая деятельность режиссера. И не столько двадцать три номера «Киноправды», выходившей ежемесячно с 1923 по 1925 год, сколько фильм «Человек с киноаппаратом» (1928—1929), который ставился именно как «некая кинореализация теоретических взглядов Вертова, как песнь об операторе документального фильма и всемогуществе киноаппарата» (Н. Лебедев). Это было узкоэкспериментальное произведение, в нем проявилась вся ограниченность принципов, на которых оно было построено. Полное отсутствие в нем надписей, быстрая смена очень коротких кусков, формалистическое использование других элементов не приводило, да и не могло привести к тому «чистому киноязыку», о котором мечтал Дзига Вертов. От бурного потока изобразительных элементов («сто процентный кинематографический язык»!) зритель ощущал головокружение. Это было абстрактно-символическое искусство, утратившее главное качество документального кино — ясность и правдивость.

Погоня за экспериментом становилась самоцелью. Это уже не «жизнь врасплох», а пойманный врасплох сам экспериментализм. Доведенный до крайности, он становится «детской болезнью левизны».

Однако в конечном итоге его фильмы следует при-

* Glauco Viazzi, Dsiga Vertov e la tendenza documentaristica.—Жури. «Ferrania», Milano, 1957, а. XI, N 8.

знать необыкновенно показательными документами своей эпохи. Впрочем, в последующие годы (Вертов умер в 1954 году) он во многом отошел от своих крайних позиций.

РЕЖИССЕР-ИНЖЕНЕР

В эти годы выдвинулся еще один защитник и теоретик «кинематографического кино» — Лев Владимирович Кулешов.

Он родился в 1899 году, в кино начал работать в 1916 году. Мы встречаем его сначала в качестве актера, а затем — художника-декоратора в двух фильмах, поставленных Евгением Бауэром в 1917 году. Потом он работал военным корреспондентом и руководил киноотделом Политуправления Красной Армии. В 1920 году с несколькими друзьями (среди них — Пудовкин) он основывает так называемую группу Кулешова и начинает преподавать в Московском государственном техникуме кинематографии.

На формирование взглядов Кулешова известное влияние оказал Евгений Бауэр.

«Квалифицированный художник-профессионал, декоратор театра, а затем киностудии, Бауэр, перейдя на режиссуру, "быстро завоевывает на кинопроизводстве авторитет ведущего мастера. За ним устанавливается слава «новатора». «Новаторство» это имело ограниченный и условный характер и относилось к чисто формально-техническим вопросам» (Н. Лебедев).

«Бауэр — пишет А. Вознесенский, — был первым художником, пришедшим к экрану в то время, когда вокруг него еще толпились исключительно юркие ремесленники, почуявшие здесь лишь новый рыночный спрос на их режиссерские услуги. Бауэр предложил экрану свой хороший вкус, свою живописную фантазию, свою театральную культурность, и этого оказалось достаточно, чтобы в малограмотном царстве русского кино прослыть великим режиссером»*.

Основная заслуга Бауэра, отмечает в заключение Лебедев, «состояла в том, что он первым из русских

кинорежиссеров обратил внимание на изобразительную сторону фильма: декоративное оформление, композицию кадра, рисунок и ритм движения актера. Бауэр был зачинателем живописного направления в русской кинематографии, его фильмы были подлинно живыми «картинами» на экране».

Совершенно очевидна связь между Бауэром и Кулешовым: оба они были живописцами, оба остро чувствовали пластический материал в кино, которому придавали большое значение; многие слабости первого из них были свойственны и второму. Однако Кулешов не был декадентом, как Бауэр, и его вклад в развитие киноискусства был более значительным. Не будет преувеличением назвать его зачинателем советской кинорежиссуры.

«Кинематографии у нас не было — теперь она есть. Становление кинематографии пошло от Кулешова, формальные задачи были неизбежны, и Кулешов взялся за разрешение их... Кулешов — первый кинематографист, который стал говорить об азбуке, организуя нечленораздельный материал, и занялся слогами, а не словами... Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию».

Эти слова можно прочесть в предисловии к книге Льва Кулешова «Искусство кино», вышедшей в Москве в 1929 году (в сборник вошли различные статьи Кулешова, опубликованные в журналах начиная с 1917 года). Предисловие подписано бывшими учениками Кулешова, в том числе Вс. Пудовкиным. Их восторги несомненно чрезмерны, но вполне понятны: этот мастер кино действительно был пионером в области кинематографической техники и практики в СССР; его вклад в развитие советского кино и особенно влияние, оказанное им на Пудовкина, были весьма глубокими и важными.

Каков подход Кулешова к вопросам формы, неизбежно встававшим в те годы?

Его взгляды отличались от взглядов Дзиги Вертова прежде всего тем, что Кулешов не отрицал сюжетно-игровой фильм. Напротив, он считал его искусством более богатых выразительных возможностей. Его взгляды как в области теории, так и в области практики основывались на опыте американского кино.

В те годы наряду с «Нетерпимостью» Гриффита в России прокатывалось несколько фильмов с участием Мэри Пикфорд, Дугласа Фербенкса, Уильяма Харта,

*А. Вознесенский, Искусство экрана, изд-во «Совраб-коп», Киев, 1924.

Лилиан Гиш, детективные и ковбойские киноленты. Советским фильмам, вспоминает Лебедев, «приходилось выдерживать конкуренцию с лучшими иностранными картинами последнего десятилетия. В сравнении с «иностранными» советские картины тех лет выглядели технически и формально маловыразительными. Даже такой незамысловатый жанр, как американский детектив, превосходил наши фильмы конструкцией своих сюжетов, динамикой развертывания действия, четкостью работы актеров, мастерством монтажа эпизодов и сцен». Кулешов увлекается жанром американского приключенческого фильма, восхищается блестящей игрой актеров, монтажным искусством лучших режиссеров. Идея движения, хотя и понимаемая главным образом в ее внешнем, а не внутреннем проявлении, явилась одним из мотивов, заставлявшим его выступать против театральных схем и позволившим ему сформулировать свою «кинематографическую идею».

Кино, заявляет Кулешов, по своей художественной структуре не может иметь ничего общего с драматической сценой: «плюс светотворчества — минус в театре, и наоборот». Ни один режиссер, ни один художник или киносценарист не должен оглядываться на театральную практику. Современное искусство в том виде, в каком оно существует, должно или совершенно исчезнуть, или вылиться "в новые формы. Вся энергия, все средства, всё знание законов времени и пространства, предназначенные для применения в искусстве, должны быть направлены по руслу, наиболее связанному с жизнью нашего времени. Это русло — кинематография. Кинематография — не халтурно психологическая, не фиксирующая театральное действие, а закономерно организованная во времени и пространстве, фиксирующая организованный человеческий и натуральный материал, организующая путем монтажа внимание зрителя.

Идея кинематографа — идея кинематографическая, а его специфическое средство выражения — это ритмическая смена отдельных подвижных или неподвижных кадров, то есть монтаж. Монтаж в кинематографии то же, что сочетание красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке. Важно не то, что снято в данном куске, а как сменяется в картине один кусок другим, как они сконструированы. Сущность кино состоит в композиции, в смене кадров.

Подчеркнув, что организующее начало кинематографа надо искать не в пределах заснятого куска, а в смене этих кусков, Кулешов формулирует принцип монтажного построения кинофильма (кинематографическое кино, противопоставляемое театру). Раз фильм должен строиться посредством монтажа кусков, то эти куски должны быть по возможности короткими и в то же время столь несложными по содержанию, чтобы их можно было быстро и легко «прочитать». «Кадр должен действовать, — подчеркивает Кулешов, — как знак, как буква, чтобы его вы сразу прочли и чтобы зрителю было сразу исчерпывающим образом ясно то, что в данном кадре сказано». Как следствие этого кинематографу не нужны актеры (тем более актеры театральные), а нужны «типажи», «натурщики», люди, которые сами по себе представляют какой-то интерес для кинематографической обработки, обладающие характерной внешностью, определенным, ярко выраженным характером: «...надо построить работу кинонатурщиков так, чтобы она представляла собой сумму организованных движений с доведенным до минимума перевоплощением».

Кулешов считал, что работа «натурщика» — не что иное, как цепь трудовых процессов. «Все кинодействие, — пишет он, — есть ряд трудовых процессов. Весь секрет сценария... заключается в том, чтобы автор давал ряд трудовых процессов».

«Организовать», «организация»... По мнению Кулешова, режиссер — такой же инженер, техник-конструктор, организатор, как и инженер или техник на любом заводе или фабрике. «Постановка фильма не отличается от постройки машины». В общем, кино нуждается в промышленной организации, способной гарантировать производство «хорошего товара». Кулешов считал, что для этого следует взять за образец организацию и продукцию американского кино.

При сравнительно невысоком уровне русской революционной кинопродукции становится понятно это увлечение организацией американской кинопромышленности и американскими фильмами, становится понятным убеждение в том, что успех приключенческих лент Фербенкса объясняется тем, что они «кинематографичны на все сто процентов», то есть смонтированы из большого числа коротких кусков, связанных между собой посредством определенного ритма.

Вертов заклинал держаться подальше от старых «романтических» фильмов: «Не подходите близко! Не трогайте глазами! Опасно для жизни! Заразительно! Мы утверждаем будущее киноискусство отрицанием его настоящего». Кулешов, как мы видим, считает повествовательный жанр в кино более закономерным, чем документальный и хроникальный. Он отвечает Вертову: «Долой русскую психологическую драму», но «пока приветствуйте американские детективы и трюки. Ждите картины, снятой по закономерному сценарию с предметами, закономерно сконструированными во времени и в пространстве, и с действиями необходимых людей-натурщиков».

Фильм «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), в котором Кулешов осуществил свои теоретические взгляды, представляет собой авантюрную драму, построенную в духе американских детективных фильмов, с использованием всей их техники: обилие коротких кусков, изошренный внешний ритм, предварительная «железная» разработка сценария.

«Мистер Вест» — «первая в советской кинематографии точно рассчитанная, заранее спланированная и четко выполненная, подлинно профессиональная режиссерская работа... Можно сказать, что с появлением «Мистера Веста» заканчивается наконец процесс перерастания русского кино из суррогата театра в самостоятельное искусство, со своими специфическими выразительными средствами...» (Н. Лебедев).

Лучшее произведение Кулешова — «По закону» (1926, по рассказу Джека Лондона). Этот фильм да еще, пожалуй, некоторые сцены из «Луча смерти» (1925, по сценарию Пудовкина) «имеют столь же важное значение для развития русского кино, как некоторые сцены Гриффита и Инса в истории американского кино» (Vardach et Brasillach, цит. работа). Характерен отзыв Леона Мусинака: «Кулешов, который пытался открыть истинный смысл кино, так и не сумел этого достичь. Доказательством тому — «По закону». Но следует считать, что сцена смерти и финал фильма занимают в советском кино такое же место, как некоторые сцены из фильма Инса в истории американского кино» («La cinéma soviétique», Librairie Gallimard, Paris, 1928).

Эдгардо Макорини, со своей стороны, считает шедевром Кулешова его фильм «Великий утешитель» (1923): «...сюжет основывается на событиях, заимствованных из

биографии американского писателя ОТенри, и на некоторых мотивах из его рассказов. Произведение хочет показать бесплодность сладкой, утешающей лжи искусства, которое только лишь увеличивает страдания угнетенных и униженных людей. Стилистически фильм хочет подчеркнуть важное значение изображения, которому в кино по-прежнему должна принадлежать главная роль, — даже теперь, когда экран использует звуки и слово» (в журнале «Bianco e Nero», Roma, новая серия, а. I, 1947, № 1).

Кулешов, безусловно, первый, кто в русской и советской кинематографии выдвинул мысль о научном, сознательном подходе к кино как особому виду искусства, о необходимости теоретического и экспериментального изучения его законов и приступил к этому изучению. Однако ограниченность его взглядов совершенно очевидна. Уподобляя производство фильма производству машин, он уделял внимание главным образом техническим, формальным, организационным вопросам. Некритически подражая американским образцам, увлекаясь внешними изобразительными моментами в ущерб внутренним мотивам действия, он приносил в искусство техницизм.

«Инженерный» подход и связанная с ним экспериментальная проверка приводят Кулешова к концепции «научного» монтажа, способного еще лучше, чем у Вертова, создавать новое пространство и новое время. Неудовлетворительность этой концепции впоследствии подчеркнет Эйзенштейн. Главный ее недостаток заключается в принципе рационального построения кадра с учетом законов экономии восприятия зрителем картины, разбитой на большое число коротких кусков. Таким образом, также и в этом случае монтаж отдельных кусков, сцен и кадров механически связывался при работе «режиссера-инженера» с общей длиной фильма.

Кулешов и сам неоднократно признавал, что он революционер лишь в области формы. «Подобно конструктивистам, — замечает Лебедев, — Кулешов не видит различия между производством идеологическим и материальным».

Впоследствии Кулешов выправил некоторые свои установки. Вместе с Пудовкиным он критиковал концепцию, по которой актер оказывался инертным материалом в руках режиссера («типаж»), порицал преувеличение технического фактора монтажа. Однако он продолжал

уделять слишком большое внимание, так сказать, «грамматическим» вопросам. Во всех его работах чувствуется дидактическая интонация. В сущности, они представляют не что иное, как курсы лекций, прочитанных им в Московском институте кинематографии. В книге «Основы кинорежиссуры» (Госкиноиздат, М., 1941) это особенно заметно. Мы находим там целый ряд «замечаний», обращенных к авторам различных фильмов. Некоторые из этих «замечаний» весьма актуальны до сих пор. Например, слова о необходимости тесного творческого сотрудничества между различными сотрудниками, которое должно начинаться у столика режиссера: «Сидя за столом и беседуя, окончательно уточните с актерами «сверхзадачу» картины и «сверхзадачи» действующих в картине людей... За столом формируется актерский коллектив картины, устанавливаются общие точки зрения, вырабатывается единый план действий и подробно, в основных деталях, изучается сценарий...»

В заключение напомним еще о двух теоретических работах Кулешова: «Практика кинорежиссуры» (М., 1935) и «Репетиционный метод в кино» (М., 1935).

СИСТЕМАТИЗАТОРЫ

**БАЛАШ
И ПУДОВКИН.
ЭЙЗЕНШТЕЙН
И АРНХЕЙМ**

„ТВОРЯЩИЕ НОЖНИЦЫ”

Годы с 1921 по 1925 были особенно плодотворным периодом, когда советские — и не только советские — режиссеры вырабатывали свои методы работы, подвергали проверке только что созданные принципы киноискусства. К 1925 году немое кино уже осознало себя, свои выразительные средства и возможности. Уже утвердились такие видные мастера, как Чарльз Спенсер Чаплин (его фильм «Собачья жизнь» был поставлен в 1918, «Малыш» — в 1921, «Пилигрим» и «Парижанка» — в 1923 году). Вместе с Чаплиной, еще до 1925 года, начали свою плодотворную деятельность другие художники-постановщики: в частности, Эрих фон Штрогейм (своими фильмами «Глупые жены», 1921, и «Алчность», 1923), Фридрих В. Мурнау («Носферату — вампир», 1921), Роберт Вине («Кабинет доктора Калигари», 1919), Фриц Ланг («Доктор Мабузо — игрок», 1922), Пауль Вегенер («Студент из Праги», 1922), Карл Грюне («Улица», 1923), Виктор Шестром («Горный Эйвинд и его сыновья», 1917), Мориц Штиллер («Сага об Иесте Берлинге», 1923).

Год 1925 явился одним из самых важных в истории кино: Мурнау поставил фильмы «Последний человек» и «Господин Тартюф», Пабст — «Безрадостный переулоч», Клер — «Воображаемое путешествие», Ренуар — «Дочь воды», Дюпон — «Варьете». Но, конечно, 1925 год был прежде всего годом таких фильмов, как «Золотая лихорадка» Чаплина и «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна.

Именно в этот период и родились первые подлинные теоретики киноискусства.

Во Франции все были объаты энтузиазмом. Убедительнейшим и интереснейшим документом, подтверждающим это, может служить вышедший как раз в 1925 году специальный номер «Кайе дю муа», посвященный кино.

По словам Джерби, все, кто высказывался, бурно выражали свое безоговорочное восхищение: «...было что-то Детское в этом наивном восторге от лицезрения нового искусства». Вот характерные формулировки: кино это «нечто вроде нового чувства» (Жан Тедеско), это «ма-

шина, запечатлевающая жизнь» (Л'Эрбье), это «мобилизация абсурда» (Гюс Бофа).

Но, почитав эти и прочие определения, комментирует Джерби, можно сказать, что «мобилизацией абсурда» была скорее кинокритика тех лет. Жермена Дюлак увидела в кино ни больше, ни меньше как «искусство зрительной идеи, заложенной в природе: как в реальной действительности, так и в нематериальном мире». Андре Беклер открыл, что совершенный фильм по своей структуре будет, скорее всего, поэмой (а сущность поэмы, по его словам, — «очищенная от всего временного продолжительность»). Жак Катлен, еще один энтузиаст кино, «но по причинам философского характера», обожал кино за то, что в нем «все изменяется до бесконечности во времени и в пространстве...» Де Баронселли и Л'Эрбье, не тревожащиеся о проблемах гносеологического порядка, испытывали горячее волнение, видя в киноискусстве мощное оружие в руках «будущих демократий»: своего рода эсперанто, призванное, по воле провидения, ускорить приход лучшего человеческого общества. И все или почти все, хорошо помня теории Валери, стремились открыть, как мы уже видели, «чистое», «абсолютное», «современное», «беспримесное» кино.

Здесь мы попадаем в царство мистики и зауми.

Как возникла, замечает далее тот же Джерби, среди представителей французской интеллигенции эта особая форма мистицизма, совершенно ясно. В пылу исследований, направленных к тому, чтобы открыть специфическую «суть» кино, они увидели, что «суть» эта неуловима, что это нечто высшее, неопишное — подобно богу. И тогда они начали бросаться из бреда умствования в бред мистики. Мы встречаем таких режиссеров, которые по поводу своих фильмов рассуждают об «эпифеноменической реальности», «автоскопическом беспокойстве», «сверхреальности», «анимизме», «бергсоновском интуитивном узрении», «гипостазе реальной действительности», «трансфигурации подсознательного» и т. д. Немало и таких, кто приписывал глазу кинообъектива божественную и трансцендентную способность видеть невидимые человеку вещи и миры.

Тот, кто воспаряет в эти заоблачные выси, не может обсуждать эстетическую сторону вопроса. Кино — это нечто великое, неопишное, поразительное, из ряда выходящее — и все тут! Жан-Фрэнсис Лагленн на-

брался смелости пойти до конца. Он заявил: «Самое плохое кино, несмотря ни на что, остается кино, то есть чем-то трогающим душу и не поддающимся определению».

Кажется, что ты слушаешь католика, замечает Джерби, рассуждающего о мессе или о причастии, которые даже если их отправляет недостойный священник, все же остаются чем-то трогающим душу и не поддающимся определению. «Перед лицом таких проявлений веры и смирения нам, любопытным и доброжелательно настроенным неверующим, остается лишь, затаив дыхание, на цыпочках удалиться из пределов храма. Но в его преддверии мы столкнемся с Кокто и Дельтейлем и услышим, как первый, словно в трансе, бормочет про какой-то фильм, что это «абсолютное кино», а второй без тени иронии гнусит, как псалом: «Кино это мой отец, я ему обязан своей жизнью и люблю его. Кино это мой отец, я люблю «Пинк» для литературы — оно дает ей кровь, окрашивает пурпуром».

Все они провозглашают: кино ничего не должно требовать у других, оно богаче всех. Но на вопрос: «Что же такое, в конце концов, кино?» — почти все отвечают с неизменным воодушевлением: «Кино — это вид искусства». Как только они произнесли эти слова, они пропали. Ибо один вид искусства подразумевает существование других его видов. В таком случае необходимо установить, в чем же отличие кино от этих других искусств. Кроме того, надо договориться, по каким признакам мы будем разделять искусства по видам.

Выбраться из ужасного лабиринта, в который они сами забрались, пишет в заключение Джерби, не помогают ни коленапреклоненные мольбы и лесть, обращенные к круглому стеклышку съемочной камеры, ни мистические заговоры, которые должны заставить позабыть о материалистической природе съемок. Тут недостаточны ни механическое истолкование, ни теология*.

Элементы мистики встречались, как мы уже видели, и среди высказываний советских кинематографистов. Дзига Вертов провозглашал «чудодейственные» качества

* См.: Antonello Gerbi, *Teorie sul cinema*. — II Convegno, Milano, a. VII, 1926, N 10.

кинокамеры, заявляя, что «киноглаз», помимо того что он является «киноправдой», обладает сверхчеловеческой силой. Все то, что не является «чистым кино», он считал «от лукавого», от литературы и театра. Литература (то есть сценарий) и театр (игра актеров), становясь между жизнью и киноаппаратом, искажают ее. Вертов призвал изгнать их из «чистого кино».

Но уже в 1924 году (за год до «Рождения кино» Муссианака и за два года до использования Антонелло Джерби эстетики Кроче с целью противопоставить «более тонкие критерии» и «более строгие каноны» рассуждениям журнала «Кайе дю Муа»), венгр Бела Балаш написал свою фундаментальную работу «Видимый человек, или Культура кино». Два года спустя вышла в свет бесценная брошюра Всеволода Пудовкина. В этих работах мы впервые имеем дело с подлинно научным теоретическим анализом, в них впервые систематически рассмотрен весь круг исследуемых вопросов.

В качестве специфических средств кино Балаш и Пудовкин выделяют крупный план и монтаж, то есть два главных эстетических элемента, на которых основывается кино как искусство.

Примеры сознательного использования крупных планов и монтажа можно было найти в фильмах «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916), но и не только в них. Хотя, как правило, изобретение крупного плана приписывается Дэвиду Уорку Гриффиту, многие оспаривают его приоритет.

Эудженю Фердинандо Пальмери и автор настоящей книги неоднократно называли в качестве изобретателя крупного плана постановщика фильма «Кабирия» Пьеро Фоско (известного под псевдонимом Джованни Пастроне).

Умберто Барбаро в одном из примечаний к своей книге «Film e fonofilm» (Edizioni d'Italia, Roma, 1935) писал: «Мы нередко встречаем крупные планы в итальянских фильмах, предшествовавших фильмам Гриффита. Достаточно назвать в качестве превосходного примера фильм «Маломбра» (1913). Также и граф Негрони часто применял крупные планы как человеческих фигур, так и предметов и подвергался нападкам в кинематографической печати той эпохи за «перья, которые кажутся бревнами» и «чернильницы, которые кажутся колодцами»... По правде говоря, уже в первых фильмах фирмы «Чи-

нес», основанной в 1902 году, кое-где встречаются крупные планы. Фильм «Но моя любовь не умирает», поставленный Камерини в 1912 году, заканчивается крупными планами лиц Лиды Борелли и Марио Боннара...»

Садуль приписывает изобретение крупного плана брайтонской школе. Рэчел Лоу и Роджер Менвелл тоже считают родиной этого изобретения Англию (см. «The History of the British Film», Allen and Unwin, London, 1948). Лоусон добавляет: «Первую попытку создать фильмы с непрерывно развивающимся сюжетом мы находим в работе группы английских фотографов, известной под именем брайтонской школы (потому что они снимали свои фильмы на этом морском курорте с 1900 по 1905 год). Дж. А. Смит, бывший фотограф-портретист, подходил к кинофильму на основе своего прежнего опыта. Он помещал камеру как можно ближе к актеру, чтобы уловить детали выражения его лица. Садуль указывает, что ничего особо оригинального в крупном плане нет: «Операторы ранних кинофильмов, естественно, следовали традиции фотографов, которые, подражая в свою очередь устоявшейся традиции художников, создавали крупные планы с момента возникновения фотопортретов» («Hollywood Quaterly», april, 1946). «Заслуга Смита и его коллег в Брайтоне заключается в открытии взаимодействия крупного и общего планов... Смит пользовался крупным планом не только для изучения образа, но и для развития сюжета» (Дж. Г. Лоусон, Теория и практика создания пьесы и киносценария, М., 1960).

В этой связи заметим, что уже в 1898 году в фильме Кришенецкого «Смех и плач» киноаппарат на протяжении всей этой короткой киноленты показывал зрителю только лицо человека, сначала смеющегося, а потом от смеха переходящего к плачу. Итак, если уже быть скрупулезно точным, то пальму первенства следует, по-видимому, отдать чехословакам.

«Однако следует ли приписать открытие крупного плана Гриффиту или кому-нибудь другому,— замечает Франческо Пазинетти,— мы должны считаться с тем фактом, что он первым особенно эффективно применил это средство. То же самое можно сказать и про другие средства, изобретение которых ему приписывают»*.

* Francesco Pasinetti, Mezzo secolo di cinema, Poligono, Milano, 1946.

Пудовкин, как и Эйзенштейн, считал своим «далеким учителем» Гриффита. Оба русских автора сами пишут, что они сблизилась с кино после того, как познакомились с некоторыми фильмами американского режиссера. Более того: оба они неоднократно упоминают в своих работах «Нетерпимость». Но теоретическое обоснование монтажа, его различных творческих форм и последовательного применения принадлежит русским — Пудовкину и Эйзенштейну, а также в значительной мере Балашу — вот кому мы обязаны рождением кино как искусства монтажа.

Определить хронологически, кому из них принадлежит приоритет теоретического осмысления монтажа, основываясь только на датах выхода их теоретических работ, пожалуй, невозможно. Хотя книга Балаша вышла раньше, чем книги Пудовкина и Эйзенштейна, творческие принципы всех троих родились в общей атмосфере исследований и поисков.

Бела Балаш родился 4 августа 1884 года в Сегеде (Венгрия). Он получил литературное образование, участвовал в первой мировой войне и в революции 1918—1919 годов, а затем подвергся политическим преследованиям. Он писал рассказы, романы, стихи, сказки и статьи, примкнув вместе с Дьердем Лукачом к художественному направлению, которое в тот период переходило от идеалистической философии к диалектическому материализму. Позже он эмигрировал в Германию, а затем в Москву, где преподавал в Государственном институте кинематографии.

«Видимый человек» был написан им в 1924 году. Это трактат априори, «оценка, мечта и пророчество огромных возможностей только лишь зарождающегося искусства». Природа этого искусства, как считает Балаш, скорее лирическая, чем эпическая: мимика выражает чувства, а крупный план, являясь необходимым условием мимической игры, составляет поэтику кино.

«Лицо киноактера,— пишет он,— должно быть придвинуто к нам возможно ближе и так изолировано от окружающего, чтобы мы были в состоянии его прочесть. Фильм требует и тонкости и уверенности мимической игры, о чем театральный актер не может и мечтать. Ибо:

в крупной съемке каждая морщинка лица указывает на решающую характерную черту и каждый беглый штрих мускула напряжен потрясающим пафосом, великим внутренним движением. Крупная съемка лица... должна быть *выразительным* экстрактом драмы. Поэтому — чтобы внезапно показанное большое лицо не выпадало из сюжетных рамок, мы должны узнать в его чертах и смысл предыдущего и признаки будущего движения»*.

При помощи этих крупных планов, «деталей» людей и вещей, режиссер ведет глаз зрителя, выделяя из целого отдельные картины, «показывает секретнейшие уголки, в которых немая жизнь вещей не теряет колорита домашности», указывает на все важное и значительное в изображаемой жизни. «Два фильма с одинаковым действием, с одной и той же игрой и теми же общими планами, но с различными крупными съемками — всегда будут выражать два различных представления о жизни». Другими словами, режиссер при помощи крупного плана анализирует, выбирает, проявляет свою художественную чуткость.

С мыслью о том, что режиссер ведет глаз зрителя, связано другое выразительное средство киноискусства: монтаж. Именно монтаж определяет, куда вмонтировать отснятую деталь, когда общий план должен быть прерван крупным, не утрачивая при этом чувства находящегося перед нами пространства и не нарушая течение фильма. Здесь мы подходим к тому явлению, которое Балаш называет «творящими ножницами». Возможность резать, а затем соединять между собой различные кадры, создавая определенный темп, соответствует, по словам венгерского теоретика, «понятию стиля в литературе. Одна и та же история может быть рассказана различно: действие в рассказе зависит от содержательности и ритма отдельных фраз,— подобно этому и монтаж придает фильму свой ритмический характер. Благодаря ему течение картины иногда бывает медленным, как гекзамер древнего эпоса, в другом случае темп подобен стилю баллады, то воспламеняясь и угасая, то круто вздымаясь или капризно поблескивая. Монтаж — живое дыхание фильма».

Однако, предупреждает Балаш, кадры нельзя «спрягать»: их нельзя соединять между собой по словесной или, вернее, литературной схеме. Можно написать: «Ге-

* Бела Балаш, Видимый человек, М., 1925.

рой шел Домой, и, когда он вступил...» Кадр же имеет только настоящее время. Монтаж посредством «перебивок» второстепенными и «проходными» сценами может разбить время, так же как посредством крупных планов разбивается пространство, создавая и в первом и во втором случаях новое время и новое пространство. «Техника перебивки и зрительная длительность составляют деликатнейшую задачу режиссера. Он должен суметь перенести настроение, каким проникнут один кадр, в следующий. Подобно тому как те же самые краски в живописи производят различное действие в зависимости от их соотносительного расположения на холсте, так и тон одной сцены зависит от предыдущей. Перебивка может отклоняться от центрального действия, но по отношению к нему она должна сохранять единство тона».

Что касается различных стилистических возможностей монтажа, то в своей первой книге Балаш говорит только о «симультанализме» (одновременности) и о «рефрене». В основе этого последнего лежит «повторяющийся мотив», подобный припеву в конце строфы, — то есть сцены, служащие как бы лейтмотивом фильма; в основе же первого — наоборот, стремление показать некоторое количество одновременных явлений, даже если они ни между собой, ни по отношению к главному не находятся в какой-либо причинной связи.

После возникновения звукового кино, в 1930 году, через семь лет после опубликования своей первой книги, в которой Бела Балаш провозглашал, что человек с появлением кино становится «видимым», «познает сам себя, несмотря на все языковые различия», он пишет теоретическую работу апостериори — книгу «Дух фильма» (М., 1935). Исходя из предпосылки о том, что человек теперь уже настолько свыкся со съемочной камерой, что превратил ее чуть ли не в один из своих органов чувств, Балаш развивает идеи, изложенные в первой своей работе, пытаясь «набросать нечто вроде грамматики языка кино, быть может, его стилистику и поэтику».

Появилось звуковое кино, заявляет Балаш, и «наступило время подведения баланса». Как считает Балаш, кино по-прежнему остается искусством благодаря крупному плану, ракурсу и монтажу.

<<В такой микроскопической близости, в какой крупный план показывает нам вещи, мы, разумеется, в дей-

ствительностей их никогда не увидим, — пишет Балаш. — Вследствие особого, ограниченного рамками кадра, поля зрения, вследствие особой перспективы ракурса — только в кадре выявляется субъективная воля режиссера-толкователя... Только в монтаже, в ритме и в ассоциативном процессе образного ряда выявляется самое существенное: композиция всего произведения». Средства киноискусства дают нам возможность оказаться как бы «внутри» разворачивающегося действия. В этом большую роль сыграл именно крупный план, который уничтожил реальное расстояние между зрелищем и зрителем.

Вид предмета, утверждает Балаш, зависит от точки зрения, иначе говоря, от ракурса, поэтому он не только объективная данность, но одновременно и наше отношение к ней, «синтез данности и отношения». «Для глаза вещи имеют только видимость, следовательно, только внешнюю картину их образа. И не одну, а сотни различных картин, видимых в различных перспективах, с различных точек зрения. Каждое воззрение на мир содержит в себе «внутреннюю установку человека»: «каждое впечатление, схваченное в кадре, становится выражением». Этот «субъективный взгляд киноаппарата» может быть перенесен «в пространство фильма, в пространство самого действия, которое, в свою очередь, может отражаться и локализоваться в изображении». Наконец, ракурс выявляет не только эмоции персонажей, но и в первую очередь эмоции художника, творца фильма. В самом деле, в ракурсах кадра вскрывается отношение режиссера к снимаемому предмету — его нежность и ненависть, его пафос или ирония.

Разумеется, когда Балаш говорит о ракурсах, он не имеет в виду самые частые и естественные. Его интересуют такие формы выражения, которые особенно важны режиссеру и особо подчеркиваются им посредством «оптического преувеличения»: «взгляд аппарата становится критикой и осуждением», схватывает смысл явлений. Благодаря ракурсу изображение приобретает то внутреннее значение (значение символа или метафоры), которое составляет стиль: «...стиль кадра не определяется стилем предмета. Самое типичное здание в стиле барокко может приобрести в съемке совершенно иной характер. Стиль кадра определяется ракурсом».

Однако даже самого значительного ракурса, указывает Балаш, недостаточно для того, чтобы придать изо-

бражению всю его значимость. Эта значимость определяется тогда, когда кадры входят в соприкосновение с другими, она определяется их комбинацией, подобно тому как «только в общей связи приобретают свою ценность, свою функцию цветное пятно в картине, звук в мелодии», слово в фразе. Изображение (кадр) — это уже есть показ чего-то, он может сам иметь мелодию и, как фраза, что-то высказывать. «Мы видим, например, улыбку, и она уже имеет для нас определенное выражение. Теперь нам показывают причину этой улыбки. Это улыбка влюбленного или улыбка под дулом угрожающего револьвера? Та же самая улыбка получает иной смысл и выглядит совсем иначе. Мы вкладываем определенное толкование в увиденное даже тогда, когда эти разъясняющие связи нам неизвестны. Кадр при этом попадает в случайный ассоциативный ряд. Опираясь на предыдущий кадр, мы видим в улыбке разнообразные, но всегда определенные психологические оттенки».

Таким образом, монтаж становится творческим, именно «творящими ножницами», он дает повествованию дыхание.

Монтажный ритм может получить свое собственное независимое, как бы музыкальное значение, которое имеет лишь отдаленное отношение к содержанию. Понижаемый таким образом монтаж выявляет, помимо всего, отношения, между формами. В связи с этим Балаш в «Духе фильма» развивает положения о чисто повествовательном монтаже, изложенные в его предыдущей работе. Он анализирует другие формы монтажа, в том числе ассоциативный монтаж (посредством которого можно не только вызвать ассоциацию, но изображать ассоциации), интеллектуальный монтаж (который «проецирует однозначно ясные мысли», «формулирует процесс познания, выводы, логические суждения и оценки»), формальный монтаж (основанный на соотношении компонентов по признаку сходства формы или ее контраста), монтаж без склейки (затемнения, панорамирующая съемка, наплывы) и т. д.

Самая интересная часть книги «Дух фильма» — разумеется, главы, касающиеся «говорящего» фильма. Надо учитывать, что книга вышла на заре звукового кино, и в известной мере эти главы являются теорией априори: примеров и образцов в 1930 году было еще немного. В их числе фигурируют «Одиночество» (1928) Пала Фейоша

и «Голубой ангел» (1929) Джозефа Штернберга, «Под крышами Парижа» (1930) Рене Клера, «Западный фронт 1918 года» Г. В. Пабста и «Аллилуйя» (1930) Кинга Видора. Возможно, однако, что Балаш еще не имел возможности посмотреть все эти произведения, до сих пор остающиеся во многих отношениях важными документами творческого использования звука в кино. Но как бы то ни было, звуковое кино нашло в лице венгерского теоретика горячего и оптимистически настроенного сторонника.

Балаш интуитивно почувствовал его возможности. Он уже тогда вел речь об «искусстве, которое открывает нам окружающий нас акустический мир», уча нас науке слушания и освободив от «хаотического гула». Требование, предъявляемое им к искусству звукового кино, заключается прежде всего в том, что оно не должно служить лишь дополнением к немому кино, приближая его к реальной действительности, а должно «передавать» реальную действительность.

Итак, в звуке Балаш видит не дополнение, а «основной момент», то есть «доминирующий и решающий мотив действия». Передача окружающей действительности и этот «основной момент» достигаются путем анализа (отбор) и асинхронности (звуки, которые не соответствуют прямому, непосредственному зрительному восприятию источников этих звуков). Анализ звукового фильма следует вести, исходя, так же как и в немом кино, из анализа трех следующих основных элементов: звукового ракурса, звукового крупного плана и звукового монтажа.

Звуки не образуют пространственной формы и не отбрасывают теней, звук трудно поддается локализации, и поэтому в звуковой съемке столь же трудно установить его ракурс. Звук может быть записан сверху или снизу, вблизи и издалека — этим он только локализуется в пространстве, но не меняет из-за перспективы своего вида, своей «физиономии»: «один и тот же звук, идущий с одного и того же места, не может быть заснят тремя разными операторами, тремя различными приемами, не может быть различно «воспринят», как это возможно при оптической съемке любого предмета». Поэтому запись звука, поскольку он не может быть изображен, является не чем иным, как механическим воспроизведением.

Однако звуковое кино может давать звуковые детали, соответствующие деталям немого кино; таким образом, режиссер ведет в пространстве не только глаз, но и ухо зрителя. Например, «режиссер дает на общем плане гул и рев большой толпы, и съемочный аппарат подъезжает к одному человеку из этой толпы. То же делает и звукозаписывающий аппарат. И из толпы выделяется уже не только лицо, но и голос, слово человека».

С этой возможностью связан «звуковой крупный план», то есть выбор звуков, изолированных от других или же записанных приблизившимся к их источнику звукоаппаратом, которые создают новые смысловые связи.

«Особенность звукового крупного плана заключается в том, что он никогда не будет так изолирован от акустического окружения, как крупный план от зрительного окружения в немом кино. Все, что не находится в кадре, мы вообще не видим. Только в особых случаях какая-либо тень или луч света, попадая в кадр, дадут почувствовать присутствие невидимых за кадром вещей. Но в изолированном звуковом крупном плане слышны звуки и невидимого окружения... Если в шумном помещении аппарат выделит крупным планом две головы и воспроизведет их шепот, то общий шум зала из-за этого не может смолкнуть, иначе уничтожится непрерывность места действия и у зрителя будет ощущение, что действие перенеслось "куда-то в другое место. Но этого,— заканчивает Балаш,— и не нужно. Замечательное свойство микрофона заключается именно в том, что он вблизи улавливает тончайший звук среди самого сильного шума».

Помимо того, мы не только слышим тихий звук, но также и его взаимоотношение ко всему акустическому общему плану.

Наконец, звуковой монтаж определяет звуко-кадровый ритм, при котором именно посредством акустического момента — и это является одним из «существенных принципов звукового кино» — можно подчеркивать нечто такое, на что мы иначе не обратили бы внимания: «...звукомонтаж и монтаж кадров, как две мелодии, контрапунктически сольются друг с другом». Поэтому наиболее последовательной формой такого звукового дополнения является асинхронный звукомонтаж, о котором мы уже упоминали. «Мы должны слышать не то, или, по крайней мере, не только то, что мы видим».

Балаш выделяет различные формы звукового монтажа: асинхронно-панорамический звуковой монтаж (аппарат панорамой следует за звуком и ищет его источник); субъективный звуковой монтаж (внушающий зрителю определенные акустические впечатления, мысли и чувства) и абсолютный монтаж (посредством которого акустическое впечатление продолжает оставаться и в последующем кадре).

В этом последнем случае возникает особый психический синхронный эффект (то есть одновременность действительно слышимого звука и звучание предыдущего звука в нашей памяти), при помощи которого мы можем создавать очень тонкие настроения и глубокие смысловые связи. Наконец, звуковое кино более, чем какой-либо другой вид искусства (даже более, чем музыка, утверждает Балаш), передает выразительность тишины.

Специальная глава, посвященная диалогу, менее убедительна. Балаш больше анализирует отрицательные, чем положительные стороны этого элемента звукового кино. Он не дает какого-либо разрешения этой проблемы, однако утверждает, что «никому бы не пришла в голову сумасшедшая идея о возможности говорящую фильму, драматическое событие показывать безмолвным» и что «в звуковом кино драматурги не должны являться специалистами только в области сценарной техники — они должны быть и писателями» (то есть должны стремиться к достижению нового рода лирической музыкальности). Странно звучит в устах Балаша утверждение о том, что длинные диалоги делают невозможным ни смену кадров, ни монтаж. И уж совсем неверно то, что продолжительность кадра должна совпадать с длительностью диалога. Как мы увидим ниже, положения, высказанные Пудовкиным и Ротой в отношении асинхронности, опровергают эти утверждения: метод асинхронности, оказывается, применим также и к диалогу.

Спорным является и то, что Балаш не допускает органического слияния с фильмом «чистой» музыки, то есть такой музыки, которая не была бы лишь сопровождением зрительного ряда. Он не видит возможности создания такого фильма, который был бы не «музыкальным», а действительно сложившимся из музыки, голосов и звуков. Ниже мы увидим, что все это возможно.

Балаш не оставляет без внимания и проблемы цветного кино, сущность которого он рассматривает как

«движение красок». «Технические недостатки,— писал он в своей первой книге,—не настраивают меня на скептический лад. Напротив: мысль о совершенном цветном кино вызывает у меня опасения. Верность природе не всегда выгодна для искусства... В ограничении, собственно, и заключается искусство. Может быть, именно в однородной серости бесцветного кино и была заложена возможность создания художественного стиля. Тем не менее, несмотря на наши эстетические опасения, мы можем надеяться, что употребление красок не обязывает к безусловному, рабскому подражанию природе».

Если использование различных цветов, подчеркивает Балаш, разрушает связи, характерные для звукового фильма, то цветной фильм может создать новые связи, лишённые черт декоративности. Краски обладают большой силой: они выражают символы, будят воспоминания и эмоции, вызывают ассоциации. Посредством крупных планов можно передать тончайшие нюансы, раскрыть целый новый мир...

Вместе с тем в трудах Балаша, и в особенности в книге «Дух фильма», иногда проглядывает вполне понятная тоска по немому кино. Однако это несколько не умаляет их важного значения. Балаш остается первым систематизатором вопросов киноискусства; уже в 1924 году он требовал от творческой интеллигенции, чтобы она серьёзно занялась их разработкой. Это требование Балаш вновь высказал незадолго до своей смерти (он умер в Будапеште 18 мая 1949 года) на страницах журнала «La Rassenia d'Italia», в статье, озаглавленной «Культура и кино» и представляющей собой отрывок из его последней книги «Кино. Развитие и сущность НОВОГО искусства»*. В этой книге Балаш переработал свои принципы в свете диалектического материализма и нового опыта.

Свою работу в области теории (каковая представляла собой основную и наиболее значительную часть его деятельности) Балаш сочетал с практической работой. Им написаны сценарии фильмов «История кредитки в 10 марок» (режиссер Бертольд Фиртель, 1927) и «Наркоз» (Альфред Абель, 1929). В 1931 году Балаш принял участие в создании фильма Г. Пабста «Трехгрошовая

опера», а в 1932 вместе с Лени Рифеншталь написал сценарий и поставил фильм «Голубой свет». Это были значительные фильмы, а фильм Пабста занял особое место в истории кино. Столь же важное место в истории кино, хотя и в другом плане, было суждено позднее занять и фильму «Где-то в Европе» (1947), поставленному Гезой Радвани по сценарию Белы Балаша. В этой кинокартине заметно влияние русской школы, в развитие которой Балаш внес значительный теоретический вклад. Индивидуальность Балаша наложила отпечаток на многие детали и эпизоды этого фильма. Некоторые кадры — это именно те «изображения-символы», «кадры-метафоры», о которых он говорит в своих книгах, а монтаж этих кадров иногда поистине можно назвать «творящими ножницами».

МОНТАЖ АПРИОРИ

В той же атмосфере исследований и поисков, в которой работал Балаш, сложились и принципы двух других великих «систематизаторов» — Эйзенштейна и Пудовкина.

«Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко,— пишет Анри Колыга,— это три крупнейших мастера немого кино в России. Дзига Вертов в художественном отношении стоит ниже, но превосходит их по влиянию своих теорий».

Это последнее утверждение произвольно, так же как, несомненно, ошибочно и другое суждение Колыпи — он считает, что Дзига Вертов якобы был единственным крупным советским режиссером, «подходящим» для звукового кино, которое является «существенно важным» средством для «киноглаза»*. В борьбе между традиционалистами и новаторами Дзига Вертов, как и Лев Кулешов, показал себя, повторяем, только лишь формальным новатором, новатором крайнего толка. «Не все из киноноваторов первого поколения, — замечает Н. Лебедев, — Достаточно ясно представляли себе грандиозность этих задач. Многие из новаторов упрощали их, преуменьшая Трудности их решения. Открыв часть истины, они считали,

* Эта книга в свою очередь является переработкой книги Балаша «Искусство кино», М., Госкиноиздат, 1945.

* Henri Colpi, Le Cinema et ses hommes, Chausse, Craille -astemau Editeurs, Montpelliar, 1947.

что владеют уже всей истиной. Сформулировав закон, охватывающий часть явления, они ошибочно распространяли его на явление в целом. Диалектику они нередко подменяли формальной логикой».

Дзига Вертов был заражен «детяюй болезнью левизны». Однако его идеи, так же как и идеи Кулешова, послужили новаторам, обладавшим более широкими взглядами и ставившим перед собой более серьезные художественные задачи, исходной точкой для критической оппозиции, которая впоследствии привела к концепции подлинно творческого монтажа. Леон Муссинак — горячий поклонник советского кино — хотя и не осуждает Дзигу Вертова, но все же признает ограниченность его взглядов. «Непримиримость Дзиги Вертова, — пишет он, — порождает дискуссии, очень полезные для развития советского киноискусства, и в первую очередь монтажа» *.

Пудовкин, пришедший в кино позже Эйзенштейна, по крайней мере вначале находится под непосредственным влиянием Кулешова. Двадцати семи лет он поступил в Московский государственный техникум кинематографии и четыре года занимался в мастерской Кулешова. Именно от Кулешова он узнает значение слова «монтаж».

«В каждом искусстве должен быть прежде всего материал и, во-вторых, метод организации этого материала, специально соответствующий данному искусству. Материалом музыканта являются звуки, которые он организует во времени. Материал художника — краски, и он сочетает их в пространстве на поверхности полотна или бумаги. Каким же материалом располагает кинорежиссер и каков метод композиции его материала? Кулешов утверждал, что материал в кинематографе — это куски пленки, а методом композиции являются соединения их в определенном, творчески найденном порядке. Он утверждал, что киноискусство начинается не с игры актера и не со съемки его — это только подготовка нужного материала. Киноискусство начинается с того момента, когда режиссер начинает сочетать и склеивать куски пленки; соединяя их в различных комбинациях и вразличном порядке, он придает им различный смысл» **.

* Leon Moussinac, *Le cinema sovietique*, Gallimard, Paris, 1928.

** В. Пудовкин, *Натурщик вместо актера*. — Журн. «Красная панорама», М., 1927, № 40.

Ныне эти мысли кажутся «исключительно простыми» — они ограничиваются тем, что лишь указывают на монтаж как на специфическую особенность кино. Кулешов говорит, как мы видели выше, о монтаже как рабочем методе и принципе композиции; суть монтажа сводится к соединению отдельных кусков пленки (кадров) в определенном порядке; но эта последовательность не может носить творческий характер, если ее использовать как простое средство повествования, заключающееся в том, чтобы показывать одну сцену за другой — «так, как кладут кирпичи, чтобы построить стену».

Как для Дзиги Вертова, так и для Кулешова единственными факторами ритма были метраж каждого куска и сама смена отдельных изображений. Эти принципы не выдерживали критики в эстетическом плане, но все же были ценны, поскольку заложили фундамент для более глубокого анализа выразительных средств и в конце концов привели к определению монтажа как эстетической основы фильма. Теория такого монтажа была сформулирована с двух различных точек зрения Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным и Сергеем Михайловичем Эйзенштейном.

Пудовкин родился в Пензе в 1893 году. Инженер-химик по образованию, он начал свою работу в кино именно у Кулешова.

«Я начал работу в кино совершенно случайно, — писал Пудовкин. — До 1920 года я был специалистом химиком и, по правде говоря, презирал кинематограф, хотя очень любил другие виды искусства. Я, подобно многим, не мог признать кинематограф искусство. Я считал его плохим суррогатом театра. И только. Такое отношение не должно вызывать удивления, если принять во внимание, какие плохие фильмы показывали в то время... Однако случайная встреча с молодым художником и теоретиком кино Кулешовым дала мне возможность ознакомиться с его идеями, которые заставили меня полностью изменить свои взгляды. От него я впервые узнал слово «монтаж» — слово, сыгравшее такую огромную роль в развитии нашего киноискусства».

После этой случайной встречи Пудовкин, как мы говорили, поступает в Московский государственный техникум кинематографии (будущий ВГИК). Там он учится актерскому мастерству у Гардина, одним из первых выступает за превращение монтажа из чисто технической

операции в творческий процесс, снимает с Перестиани агитационный фильм, работает помощником режиссера, сценаристом, снимается как актер. «Но, неудовлетворенный методом работы Гардина, Пудовкин вскоре уходит от него и вступает в мастерскую Кулешова. У Кулешова он быстро выдвигается как один из наиболее талантливых и разносторонних его учеников... За четыре года учебы в киношколе и в мастерской Кулешова Пудовкин практически изучил методы работы трех режиссеров, принял участие в пяти постановках, испробовал свои силы во всех основных творческих специальностях немого киноискусства» *.

На основе практического и теоретического опыта Пудовкина и Кулешова родилась книга «Кинорежиссер и киноматериал» (Кинопечать, М., 1926). Эта работа вошла вместе с другими работами Пудовкина в изданный в Берлине сборник «Film-Regie und Film-Manuskript» (Lichtbild-Buhne, Berlin, 1928) — книгу о технике и стилистике сценария и режиссуры, которую Ганс Рихтер называет «необычайной», а Якопо Комин ставит в один ряд с таким бессмертным произведением, как «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи.

В этом сборнике идеи Кулешова подверглись развитию: отталкиваясь от них, Пудовкин приходит к принципам, более обоснованным с точки зрения эстетики, хотя, как мы увидим далее, и не бесспорным. «Чудодейственным» свойствам съемочной камеры не следует доверять. Кадры являются «первичными элементами» фильма, и «произвольному» монтажу Дзиги Вертова противопоставляется монтаж априори: запечатленный сперва на бумаге, а уже затем на целлулоидной ленте. •

«Кинематографическая картина, а следовательно, и сценарий, всегда бывает разбита на весьма большое количество отдельных кусков... Настоящий сценарий, который может быть пущен в работу, должен непременно предусматривать это главное свойство кинематографической ленты. Сценарист должен уметь писать на бумаге так, как это будет показываться на экране, точно обозначая содержание каждого куска и их последовательность» **.

* Н. Лебедев. Очерк истории кино СССР, М., 1947.

** В. Пудовкин, Избранные статьи, М., 1955, стр. 92—93,

Пудовкин стоит за так называемый «железный сценарий», в котором все предусмотрено еще до того, как режиссер входит в съемочный павильон: и различные положения киноаппарата («точки зрения») и технические приемы, связывающие предшествующий кусок с последующим. Другими словами: сценарий, по его мнению, является не чем иным, как окончательным уточнением всех средств, необходимых при съемке, для достижения желаемого и планируемого с самого начала эффекта.

«Разработанный сюжет сценария, в котором выяснены все линии поведения отдельных персонажей, в котором последовательно отмечены все главные события, в коих сталкиваются действующие лица, в котором, наконец, правильно учтено и построено напряжение действия таким образом, чтобы дать постепенное напряжение его к развязке — концу, такой сюжет уже представляет значительную ценность и может быть использован режиссером для постановки» *.

Однако при желании против этой теории можно возразить следующее: художественным произведением является фильм, а не сценарий, который чаще всего представляет собой более или менее бесформенный материал; в сценарии имеется монтаж, но лишь как предложение; предусмотрен ритм, но лишь потенциально. В определенный момент и сам Пудовкин начинает считать — под влиянием своего великого антагониста Эйзенштейна — эту теорию спорной. Этот последний, как мы увидим далее, выступил против «железного сценария». «Техническому сценарию» он противопоставил «эмоциональный сценарий». «Сценарий, — писал Эйзенштейн, — это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов».

Пудовкин признается: «Когда мне в первый раз пришлось читать сценарий, написанный Александром Ржевским (который был создан именно следуя теории «эмоционального сценария». — Г.А.), я получил совершенно своеобразное, до того не знакомое мне впечатление. Сценарий волновал, как волнует литературное произведение... Вся сила слов направлена не на точное описание того, как, откуда и что снимать, а на эмоционально-напряженную передачу того, что должен ощущать зритель от зрелища будущего монтажного построения

режиссера... Режиссер работает так, как нужно советской кинематографии. Удачное словесное оформление соединяется с тем безошибочным чутьем выразительного зрительного материала, которое свойственно только кинематографистам...» *.

Это признание Пудовкина, в котором он забыл назвать имя Эйзенштейна, относится к 1930 году, а в 1932 году выходит на экран фильм «Простой случай» («Очень хорошо живется»), созданный именно на основе теории эмоционального сценария, а также принципа «время крупным планом». «Иногда,— писал Пудовкин,— очень *небольшое замедление съемкой простой походки* человека придает ей тяжесть и значительность, которой не сыграешь...» (подчеркнуто Пудовкиным). И ниже: «Нужно уметь использовать всевозможные скорости, от самой большой, дающей чрезвычайную медленность движения на экране, и до самой малой, дающей на экране невестротную быстроту»**.

В этой связи С. Гинзбург пишет: «Пудовкин пытался, прибегая к ускоренной съемке, представить на экране в замедленном движении какие-то особенно важные моменты действия для того, чтобы зритель с помощью «крупного плана времени» смог их лучше рассмотреть. В приеме «крупного плана времени» или «цайтлупы» Пудовкин искал метод анализа действительности, психической жизни своих героев. Однако этот прием, широко используемый в научной и учебной кинематографии для анализа медленно протекающих процессов, убивает образное восприятие жизни, представляет явления действительности деформированными. Попытка использования «крупного плана времени» в фильме «Очень хорошо живется» привела Пудовкина к тяжелой творческой неудаче»***.

Как бы то ни было, Пудовкин видел в «творящих ножицах» (монтаже) истинный язык кинорежиссера: отдельные куски и сцены фильма соответствуют слову и фразе писателя; поэтому «так же как литератору свойствен свой индивидуальный слог, кинорежиссеру присущ индивидуальный монтажный 'прием изложения'****».

* Цит. по кн.: Н. Лебедев, Очерк истории кино СССР.

** В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 101.

*** С. Гинзбург, О теоретическом наследии С. Эйзенштейна и В. Пудовкина.— «Искусство кино», 1954, № 12.

**** В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 52.

Кроме того, при монтаже подлинным материалом для создания фильма становится уже не реальная действительность. Реальная действительность существует (впрочем, в весьма ограниченной мере, как мы увидим далее, говоря об Арнхейме) в различных монтажных кусках фильма, но режиссер, укорачивая, удлиняя или соединяя их между собой по своему внутреннему желанию, противопоставляет реальному времени и реальному пространству свои «идеальные», то есть кинематографические, время и пространство.

Наиболее важными методами монтажа Пудовкин считал «контраст», «параллелизм», «уподобление», «одновременность» и «лейтмотив».

Разумеется, монтаж остается для Пудовкина эстетической основой также и звукового кино. В одной из своих последующих работ он интуитивно поставил ряд вопросов теории звукового кино и наметил пути их решения. Новое открытие он не рассматривал как техническое изобретение, позволяющее усовершенствовать естественность воспроизведения изображения, а как новое средство художественного творчества. Первой задачей звукового кино Пудовкин считал задачу увеличить выразительную силу фильма. Синхронность не отвечает этому требованию, поскольку приближает кино к сфотографированному театру; при помощи ее достигается посредственная имитация реальной действительности. Основа звукового фильма заключается в организации изобразительного и звукового ряда по двум самостоятельным ритмам.

Например: изображение может фиксировать ритм окружающего мира, тогда как звуковая дорожка следует ходу человеческих восприятий, или же наоборот. Возникает зрительно-акустический контрапункт, при котором звук осуществляет субъективную функцию, а изображение — объективную, или же наоборот.

«Единство звука и изображения достигается смысловой взаимосвязью, в результате которой, как мы сейчас покажем, получается более точное изображение природы, чем при ее поверхностном копировании. Монтируя различные изображения в немом кинематографе, мы стали добиваться единства и свободы, которые в природе реализуются только путем ее абстрагирования человеческим разумом. Теперь в звуковом кино мы можем в пределах той же целлулоидной ленты не только монтировать

различные моменты в пространстве, но и вводить по ассоциации с изображением звуки, раскрывающие и усиливающие характеристики того и другого ряда; там, где в немом кино мы имели столкновение только двух противоположных элементов, теперь у нас могут сталкиваться четыре» *.

Естественно, как мы уже говорили, глагол «резать» остается в силе также и для звукового кино, хотя «многие придерживаются того взгляда, что с появлением звуковых приемов монтажа, разработанные в период развития немого кино, должны быть выброшены за борт» **. Ошибаются те, указывает Пудовкин, кто считает, что звук убивает «специфику кино», а следовательно и идеальное время: «Человеческий глаз способен легко и мгновенно воспринимать содержание быстрой смены изобразительных кадров, тогда как ухо, говорят они, не может столь же мгновенно уловить смысл перемен в звуковой записи. Поэтому, утверждают они, ритм звуковых перемен должен быть значительно медленнее ритма смены зрительных образов. Они правы лишь тогда, когда это касается сочетания ряда коротких кадров изображения с серией столь же коротких звуковых эффектов, подобранных к ним в чисто натуралистической связи. Конечно, нельзя было бы скомпоновать короткие кадры эйзенштейновского эпизода Одесской лестницы в «Броненосце «Потемкин» — стреляют солдаты, кричит женщина, плачут дети — со звуком, смонтированным параллельно». Но, согласно принципу Пудовкина (асинхронность), вовсе «нет необходимости начинать звук там, где впервые появляется соответствующее ему изображение, и обрезать его там, где изображение кончается. Каждый, кусок звуковой записи, будь то речь или музыка, может идти без изменений, в то время как зрительные образы появляются и исчезают в сцене, смонтированной из коротких кадров. Или же наоборот, когда изображение идет в более длинных кусках, звуковой ряд может изменяться самостоятельно, в своем собственном ритме.

«Я думаю,— пишет Пудовкин далее,— что, только идя в этом направлении, кинематограф может освободиться

* В. Пудовкин, Звук и образ. — Газ. «Советское искусство», М., 22.V.1932.

** Там же.

от подражания театру и пойти дальше его пределов. Театр навсегда ограничен главенством живого слова, тем, что декорации и реквизит использованы только в одном выразительном положении, тем, что и действие и внимание зрителей полностью зависят от актера, а также тем, что весь огромный земной шар сводится в нем до пределов комнаты, лишенной четвертой стены». Отсюда вытекает, что «режиссерам не придется бояться резать фонограмму, если они признают принцип построения звука в определенной четкой композиции. Если различные звуки соединять в монтаж с ясным представлением о поставленной перед собой цели, то их можно монтировать друг с другом точно так же, как и изображение».

В этой связи русский теоретик напоминает: «Вспомните ранние дни кинематографа, когда режиссеры боялись резать на куски видимое на экране движение и когда... крупный план был не понят и многими заклеимен как метод неестественный и, следовательно, неприемлемый».

«Я думаю, — продолжает Пудовкин, — что звуковой фильм подойдет ближе к подлинно музыкальному ритму, чем когда-либо подходил немой. Этот ритм должен устанавливаться не только от движения актера и предметов на экране, но также — что имеет для нас важнейшее значение на сегодняшний день — от точного монтирования звука и организации кусков звуковой записи в отчетливом контрапункте с изображением».

«Теперь, когда я закончил «Дезертира», я убежден, что звуковой фильм потенциально является искусством будущего. Это не оркестровое произведение, в центре которого музыка, и не театральная спектакль, где доминирующий фактор — актер; фильм даже не сродни опере. Это — синтез каждого и всякого элемента: словесного, зрительного и философского. В наших возможностях — передать мир во всех его очертаниях и оттенках в новой форме искусства, которое наследует и переживает все другие искусства, ибо оно является высочайшим средством художественного выражения, позволяющим показать сегодняшний и завтрашний день» *.

Эта твердая вера советского кинотеоретика в принцип, при помощи которого возможно преодолеть прими-

* В. Пудовкин. Звук и образ.

тивный натурализм, «проявилась еще в 1928 году в подробно аргументированном манифесте, подписанном Пудовкиным, Эйзенштейном и Александровым:

Заявка.

Заветные мечты о звучащем кинематографе сбываются. Американцы изобрели технику звучащего кино, поставили его на первую ступень реального и спорного осуществления.

В этом же направлении интенсивно работает Германия.

Весь мир говорит сейчас о заговорившем Немом.

Мы, работая в ГСОР, хорошо сознаем, что при наличии наших технических возможностей приступить к практическому осуществлению удастся не скоро. Вместе с тем мы считаем своевременным заявить о ряде принципиальных предпосылок теоретического порядка, тем более что по доходящим до нас сведениям новое усовершенствование кинематографа пытаются использовать в неправильном направлении.

Неправильное понимание возможностей нового технического открытия не только может затормозить развитие и усовершенствование кино как искусства, но и грозит уничтожением всех его современных формальных достижений.

Современное кино, оперирующее зрительными образами, мощно воздействует на человека и по праву занимает одно из первых мест в ряду искусств.

Известно, что основным и единственным средством, доводящим кино до такой силы воздействия, является *монтаж*.

Утверждение монтажа как главного средства воздействия стало бесспорной аксиомой, на которой строится мировая культура кино.

Успех советских картин на мировом экране в значительной мере обуславливается рядом тех приемов монтажа, которые они впервые открыли и утвердили.

1. Поэтому для дальнейшего развития кинематографа значительными моментами являются только те, которые усиливают и расширяют монтажные приемы воздействия на зрителя.

Рассматривая каждое новое открытие с этой точки зрения, легко выявить ничтожное значение цветного и стереоскопического кино по сравнению с огромным значением *звука*.

2. Звук — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии *удовлетворения любопытства*.

(В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть *говорящих фильмов*).

Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистического, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую «иллюзию» говорящих людей, звучащих предметов и т. д.

Первый период сенсаций не повредит развитию нового искусства, но страшен период второй, который наступит вместе с увяданием действительности и чистоты первого восприятия новых фактурных возможностей, а взамен этого утвердит эпоху автоматического использования его для «высококультурных драм» и прочих «фотографированных» представлений театрального порядка.

Так, использованный звук будет уничтожать культуру монтажа. Ибо всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет безусловно в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлением кусков.

3. Только *контрапунктическое использование* звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования.

Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами.

И только такой «штурм» дает нужное ощущение, которое приводит впоследствии к созданию нового *оркестрового контрапункта* зрительных и звуковых образов.

4. Новое техническое открытие — не случайный момент в истории кино, а органический выход для культурного кинематографического авангарда из целого ряда тупиков, казавшихся безвыходными.

Первым тупиком следует считать надпись и все беспомощные попытки включить ее в монтажную композицию как монтажный кусок (разбивание надписи на части, увеличение или уменьшение величины шрифта и т. д.).

Вторым тупиком являются объяснительные куски (например, общие планы), отяжеляющие монтажную композицию и замедляющие темп.

С каждым днем усложняются тематика и сюжетные задания; попытки разрешения их приемами только «зрительного монтажа» приводят либо к неразрешимым задачам, либо заводят режиссера в область причудливых монтажных построений, вызывающих боязнь звука и реакционного декаданса.

Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами.

5. *Контрапунктический метод* построения звуковой фильма не только не ослабляет интернациональность кино, но доведет его значение до небывалой еще мощности и культурной высоты.

При таком методе построения фильма не будет заперта в национальные рынки, как это имеет место с театральной пьесой и как это будет иметь место с пьесой «зафильмованной», а даст возможность еще сильнее, чем прежде, мчать заложенную в фильме идею через весь земной шар, сохраняя ее мировую рентабельность.

С. М. Эйзенштейн,
И. И. Пудовкин,
Г. В. Александров *

Пудовкин, кроме того, напоминает о роли музыки в звуковом фильме: «Она никогда не должна быть аккомпанементом, так как изображение дает объективное вос-

* «Советский экран», 1928, № 32.

приятие событий, музыка же выражает субъективную оценку этой объективности» *.

Концепция асинхронности, таким образом, имеет силу и для музыки. Во всяком случае, становится необходимым подлинное слияние музыки с изображением, диалогами, шумами — звуковое единство.¹

Необходимость избегать в какой-то степени механического аккомпанемента почувствовали еще во времена немого кино: Ильдебрандо Пиццетти написал специальную партитуру для фильма «Кабирия» (1914), поставленного Пьеро Фоско, а Д.-У. Гриффит приглашал композиторов для написания музыки к своим фильмам, в частности к «Рождению нации» (1915). В этой связи представляет интерес статья Дугласа Мура, преподавателя Колумбийского университета, автора короткого исследования об истории музыки в кино («National Boord of Review Magazin», New York, 1935, № 8), в котором он именно подчеркивает важное значение слияния музыки с изображением. Вместе с Муром отмечают эту необходимость и другие авторы. Луи Фершреген выдвигает требование абсолютного соответствия между ритмом зрительного ряда и ритмом музыки («Avantgarde», Lovanio, 1934), о том же пишет и Э.-П.-А. Пруст («Cine-Come dia», Paris., № 3054, 1934). В 1935 году на конференции по случаю фестиваля «Флорентийский май» Д. Амфитеатров отстаивал принцип сотрудничества между режиссером и композитором. В декабре того же года Марио Лаброка вернулся к тому же вопросу: «Автор, выбранный для написания музыки к фильму, должен участвовать во всей подготовительной работе, должен доказывать важное значение игры пауз и соотношений между интенсивностью звука, — должен, другими словами, дать почувствовать ту пользу, которую можно извлечь из тесного и органического содружества между музыкой и другими элементами создания кинематографического произведения» («Lo schermo», Roma, 1935, № 5).

Цитированные нами статьи могут служить отправной точкой для подлинного эстетического исследования. Однако еще поныне многие авторы ограничиваются тем, что лишь подчеркивают неудачное использование музы-

* В. Пудовкин, К вопросу звукового начала в фильме.— Журн. «Кино и культура», М., 1929, № 5.

ки в кино. Джузеппе Галасси в своих интересных «Заметках о приключениях в мире звукового кино» («Gastiera», P. Calisse, Roma, 1945) заявляет, например, что «в кинематографе отдельные содружествующие виды искусства, в том числе и музыка, утрачивают свое значение как таковые. В большинстве случаев музыке отводится роль чисто иллюстративного дополнения немого киноизображения». Однако, по мнению Галасси, «порабощение музыки в кино не может не принести свои плоды. Можно предполагать, что на основе нового опыта музыка приобретет новые качества, точно так же как она приобрела их, находясь в услужении у танцев и поэзии».

В «Чапаеве», например, музыка приобретает значение подлинного элемента киноискусства. Во многих сценах она способствует созданию атмосферы.

Можно вспомнить и другие не менее красноречивые примеры, в том числе и музыку в фильме Пудовкина «Дезертир» (1933). Советский режиссер писал: «Я предложил композитору Шапорину создать музыку, в которой доминирующей эмоциональной темой *на всем протяжении* были бы мужество и уверенность в конечной победе. От начала до конца музыка должна развиваться в постепенном нарастании силы. Эту прямую, неразрывную тему я связал со сложными поворотами изображения. Чередование зрительных образов дает нам сначала чувство надежды, сменяющееся сознанием надвигающейся опасности, затем роста духа сопротивления рабочих, сперва успешного, потом сломленного, и, наконец, перед нами мобилизация всех внутренних сил, снова сплоченность и подъем знамени. Изображение идет по кривой, как на температурном листке больного, тогда как музыка в прямом контрасте с изображением держится твердой и устойчивой линии. Когда сцена начинается мирно, музыка воинственна; когда появляется демонстрация, музыка вводит зрителей прямо в ее ряды. Во время избиения демонстрантов полицией зрители ощущают воодушевление рабочих; захваченные их чувствами, они сами эмоционально восприимчивы к пинкам и ударам полицейских. По мере того как рабочие отступают перед полицией, в музыке растет утверждение победы; когда рабочие избитый разогнаны, музыка становится еще более мощной и в ней звучит тот же победный восторг; а когда в конце эпизода рабочие вновь под-

нимают знамя, музыка достигает кульминации и только теперь, в финале, ее дух наконец совпадает с содержанием изображения.

Какую роль здесь играет музыка? Так как изображение дает объективное восприятие событий, музыка выражает субъективную оценку этой объективности *.

Но пластическому материалу Пудовкин уделяет в своих работах главное внимание, детально анализируя комплекс элементов, используемых режиссером. В этот комплекс входят и актеры.

Хотя в ранних работах Пудовкин и утверждал, что актер — это сырой материал в руках режиссера, он все же не исключает возможности превращения актера в живой, чуждый всякой механичности элемент, однако при том условии, что он «целиком и полностью осознает творческий процесс создания фильма, так же, как это должен был сделать режиссер».

Именно на принципе этого осознания актером создаваемого фильма и основаны творческие взгляды, изложенные Пудовкиным в работе «Актер в фильме». Актер, говорит он, может создать жизненный и правдивый персонаж посредством определенным образом разработанного процесса, который предполагает широкую культуру, а также особый сценарий и монтаж. При наличии актерского сценария (а следовательно, и сценария для репетиционной работы актеров) разрозненные куски, относящиеся к одному персонажу, сближаются между собой, с тем чтобы получить для актера максимально длинные отрезки единого внутреннего хода. «На материале этого сценария в процессе репетиционной работы могут быть получены какие-то новые данные, которые уже в свою очередь неизбежно, закономерно и творчески целостно будут изменять монтажные листы. И только в этом последнем новом качестве монтажные листы подойдут для съемки». Монтаж актерской игры (соединение на экране кусков, снятых отдельно и в различных местах, — «выдуманная география») является заменой той техники, «которая заставляет актера сцены, внутрен-

* По вопросу о музыке в кино см., в частности, следующие работы: Kurt London, *Film Music*, Faber and Faber, London, 1936; Nazareno Taddei S. J., *Funzioni estetica della musica nel film.* — «Bianco e Nero», Roma, a. X, N 1, 1949; сборник статей различных авторов: «Le film sonore. L'écran et la musique en 1935» (специальный номер журн. «La Revue Musicale», Paris, 1934).

не освоившего образ, «театрализовать» внешние его формы» *.

Понятие монтажного образа, «аналогичное сценическому образу, требует от актера кино, во-первых, умения сознательно использовать многоплановость съемки для своей работы над внешним оформлением роли, а во-вторых, ясного творческого учета монтажной композиции целой картины для понимания и выявления самых глубоких и общих установок своей игры» **. Только таким образом можно до конца осмыслить и максимально улучшить актерское исполнение.

Из этого всего вытекает необходимость тесного сотрудничества между режиссером и актером, каковое распространяется на всех лиц, работающих над созданием фильма; не последняя роль принадлежит при этом оператору. Пудовкин указывает, что «коллективизм — это основа кинематографического творчества».

Этот принцип Пудовкин отстаивает также и излагая свои эстетические взгляды в общем виде, более широко увязывая их с диалектическим материализмом, в частности когда он указывает на опасность формализма, к которой могут привести разрабатывавшиеся им ранее схематические теории о методах монтажа. «Два человека, работавшие в различных, хотя и близких, областях искусства, всегда остаются для меня соединенными в единый образ. Это Лев Толстой и К. Станиславский», — писал Пудовкин в своей последней теоретической статье ***.

Мы уже видели, какое большое влияние оказал на него Станиславский (Пудовкин называет его «первым ученым в области реалистического театра».) О Толстом он говорит: «Романы Толстого расширяли круг моего знакомства с живыми людьми. Толстой был для меня огромной решающей школой, которая воспитала во мне умение видеть людей глазами художника, помогла мне понять, до какой глубины и точности совпадения с реальной жизнью может художник довести образ, рожденный его искусством...»

«Теория должна проверяться практикой, в практике Должна обобщаться теорией». Верный этому принципу,

* В. Пудовкин, *Избранные статьи*, стр. 148.

** Там же, стр. 149.

*** В. Пудовкин, *Реализм, натурализм и «система» Станиславского*.

Пудовкин вошел в историю кино не только благодаря своим трудам, но также благодаря своей актерской игре и режиссерской работе.

Первое его знакомство со съемочным киноаппаратом восходит, как мы говорили, к 1920 году, когда он снимался в фильме «В дни борьбы», который ставил вместе с Перестиани. В фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) он в своей игре следовал принципам Кулешова, ставившего эту картину. Первой и единственной его большой актерской работой была роль Феде в фильме «Живой труп» (1929) Федора Оцепа. После нескольких режиссерских работ («Механика головного мозга», 1925; «Шахматная горячка», 1925) Пудовкин завоевал мировую славу своими фильмами «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингис-хана» (1928)—произведениями, теперь считающимися классикой кино. Интересны также его фильмы «Простой случай» (1932) и «Дезертир» (1933). Затем он ставит фильмы «Победа» (1938), «Минин и Пожарский» (1939), «Суворов» (1940), «Пир в Жирмунке» (1941), «Адмирал Нахимов» (1947), «Жуковский» (1950) и — в содружестве с Эсфирью Шуб — монтажный фильм-сборник «Кино за XX лет».

До самой смерти, последовавшей в Москве 30 июня 1953 года, Пудовкин продолжает чередовать свою работу актера («Иван Грозный», 1943—1945) и режиссера с преподавательской деятельностью во Всесоюзном Государственном институте кинематографии.

Основные черты личности и главные моменты творческого опыта Пудовкина получили полное отражение и развитие и в его последнем фильме — это проявление морального долга и сознания ответственности художника перед современниками. Представляя собой свободную экранизацию романа Галины Николаевой «Жатва», фильм «Возвращение Василия Бортникова» (1953) продолжает развивать, обогатиться новыми мотивами, основную тему старых фильмов Пудовкина — формирование сознания человека. Характер героя этого фильма совсем иной, чем, скажем, характер молодого крестьянина из фильма «Конец Санкт-Петербурга». Бортников тоже крестьянин, но теперь не 1917 год, и перед ним стоят другие вопросы.

Новизна этого фильма заключалась прежде всего в том, что Пудовкин занял позицию, направленную против

тех, к сожалению, весьма многочисленных и не только кинематографических произведений, что отличались назидательностью, апологетичностью, «эпико-монументальностью», а по сути свои — фальшь. Интерес Пудовкина к человеческой личности, к психологии своих персонажей помог ему первым отвергнуть так называемую «теорию бесконфликтности» в советском обществе и возвратить право гражданства личным столкновениям, конфликтам, необходимым для полного показа человека. Другими словами, он помог возродить правильный смысл и значение понятия «типического», которое часто искажалось и извращалось.

«Возвращение Василия Бортникова» отражало то старое, что еще было в новом. Возвратившись домой после нескольких лет войны, когда все считали его погибшим, герой фильма Василий находит жену замужем за другим. Испытываемая им боль усиливает отрицательные черты его характера: например, он считает, что женщина стоит на более низком уровне с точки зрения ее ответственности и прав. Постепенно он преодолевает предрассудки, и только тогда, когда их любовь приобретает основу общности и равенства, они вновь обретают друг друга. Это преодоление возможно потому, что драма, хотя она и исходит из личных, индивидуальных конфликтов, не остается изолированной, а соприкасается с другими людьми, которые живут в данной конкретной обстановке. Счастье Василия и Авдотьи неотделимо от интересов коллектива, от общественной жизни, и именно в соответствии с этими интересами им удается воссоздать семью.

Анализируя фильм в этом ключе, открываешь секрет поэтичности финальной сцены, понимаешь такт и сдержанность, которые проявляет режиссер, знакомя нас со своими персонажами, огромную тягу всей деревни — еще малообразованных крестьян, трактористов, (механиков — познать новое.

Пудовкин щедро добавляет поэзию к той лиричности, которой проникнуты его персонажи. Однако иногда сила эмоционального воздействия, развитие некоторых ситуаций и персонажей, формирование их характеров находят проявление в диалогах в виде логической, назидательной речи. Жизнь колхоза, ее проблемы не всегда полноправно связаны с драматическими конфликтами фильма. Мы чувствуем в фильме уверенную руку режис-

сера и творческий порыв в тех эпизодах, в которых повествуется о Бортниковых; однако они ощущаются гораздо слабее, когда действие распространяется на жизнь всей деревни.

Отсюда неровность в художественном уровне картины. Радость и одновременно тягостное чувство собственного бессилия, о которых говорит один из персонажей фильма, прорываются в произведении то там, то здесь, создавая конфликт, непричастный к действующим лицам — конфликт между Пудовкиным-человеком и Пудовкиным-художником. Это тягостное чувство свидетельствует о полной искренности режиссера. Он делает фильм «Возвращение Василия Бортникова», быть может, наиболее сложным и противоречивым произведением советского кино последних лет, перед которым оно открыло новый путь, богатый возможностями для дальнейшего развития. Пересматривая его, словно слышишь слова, написанные Пудовкиным в одной из его последних статей:

«Толстой для меня не просто любимый писатель — это область искусства, в которой я чувствую себя особенно ясно воспринимающим жизнь»*.

МОНТАЖ АПОСТЕРИОРИ

Монтаж априори, а следовательно, «железный сценарий» являются, как мы видели выше, отрицанием принципов Дзиги Вертова, в самой основе которых, как признает Леон Муссиак, заключено «весьма серьезное теоретическое противоречие», поскольку нельзя допустить возможность применения «такого художественного метода построения произведения, элементы которого так же не были бы художественными»**.

«При критике теории Дзиги Вертова, — справедливо добавляет Маргадонна, — следует исходить не столько из применения в процессе художественного творчества нехудожественных элементов (йорис Ивенс и многие другие продемонстрировали, что это возможно, — впрочем, была ли необходимость в таком доказательстве?),

сколько из его стремления свести "монтаж лишь к научному методу, а это значит, как метко сказал Шарансоль, что мастерство автора повествования признается неравнозначным мастерству оператора. Это все равно что говорить о каком-нибудь горе-повествователе, который обладает блестящей памятью (как, например, многие эрудиту), но не умеет художественно использовать свои воспоминания»*.

Однако между двумя этими теориями — теорией произвольного монтажа Дзиги Вертова и монтажа априори Кулешова и Пудовкина — вклинивается третья: теоретические положения, высказанные Сергеем Михайловичем Эйзенштейном. «Пожалуй, можно сказать, — замечает Муссиак, — что на одном и том же участке их деятельности Эйзенштейн занимает позицию в центре, Пудовкин стоит справа, а Дзига Вертов — слева; в подтверждение этой нашей произвольной схемы мы вовсе не собираемся приводить какие-либо доказательства; мы хотим лишь дать отправную точку для дискуссии». Сергей Эйзенштейн может быть назван первым кинохудожником революции «в полном и глубоком смысле этого слова» (Н. Лебедев).

Эйзенштейн родился в Риге 23 января 1898 года. Сын инженера-строителя, он идет по стопам отца, но не заканчивает своей учебы в Петербурге. Юноша желает стать художником. В 1918—1920 годах мы находим его Э рядах Красной Армии. В 1920 году он приходит в основанный Мейерхольдом театр Пролеткульта, становится художником-декоратором и театральным режиссером, ставит Джека Лондона и Островского и, следуя примеру своего учителя, использует в своих спектаклях многие ЗДементы цирка и мюзик-холла, а также вводит в чисто Театральные постановки кинематографический элемент.

Опыт Пролеткульта, опыт работы художника в театре, а также различные течения, слившиеся в Пролеткульте (ЛЕФ, футуризм и т. д.), оказали определяющее влияние на формирование теоретических взглядов Эйзенштейна и на его практическую деятельность. Когда он вступил в эту организацию, деятельность Пролеткульта была в самом разгаре. Возникнув еще до Октябрьской революции с целью развивать художественно-твор-

* В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 211.

** Leon Moussinac, Le cinema sovietique.

* Ettore M. Margadonna, Cinema ieri e oggi.

ческую самодеятельность рабочих масс, Пролеткульт в эти годы частично изменил свою физиономию, но ленинская критика еще не покончила со взглядами философа эмпириокритицизма А. Богданова, отрицавшего преемственность культурного развития рабочего класса от лучших достижений общечеловеческой культуры и отставившего принцип «коллективизма» как основной эстетический принцип пролетарского искусства. «Новое искусство, — утверждал Богданов, — делает своим героем не индивидуум, а коллектив или человека в коллективе». В вопросах формы главенствующее положение занимали футуристы, декаденты, формалисты и идеалисты.

Вместе с ЛЕФом и Пролеткультом отрицая культурно-художественное наследие, Эйзенштейн объявляет поход против всех старых форм искусства, третирует как «кустарные» и поэтому неприемлемые для нашей индустриальной эпохи такие виды искусства, как станковая живопись, оперный и драматический театр, осуждает реализм как «пассивно-отобразительский» стиль отживших, умирающих классов. При помощи методов, о которых мы уже упоминали, он осуществляет постановку пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и в связи с ней в 1923 году в третьем номере журнала «Леф» излагает теории «монтажа аттракционов».

Старый «изобразительно-повествовательный» театр, утверждает в этой статье Эйзенштейн, изжил себя. На смену ему идет театр «агитаттракционный», динамический и эксцентрический. Задачей этого театра, как и всякого зрелищного искусства вообще, является «обработка» зрителя. «Основным материалом театра выдвигается зритель — оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности)*». Спектакль — это свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных воздействий (аттракционов), объединенных единым тематическим заданием. Сюжет и фабула — принадлежности старого, «изобразительно-повествовательного» театра и совершенно излишни в новом, «агитаттракционном» театре. Сделать хороший спектакль — это значит

*С. Эйзенштейн, Монтаж аттракционов (к постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в Московском Пролеткульте). — «Леф», 1923, № 3.

построить крепкую мюзик-холльную цирковую программу, исходя из положений взятой в основу пьесы. Только аттракцион и система их являются единственной основой действительности спектакля. Аттракцион — это всякий зрелищный элемент театра, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения.

Вскоре, после двух других театральных постановок, основывавшихся на монтаже аттракционов, Эйзенштейн покидает театр ради кино, куда он переходит работать для того, чтобы, как он сам признавался, осуществить свои планы без тех ограничений, которые навязывает сцена, публика в зале, актеры и вся «страшно искусственная» сторона театра. Первыми зарубежными фильмами, которые он видел, были «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916). Эти фильмы Гриффита имеют некоторые общие черты с фильмами Эйзенштейна. Бросается в глаза простой и вечный контраст в борьбе между добром и злом, прошлым и настоящим, истиной и ошибкой: контраст, который, естественно, приводит к выбору самой настроенности фильма. Особенно привлекали Эйзенштейна в кино «замечательные возможности монтажа».

Этот интерес Эйзенштейна не был чужд попыткам, носившим более или менее экспериментальный характер, предпринятым всего несколько лет назад в СССР Кулешовым и Дзигой Вертовым, или же интуиции его учителя Мейерхольда, а также самой исторической и культурной эпохе, в какую жил и работал Эйзенштейн, когда принцип монтажа в большей или меньшей степени бессознательно применялся во всех видах искусства, соседствующих с литературой. Эйзенштейн тщательно изучает эксперименты обоих «новаторов» (об этом свидетельствуют критические замечания, высказываемые в их адрес и служащие исходной точкой для более глубокого исследования монтажа как художественной основы фильма). Мы ниже увидим, что имеются точки соприкосновения между Эйзенштейном и Дзигой Вертовым. Впрочем, с полной очевидностью это проявляется в теории аттракционов, с ее произвольным соединением различных сцен и отрицанием сюжета. «Стачка» (1924), первый полнометражный фильм Эйзенштейна, весьма приближается к «Киноправде» Дзиги Вертова.

Итак, Эйзенштейн пришел в кино потому, что считал его «сегодняшним этапом театра». «Фактически театр как самостоятельная единица в деле революционного строительства, революционный театр как проблема — выпал... Нелепо совершенствовать соху. Выписывают трактор»*.

Он пришел в кино несколькими годами позднее Дзиги Вертова и Кулешова и начал с того, что стал распространять на кино свою теорию монтажа аттракционов.

Согласно этой теории, указывал Эйзенштейн, в кино важны не демонстрируемые факты, а комбинация эмоциональных реакций аудитории. Поэтому теоретически и практически мыслима структура без сюжетно-логической связи, вызывающая цепь необходимых безусловных рефлексов, волей монтировщика ассоциируемых с заданными явлениями. В результате устанавливается цепь новых условных рефлексов, сопрягающихся с этими явлениями. Это и есть осуществление установки на тематический эффект, то есть выполнение агитзадания. «Вне «агита», — подчеркивал Эйзенштейн, — нет, вернее, не должно быть кино».

В фильме «Стачка» он в самом деле исходит из следующих принципов: 1) долой индивидуальные фигуры («героев», выделенных из массы); 2) долой индивидуальную-цепь событий («интригу-фабулу», пусть даже не персональную, все же «персонально» выделенную из массы событий). Как выдвигание личности героя, так и самая сущность «интриги-фабулы», подчеркивает Эйзенштейн, являются продукцией индивидуалистического мировоззрения и несовместимы с классовым подходом к кино. Эйзенштейн, как отмечает Лебедев, полностью согласен с богдановско-пролеткультовскими «коллективистскими» установками, с одной стороны, и с методом «монтажа аттракционов», — с другой.

После фильма «Броненосец «Потемкин» (1925), который, хотя режиссер и считал его победой принципа

«монтажа аттракционов», отходит от одного из его наиболее спорных положений — отрицания сюжета, Эйзенштейн разрабатывает теорию «интеллектуального кино», идею о «кинематографе мысли», то, что он называет «синей птицей» понятийного кинематографа, отзвуки которого мы обнаруживаем в его последующем творчестве, даже когда он от него отрекается и отчасти действительно отходит. Он стремится открыть новые пути, новые законы, новые формы, которые отличались бы от традиционных, чтобы найти способы передачи средствами кино не только эмоций и чувств, но и политических, научных, философских понятий. «Кинематографии, — говорит он, — пора начать оперировать абстрактным словом, сводимым в конкретное понятие».

Сферой применения новых кинематографических возможностей является непосредственная экранизация классово полезных понятий, методик, тактик и практических лозунгов, без помощи подозрительного багажа драматического и психологического прошлого. Дуализму сфер «чувства» и «рассудка» киноискусство должно положить предел: «вернуть науке ее чувственность... интеллектуальному процессу — его пламенность и страстность. Очунуть абстрактный мыслительный процесс в кипучесть практической действительности. Оскопленности умозрительной формулы вернуть всю пышность и богатство живоотно ощущаемой формы. Формальному произволу придать четкость идеологической формулировки».

Решение этой задачи, добавляет Эйзенштейн, под силу только интеллектуальной кинематографии, синтезу эмоционального, документального и абсолютного кино. Только интеллектуальному кино будет под силу положить конец распре между «языком логики» и «языком образов» на основе языка кинодиалектики. Кинематография способна, а следовательно, должна осязаемо, чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде, не прибегая к посредничеству фабулы-сюжета. Интеллектуальное кино может и должно будет решать тематику такого вида: «правый уклон», «левый уклон», «диалектический метод», «тактика большевизма». Не только на характерных «эпизодах» или эпизодах, но и в изложении целых систем и систем понятий. В качестве темы, на которой Эйзенштейн думал практически применить свою теорию, он намечал «Капитал» Маркса. Однако способ, при помощи

* Любопытно, что много ранее, еще в 1913 г., Маяковский писал: «Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу. А кинематограф, сделав отраслью промышленности наивный реализм и художественность с Чеховым и Горьким, откроет дорогу к театру будущего, нескованному искусству актера». — В. Маяковский, Собрание сочинений, т. I, М., 1955 (статья «Театр, кинематограф, футуризм»).

которого он собирался осуществить эту «грандиозную постановку», так и остался его секретом.

Итак, Эйзенштейн считал, что он достиг чистого интеллектуального кино, способного дать непосредственную форму идеям, понятиям, целой философской системе, не испытывая больше необходимости в фигуральности, перифразе. Все это ему казалось предвидением того синтеза между искусством и наукой, к которому он стремился. Чувствуя, таким образом, необходимость для кинорежиссера глубокой и широкой культурной подготовки, Эйзенштейн в своих исследованиях стремится к энциклопедичности, пусть они даже могут показаться или действительно являются беспорядочными. Его «встречи» с поэтами, писателями, художниками очень часты и весьма неожиданны. Джойс (которого он защищает в Советском Союзе), Теодор Драйзер, Эптон Синклер, Мильтон, Уолт Уитмен, Лоуренс, Эль Греко, Тулуз-Лотрек, Домье, Диего Ривера и многие другие. Его исследования распространяются на область истории, науки, философии; от психологии, рефлексологии, психоанализа до изучения древних цивилизаций, великой античной культуры. Мечта Эйзенштейна — это Леонардо, и вот, неожиданно, но не в мозгу режиссера, а в фильме, в «Генеральной линии», появляется Джоконда, а в одной статье Эйзенштейн трактует заметки о фреске «Потоп» как классический пример киномонтажа.

«Если бы не Леонардо, — признавался Эйзенштейн, — и Фрейд, Маркс и Ленин, и кино, я, весьма возможно, был бы вторым Оскаром Уайльдом... Фрейд открыл законы поведения индивидуума, а Маркс — законы развития общества. И я в театральные работы и фильмах, которые поставил в последние годы, следовал своему сознанию, сложившемуся на Фрейде и на Марксе»*.

В своих философских взглядах Эйзенштейн исходит из левогегельянских положений. Согласно Марксу и Энгельсу, диалектика как система является не чем иным, как постоянным отражением диалектического процесса (бытия) внешних событий во вселенной. Следовательно, отражение диалектической системы вечно мира в сознании, в отвлеченном виде, в мыслях, порождает диалектические системы мышления (диалектический мате-

* См.: Joe Freeman, An American testament, Farrar and Reinhart, New York, 1936.

риализм), то есть философию. Аналогичным образом отражение этой системы в конкретном содержании и в форме порождает искусство. Основа этих философских взглядов заключается в том, что все следует рассматривать в движении, динамически: бытие — как постоянное развитие, взаимодействие противоположностей, синтез, как постоянный источник процесса борьбы между тезой и антитезой.

Следуя этому принципу, Эйзенштейн также считает искусство всегда «конфликтом»: и по своей социальной функции (поскольку задача искусства — обнажать конфликты бытия с целью вызвать аналогичные конфликты при их рассмотрении и придать эмоциональную форму интеллектуальному понятию посредством динамического столкновения противоположных страстей, добываясь таким образом правильного восприятия); и по своему содержанию (поскольку сущность искусства состоит в конфликте между спонтанным бытием и творческим импульсом, между органической инерцией и целеустремленной инициативой); и по своим методам.

В работе «О форме сценария», опубликованной в «Бюллетене Берлинского торгпредства» (1929, № 1—2), Эйзенштейн утверждал, что монтаж является «основным элементом» кино. Определить природу монтажа — значит разрешить проблему специфики новой формы художественного выражения. Но природу монтажа нельзя открыть в принципах Дзиги Вертова или Кулешова, которые считали единственными факторами ритма само движение отдельных изображений и метраж каждого отдельного куска. Чтобы доказать ошибочность этих взглядов, справедливо замечает Эйзенштейн, достаточно «определить какой-нибудь предмет, данный только соотносительно к объективной природе продолжительности своего существования, и рассматривать в качестве принципа такое механическое явление, как соединение между собой различных кусков пленки».

Подлинное понятие движения, в самом деле, не вытекает из чисто механического явления, из смешения предшествующего с последующим. Ощущение движения, восприятие поступательного движения, смены кинематографических изображений порождается конфликтом между первым изображением (несвязностью которого уже отмечена сознанием) и последующим изображением, которое сталкивается с ним в процессе проникновения в созна-

ние. От степени несогласованности между ними, добавляет Эйзенштейн, зависит интенсивность впечатления и напряжения, которые вместе с воздействием, произведенным следующим изображением, становятся реальными и основными элементами ритма, свойственного кинопластике. Поэтому главной характерной чертой кинопластики является оптический контрапункт.

В числе многих примеров конфликтов, свойственных форме кинематографического выражения, Эйзенштейн приводит, в частности, конфликт графических направлений (линий), конфликт планов, конфликт объемов, конфликт пространств, конфликт освещения, конфликт временной продолжительности. От конфликтов между предметом (сырой материал) и углом съемки; между предметом и его пространственностью (оптическое искажение объективом); между процессом (событием) и его протяженностью (ускоренная или замедленная съемка); между целой системой (оптической) и какой-нибудь другой областью — мы приходим к «конфликту акустики и оптики», порождающему звучащее кино. Из этого последнего конфликта возникает новый оркестровый контрапункт зрительных и звуковых образов, предоставляющий еще более широкие возможности для новых форм монтажа и позволяющий преодолевать «сложные препятствия, с которыми приходится сталкиваться при создании фильма из-за невозможности найти решение некоторых тем посредством одних лишь изобразительных элементов», например, затруднения, связанные с требованиями ясности изложения, заставляющими перегружать фильм ненужными сценами, вследствие чего замедляется ритм. Эти успехи монтажа как выразительного средства, достигнутые благодаря новому контрапункту, не лишают кино его всеобщего и международного характера: звучащее и говорящее кино, когда синхронности предпочитают асинхронность, увеличивает возможности распространения заложенных в фильме идей.

«Создание и рассмотрение кинопластических форм как результата конфликтов дает возможность установить единую систему зрительной драматургии, которая изучала бы все возможные случаи данной проблемы — вообще и в частности».

Монтаж Эйзенштейн подразделяет на метрический, ритмический и тональный. Такое простое подразделение

подразумевает «скорее, собственно, формальные и эстетические требования, нежели чисто грамматические», и Умберто Барбаро справедливо предпочитает разграничение, сформулированное Пудовкиным и Арнхеймом*.

«Эпическому принципу» Пудовкина, согласно которому монтаж служит для того, чтобы подчеркнуть идею посредством различных элементов, возникших в результате связи отдельных кадров, Эйзенштейн противопоставляет «динамический принцип»: идея, не выраженная и рассказанная посредством сменяющихся элементов, но проявившаяся как результат столкновения двух автономных друг от друга элементов.

Два творческих метода — метод Пудовкина и метод Эйзенштейна — были резюмированы этим последним в одной его статье 1929 года, впоследствии вошедшей в сборник «Film Form», следующим образом: «Передо мной лежит мятый пожелтевший листок бумаги. На нем таинственная запись: «Сцепление — П» и «Столкновение — Э». Это вещественный след горячей схватки на тему о монтаже между Э — мною и П — Пудовкиным... С регулярными промежутками времени он заходит ко мне поздно вечером, и мы при закрытых дверях ругаемся на принципиальные темы. Так и тут. Выходец кулешовской школы, он рьяно отстаивал понимание монтажа как *сцепления* кусков. В цепь. «Кирпичики». Кирпичики, рядами *излагающие* мысль. Я ему противопоставил свою точку зрения монтажа как *столкновения*. Точка, где от столкновения двух данностей возникает мысль. Сцепление же лишь возможный — *частный* случай в моем толковании»**.

Эйзенштейн более, чем все другие русские теоретики кино, искал в изображении и монтаже средства, способные вызвать у зрителя эмоции посредством мысли, рассудка. В этой связи интересно привести некоторые отрывки из выступления Эйзенштейна в Париже в Сорбонне 17 февраля 1930 года, которое было опубликовано в «Ля Ревю дю синема» в том же месяце: «...немало успешно поработав в этом направлении, мы нашли способ осуществить основное требование нашего искусства, а имен-

** С. Эйзенштейн, Избранные сочинения, т. II, М., ство», 1964, стр. 290.

но — чисто изобразительными средствами выразить абстрактные идеи, так сказать, конкретизировать их, причем сделать это, не прибегая ни к фабуле, ни к интриге. При помощи комбинаций изобразительных средств нам удалось вызвать реакции, которых мы добивались... Серия кадров, подобранных определенным образом, — про должает он, — вызывает определенные идеи. Есть опасность впасть в символизм, но не забывайте, что кино — это единственное конкретное искусство, которое, в отличие от музыки, одновременно и динамично и заставляет мыслить. Все остальные виды искусства ввиду их статичности способны только ответить на мысль и не могут развивать ее».

Эта задача будить мысль, по мнению Эйзенштейна, может быть выполнена только кинематографией: «...это будет историческим вкладом в искусство нашей эпохи, потому что в наше время возник страшный дуализм между мыслью, чисто философским умозрением, и чувством, эмоцией. В былые времена, во времена господства магии и религии, наука была одновременно эмоциональным элементом и элементом, который целиком поглощал людей. Ныне произошло разделение, и теперь существуют умозрительная философия, чистая абстракция и чистая эмоция. Мы должны вернуться к прошлому, но не к примитивизму, в основе которого была религия, а к синтезу эмоционального и духовного элементов. Думаю, что только кино способно достигнуть этого синтеза, снова облечь духовный элемент в формы не абстрактные и эмоциональные, а конкретные и жизненные».

На конференции работников советской кинематографии, происходившей в Москве в январе 1935 года, Эйзенштейн, говоря о своем «интеллектуальном кино», заявлял следующее:

«Чем же было «интеллектуальное кино», о котором мне приходится говорить, потому что о нем говорят как о некоей норме, якобы сохранившей некоторую актуальность и сбивающей целый ряд людей на подобные работы? Во-первых, нужно очистить это понятие изнутри. Дело в том, что в порядке вульгаризации под определение «интеллектуальное кино» старались подводить любой фильм, лишенный эмоциональности! Когда появлялся какой-либо бредовый фильм, то непременно говорили, что это фильм интеллектуальный... Между тем дело обстоит, скорее, наоборот: когда мы говорили об интеллек-

туальном кино, то мы прежде всего имели в виду такое построение, которое могло вести мысль аудитории, причем при этом исполнять известную роль для *эмоционализации мышления*... Если вы помните мою статью «Перспективы», в которой это писалось, то именно эта эмоционализация мысли являлась одной из основных задач. Именно таким образом мы это дело и представляли. Поэтому наравне с обоснованными обвинениями по адресу моих высказываний против роли «живого человека» на кино весьма необоснованно звучит обвинение о разрыве между эмоцией и интеллектом! Наоборот! Я писал: «дуализму сфер «чувства» и «рассудка» новым искусством должен быть положен предел...» «Вернуть... интеллектуальному процессу его пламенность и страстность. Окунуть абстрактный мыслительный процесс в кипучесть практической действительности...» И т. д. и т. и.»*

Интеллектуальное кино, кадры, рассматриваемые как понятия, и конфликт между ними как создание новых идей — все это отрицало «живого человека», а следовательно — профессионального актера. «Товарищ «живой человек»! За литературу не скажу. За театр — тоже. Но кинематограф — не ваше место. Для кинематографа вы — «правый уклон»**.

Изображение человека и изображение его деятельности могут быть заменены — по мнению Эйзенштейна — изображением мысли, приспособленным для экрана. Эйзенштейну — как, впрочем, и Пудовкину, Кулешову и Дзиге Вертову в те годы — достаточно было так называемого «типажа», сырого материала в руках режиссера за монтажным столом. Требование «типажа», война, объявленная профессиональному актеру, были порождены у Эйзенштейна не только требованиями монтажа, «гегемонией монтажа», но также его коллективистической концепцией, концепцией героя-массы, противопоставляемого отдельному и символическому герою Пудовкина.

«Как идея «типажа», так и идея монтажа, — писал Эйзенштейн, — идут от театра, как кинематографическая «типизация», так и театр комедии дель арте основыва-

* С. Эйзенштейн, Избранные сочинения, т. II, 1964, стр. 97.

** С. Эйзенштейн, Перспективы. — Журн. «Искусство», 1928, № 1—2.

ются на маске. Единственное различие в том, что в кино мы заменили 8—9 масок сотнями лиц. Во всяком случае, в «Стачке» строго сохраняется традиционная иконография комедии дель арте... Однако вопрос типажа, как его развивали мы, является не условным и не традиционным. Это синтетический метод". Например, меньшевик в «Октябре» это синтез характерных эмоциональных и биологических черт... «Типизация» это этап развития художественного театра... Теория типажа это не мое лично создание, Пудовкина или Кулешова, а тенденция нашего времени».

Но помимо «типажа» теоретические взгляды Эйзенштейна расходятся со взглядами Пудовкина также и по другим важным и существенным вопросам.

«...Сценарий, по существу, есть не оформление материала, а стадия состояния материала, — писал Эйзенштейн, — на путях между темпераментной концепцией выбранной темы и ее оптическим воплощением...». Сценарий — «это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождение зрительных образов». Поэтому отпадает необходимость в сценарии, а тем более «железном.» сценарии, в котором все предусмотрено на бумаге (от углов съемки до движения съемочного аппарата и актеров): такой «номерной» сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку мор'га».

«Железному сценарию» Эйзенштейн противопоставляет так называемую «киноновеллу» — наметку сюжета длиной в две-три странички на машинке — «это представление материала в тех степенях и ритмах захваченное™ и взволнованности, как он должен «забирать» зрителя»; «киноновелла, как мы ее понимаем, это, по существу, предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине». Сценарист и режиссер творят каждый на своем языке; режиссер работает, идя «по следу» сценариста, без подробного описания кадров сцен, приемов монтажа. Художественное произведение в кино создается в момент производства фильма: монтаж, посредством которого оно практически осуществляется, не может быть сперва запечатлен на бумаге, а следовательно, и не может существовать на бумаге.

Таким образом, монтаж из «монтажа «априори» становится монтажом «апостериори» — подлинно твор-

ческим; это дело режиссера, в лучшем из возможных случаев — это непосредственное творчество. Только за монтажным столом уточняется тема, конкретизируется сюжет, рождаются образы. Эйзенштейн считал, что режиссер всемогущ; он, и только он, — единственный автор, создатель кинопроизведения.

Вследствие этого типичным условием режиссуры является способность импровизации, которая не может не проявляться у художника, когда он соприкасается с живым источником своего вдохновения — людьми и вещами, которых съемочный аппарат или другой материальный инструмент (кисть, перо, резец) превращается в элементы произведения искусства. Впрочем, «невозможно представить себе режиссера — художника, который оставался бы верным «переводчиком» сценария, столкнувшись со специфической действительностью съемочного павильона, которую никогда нельзя полностью заранее предвидеть и которая совершенно не соответствует настоящей натуре».

Во всяком случае, «с чисто художественной точки зрения несомненно больший интерес представляет произведение режиссера, художественное самовыражение которого непосредственно, который прибегает лишь к чисто кинематографическим техническим средствам (съемочный аппарат, пленка и т. д., а главное — пластический материал, который только при помощи киносъемки можно превратить из реальности в поэзию), творя во время самой съемки фильма (построение кадра, движение съемочного аппарата, поведение и поступки актеров, световые и звуковые эффекты), оставляя за собой возможность позднее, в процессе монтажа, выработать окончательную композицию произведения и придать ему ритм, который рождается из монтажа и во время съемок еще только намечается в своих основных проявлениях». Сценарию, как и сюжету, «нельзя придавать иное значение, кроме как наметке».

Другими словами, в начальной стадии работы над фильмом достаточно лишь «идеи тона» и «указания необходимых технических средств и декоративного и человеческого материала, но и то и другое может быть определено в простом изложении сюжета»*.

* Francesco Pasinetti e Gianni Puccini, La regia cinematografica, Rialto, Venezia, 1945.

Эти принципы нашли и находят отражение в весьма значительных фильмах.

Все вышесказанное дает возможность в известном смысле согласиться с утверждением Маргадонны о том, что если метод Дзиги Вертова отрицает «в принципе и заранее художественную систему Пудовкина, то он — хотя бы отчасти — вдохновляет Эйзенштейна» *.

Это влияние действительно можно обнаружить в принципе «документалистского» кино, не испытывающего необходимости в профессиональных актерах и осуществляемого вне съемочных павильонов.

Кроме того, Лебедев подчеркивает: «...Вертов и Кулешов интересовались по преимуществу формальными вопросами. Вопросы идейные у них стоят на втором плане: Вертов считал их решенными для себя самым фактом работы над документальным материалом, отражавшим советскую действительность; Кулешов того времени не понимал значения идейных вопросов и отмахивался от них. Эйзенштейн — первый из новаторов, не мысливший своей работы по поиску новых форм вне новой социальной тематики. Тщательно изучивший и превосходно освоивший все формальные достижения Вертова и Кулешова (в области монтажа и композиции кадра), уже в первом своем фильме поставивший и отчасти решивший ряд новых формальных вопросов, Эйзенштейн ни на минуту не забывал об основной задаче каждого подлинно революционного художника: об активном воздействии на зрителя в нужном революции направлении».

Сами фильмы Эйзенштейна, следовательно, служат яркими и нередко самыми убедительными примерами не «чудодейственности» съемочного аппарата, а замечательного синтеза новых форм и содержания. Впрочем, между его фильмами и теоретическими взглядами всегда существует прямая связь.

Первый непосредственный контакт Эйзенштейна с кино восходит к 1923 году: при постановке пьесы «Мудрец» (по комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты») он использовал в спектакле специально снятый кусок фильма «Похищение дневника Глумова». Через год он поставил фильм «Стачка» (1924), за которым последовали «Броненосец «Потемкин» (1925) и «Октябрь» (фильм, известный также под названием

«Десять дней, которые потрясли мир», 1927—1928). Тема всех их, за исключением первого, — одна и та же: революция.

В этой связи представляет интерес привести некоторые высказывания Эйзенштейна, сделанные им в беседе с Муссинаком во время приезда последнего в Москву в октябре—ноябре 1927 года.

«Как художник, — утверждал Эйзенштейн, — разве могу я рассказывать что-нибудь другое о жизни, в которой я живу вместе с моими товарищами, о том волнении, которое я от этого испытываю? Я не состою в Коммунистической партии, но это не значит, что я должен отказаться от изображения на экране всех тех чувств, которые вызывают у меня мощный порыв и воля масс, совершивших и продолжающих революцию, — тех чувств и идей, которыми так богата новая Россия. Разве художнику не свойственно выражать свою эпоху? Так вот, в СССР не существует ничего другого, достойного отражения, кроме революционной эпохи» *.

Таков был символ веры Эйзенштейна.

Вслед за изображением вооруженного восстания масс художник берется за отображение того периода, который принято называть «мирной революцией»: так появляется фильм «Старое и новое», известный больше под названием «Генеральная линия», поставленный в 1926—1929 годах.

Между тем уже начало делать первые шаги звуковое кино, для изучения которого Эйзенштейн с Александровым и Тиссэ отправляется в Германию и Францию; там он ставит свое имя на титрах «Сентиментального романа» (1930)—музыкального короткометражного фильма, в действительности поставленного не им, а Александровым.

В Соединенных Штатах, куда его пригласил Джесси Л. Ласки, советский режиссер, заявив, что «сто процентно-говорящая картина — чепуха», однако, уточнил, что в некоторых случаях диалог является подлинным материалом для звукового фильма, в особенности же внутренний монолог, который «более подходит для кино, чем для литературы и театра». Литература (если взять, например, Дюжардена и Джойса) «слишком погрязла в ограничениях слов, а театр — в ограничениях натурализма,

* Ettore M. M. Margadonna, *Cinema ieri e oggi*.

* Leon Moussinac, *Le cinema sovietique*.

чтобы суметь понять силу этого нового художественного средства».

Вопрос о внутреннем монологе в кино был теоретически обоснован Эйзенштейном в виде высказываний о «кинематографической новелле», а точнее — в заметках, написанных в связи с фильмом «Американская трагедия» (по мотивам романа Теодора Драйзера), который в силу разного рода причин был поставлен не им, а режиссером фон Штернбергом.

«Только киностихии,— указывает, между прочим. Эйзенштейн,— доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека... Ибо только тонфильм способен реконструировать все фазы и всю специфику хода мысли... Что это были за чудные наброски монтажных листов! Как мысль, они то шли зрительными образами, со звуком, синхронным или асинхронным, то как звучания бесформенные или звукообразные: предметно-образительными звуками... то вдруг чеканкой интеллектуально формулируемых слов... то страстной бессвязной речью, одними существительными или одними глаголами, то междометиями с зигзагами беспредметных фигур, синхронно мчащихся с ними!., то бежали зрительные образы при полной тишине, то включались полифонией звуки, то полифонией образы. То и первое и второе вместе. То вклиниваясь во внешний ход действия, то вклинивая элементы внешнего действия в себя. Как бы в лица представляя внутреннюю игру, борьбу сомнений, порывов страсти, голоса, рассудка, «рапидом» или «цайт-лупой», отмечая разность ритмов того и другого и совместно контрастируя почти отсутствующему внешнему действию: лихорадкой внутренних дебатов — каменной маске лица»*.

Ко времени поездки Эйзенштейна в Америку относятся также его теории относительно формы экрана, которую следует предпочесть. Вопрос этот имеет немалое значение, поскольку с ним связана проблема зрительной композиции. Эта мысль стала темой сначала заметок, а потом статей, напечатанных «Close Up»**, основываю-

щихся на анализе вертикальных композиций, в котором подчеркивается то, что они сыграли «важную роль в развитии человека», поскольку человек, став «erectus», перестал ползать и пресмыкаться (что равнозначно «низкому») и устремил взгляд в небеса, проявив эти свои устремления посредством готических арок, шпилей, окон. В новую индустриальную эпоху человек создал типичные формы материалистического духа в виде заводских труб, небоскребов, опорных башен. Но, хотя вертикаль и господствует, горизонтальное не утратило своего очарования, горизонт, равнины, бескрайняя водная гладь еще порождают чувство покоя, вызывая воспоминания о краях, не знающих спешки и суеты современной жизни. Чтобы разрешить это противоречие, Эйзенштейн предлагал квадратный экран, который, меняя пропорции своих сторон, был бы способен воссоздавать композиции, являющиеся по своей природе как вертикальными, так и горизонтальными.

В английских и американских журналах были опубликованы и другие статьи Эйзенштейна. В 1942 году в Нью-Йорке вышел сборник «The Film Sense» (Harcourt, Brace and Company), а в 1949 году — «Film Form» (в том же издательстве), где советский режиссер-теоретик систематизировал и обобщил некоторые теоретические положения, ранее высказанные им в различных советских и иностранных публикациях,

Первая из двух этих книг, как отмечал сам Эйзенштейн, «представляет собой попытку внести вклад в искусство кино, осветив основной вопрос его теории и его практики: вопрос о монтаже... Моя книга открывает, кроме того, перспективы новых возможностей, тающихся в средстве кинематографического выражения, до сих пор известные лишь в минимальной мере».

Эйзенштейн касается главным образом «звукозрительного» кино, а в последней главе возвращается к вопросу о звуковом кино и утверждает, что в нем могут слиться в могучем синтезе все виды искусства.

Среди многих затронутых вопросов он не оставляет без внимания и вопрос о цвете, проблема которого неразрешима при помощи какого-то непреложного каталога цветосимволов. «Эмоциональная осмысленность и Действенность цвета будет возникать всегда в порядке Живого становления цветообразной стороны произведения, в самом процессе формирования этого образа, в жи-

* С. Эйзенштейн, Избранные сочинения, т. II, стр. 78 (статья «Одолжайтесь!»). Еще в статье, опубликованной в журнале «Пролетарское кино» (1932, № 112), Эйзенштейн писал, что «только звуковое кино может дать полное развитие мысли» и что «подлинный материал тонфильма, конечно, монолог».

** «Close Up», London, март—июнь 1931,

вом движении произведения в целом. Это не значит, что мы подчиняемся каким-то «имманентным законам» абсолютных «значений» и соотношений цветов и звуков и абсолютных соответствий между ними и определенными эмоциями, но это означает, что мы сами предписываем цветам и звукам служить тем назначениям и эмоциям, которым мы находим нужным»*.

В своем исследовании Эйзенштейн берет в качестве примера желтый цвет и формулирует свои выводы посредством анализа как различных художественных произведений, так и целых теоретических систем: от «Ночного кафе» Винсента Ван-Гога до «Дух мертвых бодрствует» («Манао тупапао») Поля Гогена, от поэм Т.-С. Элиота до «Мертвых душ» Гоголя, от «Второго автопортрета» Рембрандта до теорий о цвете Гёте, от письма Дидро к мадам Воллар до высказываний Горького о Верлене и декадентах, от теории цветов Рембо до соображений, высказанных Пикассо о «художниках, которые превращают солнце в желтое пятно», и о тех, которые «превращают желтое пятно в солнце».

Новые возможности художественного выражения Эйзенштейн видит и в стереоскопическом изображении. Двухмерное кино дает более впечатляющие образцы наложения объема — пространства, пластического единства между деталью и целым, чем первые опыты стереокино, пока еще скованного многими затруднениями технического порядка. Однако эта новая форма кино обладает огромными возможностями: «...ни в каком ином искусстве... не может быть примера, чтобы так динамически совершенно — и к тому же в процессе реального движения — объем переливался бы в пространство, пространство — в объем и оба они врезались бы друг в друга, соприступая в одновременности»**. Это дает возможность, и не только в технико-механическом смысле, приблизить зрителя к экрану, «перекинуть мост» через «пропасть, отделяющую актера от зрителя», а затем обрушить на последнего то, что прежде оставалось распластанным по зеркалу поверхности экрана.

Методы и принципы Эйзенштейна, как мы уже отмечали, не совпадали с голливудскими методами и принци-

пами. Покинув Калифорнию, он в 1931 году отправился в Мексику, чтобы снять при финансовой поддержке Элтона Синклера фильм «Да здравствует Мексика!» — монументальное произведение, состоящее из четырех новелл с прологом и эпилогом, задуманное как эпопея об этой стране. Отсняв без звукозаписывающей аппаратуры шестьдесят тысяч метров негативной пленки, Эйзенштейн возвратился в Советский Союз. Материал, приобретенный продюсером Солом Лессером, был смонтирован в фильм, который не был признан Эйзенштейном и основывался на канве второй новеллы; ему предшествовали куски пролога, а за ним шли куски эпилога. Столь произвольно смонтированный фильм получил название «Буря над Мексикой» («Thunder over Mexico», 1933), и в Италии известен как «Молнии над Мексикой» («Lampi sul Mexico»). Другие фрагменты были использованы как обычный документальный материал и демонстрировались как короткометражные фильмы: «День мертвых» («Death Day»), «Эйзенштейн в Мексике» («Eisenstein in Mexico»).

Мэри Ситон в сотрудничестве с Паулем Бернфордом выпустила фильм «Время под солнцем» («Time in the Sun», 1940), который представляет собой схематическое подобие фильма «Да здравствует Мексика!» — в том духе, в каком советский режиссер рассказывал ей о своем произведении.

Жорж Садуль писал, что фильм «Да здравствует Мексика!» можно сравнить с гигантским собором, постройка которого была некогда начата, но так никогда и не доведена до конца; несколько художников собрали строительный материал, обтесали камни; изваяли стрельчатые арки и капители колонн. Но, прежде чем они смогли по-настоящему приступить к строительству задуманного ими здания, их лишили материалов, которые потом были отданы на разграбление. Пришедшие первыми, продолжает Садуль, подражали средневековым феодалам, разрушавшим античные дворцы, чтобы выстроить свои замки, и бросавшим самые ценные статуи в печи, чтобы превратить их в известь. Потом пришло несколько художников, которые пытались спасти от страшной гибели хотя бы какие-нибудь фрагменты; однако реставрация пострадавших шедевров всегда чревата опасностями. Вероятно, это понимал и американец Джей Лейда, когда ему в 1955 году посчастливилось по-

* С. Эйзенштейн, Вертикальный монтаж.

** С. Эйзенштейн, О стереокино. — «Искусство кино», 1948, № 3—4.

лучить доступ ко многим десяткам тысяч метров пленки, снятой Эйзенштейном, которая еще не была использована ни грабителями древних развалин, ни археологами, руководствовавшимися лучшими намерениями. Лейда, который в 1947 году был учеником Эйзенштейна в Московском институте кинематографии и стараниям которого мы обязаны публикацией на английском языке двух сборников теоретических работ его учителя («Film Form» и «Film Sense»), отобрал и показал на экране фрагменты и отдельные сцены фильма в точности в том виде, в каком они были заложены в коробки Тиссэ, когда тот их отправил в Голливуд в 1931 году. Чтобы показать эти фрагменты в их подлинном, первоначальном виде, в каком они были до того, как подверглись переделкам, о которых мы говорили, Лейде пришлось проделать очень большую и кропотливую работу по реставрации. Результатом этой работы явился фильм, который идет более четырех часов: его полное название — «Исследование о мексиканском фильме Эйзенштейна», но его называют и более коротко — «Мексиканский проект».

Глубокое уважение Лейды к произведению своего учителя, включает Садуль, помогло ему создать новый «жанр» в кино, который позволяет проникнуть в тайны творчества великого режиссера. Чтобы, например, воссоздать естественность поведения матадора во время его «работы», Эйзенштейну приходилось вести настоящую борьбу: на каждой съемке он должен был учить актера — непрофессионального исполнителя, менять движение съемочного аппарата и т. д. Мы видим, как после такой долгой борьбы, которая длится, быть может, целых полчаса, режиссеру удается достигнуть совершенства. Зритель «Мексиканского проекта» присутствует при драме творчества, сокращенной во времени благодаря возможностям кино конденсировать действие. Это все равно как если бы мы видели юного Микеланджело сначала перед глыбой мрамора, а затем превращающего ее в готовую статую — в своего «Давида» (Georges Sadoul, *La cattedrale incompiuta*. — «Cinema Nuovo», Milano, a. VII, 1958, № 123).

В открытом письме Григория Александрова, опубликованном в журнале «Искусство кино», высказаны соображения о том, каким образом этот «недостроенный собор» мог бы быть завершен: он и Тиссэ намереваются

доснять отсутствующие куски и пересмотреть «в соответствии с духом нынешнего времени» пролог и эпилог, с тем, чтобы придать им «актуальное значение».

Найденный материал фильма «Да здравствует Мексика!» — говорится в письме Александрова — имеет не только архивную музейную ценность. «На наш взгляд, он актуален и сегодня. Он должен быть наконец собран воедино и превращен в то произведение, которое было задумано и почти завершено группой под руководством Сергея Эйзенштейна двадцать пять лет тому назад. Мы с Эдуардом Тиссэ до сих пор вдохновлены этим материалом и готовы смонтировать его в соответствии с первоначальным планом. У меня это желание возникло с новой силой, когда в прошлом году я встретил своих мексиканских друзей, вновь увидел Мексику, которую полюбил давно и люблю сейчас. Меня особенно вдохновило стремление и желание мексиканских, американских и европейских прогрессивных кинематографистов увидеть этот фильм в завершенном виде...» *.

Опасность, однако, остается: желание «пересмотреть» пролог и эпилог, чтобы придать «актуальное значение» произведению Эйзенштейна, в обстановке возродившегося интереса, который ныне наблюдается к Эйзенштейну, могло бы вновь исказить подлинный дух фильма «Да здравствует Мексика!».

Возвратившись в Советский Союз, Эйзенштейн начал работу над фильмом «Бежин луг» (1934—1937). Эта работа также осталась незавершенной и была раскритикована. В новых замыслах режиссер обращается к прошлому своего народа: герои фильмов «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1943—1945) являются национальными героями, показанными, как утверждает Эйзенштейн, людьми своего времени. Однако вторая часть последнего фильма тоже подверглась критике — за «неверную интерпретацию истории».

Вплоть до самой смерти (постигшей его в Москве 11 февраля 1948 года, в то время, когда он перерабатывал вторую часть «Ивана Грозного» и писал работу о цвете в кино) он оставался в области и теоретической и практической деятельности «его величеством Эйзенштейном» и хранил верность большей части своих эстетических принципов.

* «Искусство кино», 1957, № 5,

Хотя Эйзенштейн, как отмечает Пазинетти, «в своих последних фильмах проявляет склонность к более основательной предварительной подготовке, необходимой прежде всего из-за участия профессиональных актеров», он, однако, вовсе не отказывается от возможности «максимально использовать в процессе съемок все имеющиеся в распоряжении режиссера ресурсы технических средств, от возможности заранее расположить материал наиболее благоприятным для монтажа образом». Как в «Александре Невском», так и в «Иване Грозном» мы находим «множество деталей-символов, все кадры тщательно продуманы, очень точны, но в то же время возникают удивительно непосредственно, а это значит, что имеется множество возможностей расположить их так, чтобы они соответствовали ритму и в то же время отвечали многим другим требованиям. Стилистическая манера Эйзенштейна предусматривает некоторые определенные построения, которые, однако, оставляют широкие возможности для последующей окончательной композиции зрелища. В частности, это замечание относится к статическим планам (а следовательно, и к ограничению подвижности съемочного аппарата), к отсутствию или ослаблению связей между кадрами (в фильмах Эйзенштейна есть целые сцены, построенные таким образом, чтобы избежать появления в кадре персонажа или его ухода из кадра)»*.

Замыслы Эйзенштейна, достойные по своей широте Леонардо, в значительной мере остались невоплотившейся мечтой. На его рабочем столе осталась неоконченной не только работа о цветовом кино, начатая им в форме письма к Кулешову. Сборники «Film Form» и «Film Sense» содержат лишь малую часть многочисленных статей и работ Эйзенштейна. Биограф режиссера Мэри Ситон упоминает о гигантской идее, вынашиваемой Эйзенштейном, — идее «синтеза человеческого знания, необходимого для развития кино как средства художественного выражения; этот синтез он собирался осуществить в серии книг, по своему значению столь же, если не более, важных, чем его фильмы. Он уже собрал заметки и определил круг основных идей для десяти томов. Первым должен был появиться том под заглавием «Режиссура»,

* Francesco Pasinetti, Eisenstein o della coerenza stilistica. — «Bianco e Nero», Roma, a. IX, 1948, N 1,

начатый Эйзенштейном в Мексике, но так и оставшийся незаконченным. Другой том предназначалось отвести исследованию отношений между психоанализом и кино, хотя Эйзенштейн пришел к выводу о весьма существенной ограниченности системы Фрейда. Отдельный том отводился живописи и проблеме взаимосвязи между формой и содержанием»*.

В 1956 году в СССР вышел сборник статей Эйзенштейна, отобранных не всегда удачно из тысяч опубликованных и неопубликованных статей, набросков, рабочих заметок и рисунков**. В том же 1956 году в журнале «Искусство кино» С. Гинзбург писал: «Наше киноведение и критика в неоплатном долгу перед С. М. Эйзенштейном и В. И. Пудовкиным. Творческие и теоретические поиски этих замечательных художников кино, закладывавших основы революционного киноискусства, в течение целого ряда лет либо извращались, либо замалчивались. Статьи Эйзенштейна и Пудовкина, разбросанные в старых журналах и брошюрах, переведены на все важнейшие языки мира и в ряде стран выпущены специальными сборниками. Нашим же читателям они были малодоступны... В течение ряда лет наша критика почти ничего не писала о поисках и достижениях кинематографических новаторов. Если же она упоминала об этих мастерах, то чаще всего, чтобы осудить допущенные ими ошибки. Существовали даже специалисты, по «проработке» художников, чье творчество составляет национальную гордость нашей отечественной кинематографии***.

Статья Гинзбурга о теоретическом наследии двух выдающихся киномастеров, нередко подвергавшихся весьма острой и зачастую некомпетентной критике, проникнута тем же духом, который принес в жизнь Советского Союза XX съезд КПСС.

Навсегда вошедшие в сокровищницу мирового киноискусства, подлинно новаторские фильмы Эйзенштейна, так страстно направленные к тому, чтобы подлинного

* Marie Seton, Eisenstein. A Biography, The Bodley Head, London, 1952.

** В настоящее время в издательстве «Искусство» выходит Собрание сочинений С. М. Эйзенштейна в шести томах, в которое вошли основные теоретические работы замечательного советского режиссера и теоретика кино, его сценарии, заметки о фильмах и т. д.

*** «Искусство кино», 1956, № 12.

героя своей страны видеть в коллективе, в массах, исключали всякую возможность культа личности. Переоценка творческого и теоретического наследия Эйзенштейна—еще один случай восстановления исторической справедливости.

„ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА“

Вклад, внесенный в теорию киноискусства Балашем, Пудовкиным и Эйзенштейном, можно было бы считать исчерпывающим. Однако в этой главе, посвященной систематизаторам, следует упомянуть и четвертого исследователя—немца Рудольфа Арнхейма, которого Джакомо Дебенедетти называет «безруким теоретиком», так как он обобщает и делает выводы, «хитроумно лишив себя радости созидания». Его рассуждения, зиждущиеся на строго научной основе и порой носящие слешком ортодоксальный характер, хотя и отходят от некоторых, провозглашенных русскими теоретиками принципов, все же имеют с ними точки соприкосновения.

Свои исследования со студенческой скамьи и до сегодняшнего дня он посвящает проблеме природы оптического изображения, подходя к ней с позиций психологии. Его учителя—Макс Вертхеймер и Вольфганг Келер, заложившие теоретические и практические основы теории «Gestalt» в Берлинском университете. Последователь этой экспериментальной школы (которая именно под названием «GestaR»—«Форма»—начала в тот период вносить свой вклад в развитие психологии), Арнхейм заинтересовался тем, что он называл «кантианским аспектом» новой теории. Согласно этой концепции даже самые примитивные зрительные процессы не есть механически фиксируемые изображения внешнего мира. Поставляемый чувствами сырой материал творчески организуется самими органами чувств в соответствии с принципами простоты, регулярности и равновесия. Школа «формы» считала и художественное произведение не простой имитацией реальной действительности, а ее трансформацией при помощи специфических особенностей того или иного выразительного средства.

В фотографии, а затем в кино молодой ученый увидел «критический случай» этой теории: если бездушное

воспроизведение жизненной действительности, достигнутое при помощи механического приспособления, могло оказаться искусством,—он заблуждался, теория была ошибочной. Собрав в период между 1929 и 1932 годами множество записей для «Material' theorie», призванной доказать, что художественные и научные отображения действительности выражаются в формах, которые зависят не столько от темы, сколько от специфических качеств использованного «средства»—материала, Арнхейм, которому тогда еще не было и двадцати пяти лет, вплотную подошел к проблемам кино.

«В то время,—писал он впоследствии,—число «классических» фильмов было еще очень невелико; впрочем, оно не увеличилось и в последующие годы. Но тогда существовало одно обстоятельство, которого нет ныне: почти в каждом среднем, обычном фильме можно было обнаружить случайные, но совершенно поразительные признаки возникновения абсолютно нового художественного языка. Я ощущаю известную тоску по прошлому, перечитывая названия тех многих скромных и нелепых, но исполненных столь богатой зрительной фантазией фильмов, которые я тогда приводил в качестве примеров. Однако не на материале этих примеров я основывал свое исследование. Я только что защитил диплом по экспериментальной психологии, и мой метод рассуждения еще отражал влияние естественных наук. Поэтому мне казалось, что вполне возможно теоретически определить границы воздействия отдельного вида искусства по особенностям его специфического средства выражения. Это звучит как парадокс: я считал, что, если бы кино даже не существовало, его выразительные возможности все равно можно было бы определить путем анализа предположительного развития фотографии.

Я попробовал это сделать и, чтобы проиллюстрировать свою работу, пользовался примерами, которые каждый вечер-собирал на экранах кинотеатров. Но разве выразительные средства кино не были самой реальной действительностью?» *

Арнхейм исходит из главного возражения, которое выдвигалось (а иногда выдвигается и теперь) против кино, из утверждения, что кино является механическим,

* Предисловие Р. Арнхейма к отрывку из его книги «Кино как искусство» («Bianco e Nero», Roma, а. II, 1938, N 4).

а следовательно, пассивным воспроизведением реальной действительности, машиной, фиксирующей на пленке окружающую жизнь.

Оставаясь на позициях «антинатуралистической» концепции кино, Арнхейм более или менее прямо восходит к основному принципу Пудовкина. Создатель фильма «Мать», подводя теоретическую базу под свою поэтику, утверждал, что между реальными событиями и их воспроизведением на экране существует глубокое и существенное различие; в этом различии и заключено все то, что превращает фильм в художественное произведение. На это положение опирается и Балаш. Массимо Бонтемпелли, со своей стороны, говорит о том же: «В то время как механика пытается с возможно большей точностью имитировать реальную действительность, нередко именно ее несовершенство спасает очарование искусства. Так, цвет и стереоскопическое изображение были в истории немого кино всего лишь жалкими потугами людей, чуждых искусству. Своим очарованием и таинственностью немое кино в большой степени было обязано призрачности фигур, имевших только два измерения и лишенных естественных красок. Точно так же я замечал в первых звуковых фильмах, что неестественность голосов толпы (являющаяся результатом несовершенства аппаратуры) придавала им особый аромат, полное поэзии очарование, которое постепенно утрачивалось, по мере того как аппаратура совершенствовалась и все лучше воспроизводила голоса, уже казавшиеся совсем реальными. Нельзя забывать, что сила того или иного вида искусства всегда зависит от материальных трудностей, с которыми оно сталкивается (яркий пример: твердость мрамора). Нельзя забывать, что всякое искусство подвергается тем большим опасностям, чем большими возможностями воспроизводить реальную действительность оно обладает»*.

Арнхейму мы обязаны первой полной и систематической работой об «антинатуралистической» природе кино-

* Massimo Bontempelli, Cinematografo.— «La Nuova Antologia», Roma, 1931. Эта работа была перепечатана с примечаниями самого автора под названием «I miei rapporti col cinema» («Мои отношения с кино») в специальном номере «40° anniversario della cinematografia», Roma, 1935, 22/III, а также включена в подборку «Problemi del film», составленную Л. Кьярини и У. Барбаро («Bianco e Nero», Roma, a. III, 1939, N 2).

искусства. Она называлась «Кино как искусство» («Film als Kunst», Ernst Rowohlt Verlag, Berlin) и была опубликована в 1932 году*.

В первой части книги (глава II, носящая чисто психологический характер: «Кино и действительность») автор перечисляет различия, существующие между реальностью и кинематографическим изображением, наличие определенных элементов, которых у кинематографического изображения меньше, чем у реальности, и которые, следовательно, отличают кино от пассивного воспроизведения действительности.

Эти «несовпадения» возникают как результат:

- проекции объемных предметов на плоскую поверхность;
- перспективных изменений (двухмерность, перспективная ограниченность кино);
- освещения и отсутствия цвета;
- ограниченности кинокадра;
- расстояния от камеры до объекта (емкость кадра);
- отсутствия пространственно-временной непрерывности и внезапительных ощущений (относительный характер движения, пространственных понятий и так далее).

Из анализа следует, что кинематографическое изображение— это «нереальное» изображение; оно лишь частично воспроизведение изображаемого. «Кино, производящее впечатление реальной действительности, на самом деле ею не является».

Обойдя таким образом излюбленный довод всех тех, кто утверждает, что кино не может являться искусством, поскольку оно пассивное воспроизведение действительности, открыв, что имеются существенные различия между изображением, предлагаемым нам кинокамерой, и тем, что видит человеческий глаз в естественных условиях, Арнхейм продолжает анализ элементов различия, «несовпадений», чтобы доказать, что как раз кажущиеся недостатки кино придают ему художественные возможности, что эти «несовпадения» могут быть использованы для преобразования реальной действительности в целях художественного творчества.

Другими словами, Арнхейм утверждает: все то, что принято называть «несовершенством» кинотехники и что технические специалисты, не жалея сил, стремятся

* Р. Арнхейм, Кино как искусство, М., 1960. Прим. пер.

«преодолеть», на самом деле служит орудием для художников-режиссеров. Элементы различия, «несовпадения» становятся «изобразительными средствами», отождествляются с художественными выразительными средствами киноаппарата. А то, что кино — искусство, Арнхейм доказывает при помощи своего излюбленного метода дедукции * в третьей главе — «Создание фильма».

При проецировании объемных тел на плоскую поверхность они меняют свой вид в зависимости от угла зрения и точки съемки. Следовательно, выбор какой-нибудь одной точки съемки вместо другой дает различные результаты, позволяет показать «более характерную реальную действительность». Кинокадр — не «фотография» предметов и людей: он подчеркивает характерные особенности объекта или человека при помощи различных планов, горизонтальных, вертикальных или наклонных ракурсов, съемки с нижней, с верхней точки, из-под ног и т. д. Расположение в кадре пластического и человеческого материала — это не механический процесс, а плод творческой индивидуальности кинорежиссера. Здесь мы уже полностью имеем дело с искусством.

«Двухмерное изображение трехмерных тел, — уточняет Арнхейм, — неизбежность, но в руках художника она может стать преимуществом. Пользуясь двухмерным изображением как изобразительным средством, он достигает следующих результатов:

1) Воспроизводя объект в необычном и эффективном ракурсе, художник заостряет на нем интерес зрителя, и тот уже не просто замечает или узнает его изображение. Объект, снятый таким образом, становится часто еще более реально ощутимым и производит более яркое и глубокое впечатление.

2) Однако художник направляет внимание зрителя не только на самый объект, но и на его художественную сторону. Интригующая новизна ракурса заставляет зрителя вглядываться внимательнее... Такое изобразительное решение не искажает и не изменяет объекта — он

* Такой дедуктивный метод, который он впоследствии применит также по отношению вообще к искусству, Арнхейм, в частности, использовал в своей работе, посвященной радио: «La radio cerca la sua forma», Noerli, Milano, 1937, в которой пытается описать новые художественные возможности, открывающиеся в лишенном зрительных ощущений мире радиовещания: «радиопеса — это, так сказать, противоположность немого фильма».

показан «таким, какой он есть». Именно поэтому и достигается эстетический эффект.

3) Привлекая внимание зрителя к художественной стороне снимаемого объекта, мы достигаем еще одного результата: зритель может теперь судить, насколько характерен выбор объекта, насколько типично его поведение, иными словами, может ли данный объект дать представление об определенной категории людей или предметов.

4) Новизна в выборе съемки не только заманчива и привлекательна. Показывая объект под определенным углом зрения, камера способна дать ему свое более или менее глубокое толкование. Особенно привлекает в этом случае то, что результат достигается без какого-либо искажения или изменения самого объекта; объект остается точно таким же, каким его видят в жизни.

Помимо того, последствия перспективных смещений (например, контраст между массивным туловищем и несоизмеримо маленькой головой) имеют особое значение для выразительной силы кадра: они служат художественной задаче подчеркнуть или изменить взаимное расположение различных объектов (то же отсутствие эффекта глубины, что в живописи, с тем же художественным результатом). Наконец, быстрое увеличение перспективы усиливает динамичность движения.

Те же принципы Арнхейм распространяет и на художественное использование освещения и на отсутствие цвета. В отношении освещения, которое служит, чтобы «наиболее ясно характеризовать очертания, яркость и величину объектов», задача заключается в том, чтобы «создавать с помощью светотеней полные значения, интересные в изобразительном отношении кадры». Также и сведение всех естественных цветов к черно-белой гамме дает возможность добиваться исключительно ярких и впечатляющих эффектов. С помощью черно-белых тонов и умелого использования освещения, заключает Арнхейм, можно достигнуть того, чего достигает живопись: «трудного искусства точного воспроизведения фактуры материала».

Ограниченность изображения (рамка кадра) и расстояние от камеры до объекта, связанные между собой, являются двумя другими выразительными средствами! так как позволяют «создателю фильма делить любую сцену на части, не нарушая этим реальности снятого ма-

териала. Каждая часть может представлять целое. Оставляя за кадром что-либо важное или примечательное, можно усилить напряженность действия. «Выделяя отдельные фрагменты, можно побудить зрителя искать в них символический смысл. Наконец, таким путем можно сосредоточить особое внимание на наиболее существенных деталях».

Художественная значимость пространственно-временной прерывности — «скачков во времени и пространстве, осуществляемых при помощи монтажа» — находит свое объяснение именно в этом выразительном средстве, различные концепции которого мы рассматривали выше. Однако, в противоположность Пудовкину, Арнхейм утверждает, что монтаж не является основой киноискусства, его специфичной особенностью. В самом деле, мы уже видели, что, по Арнхейму, отдельные куски пленки, взятые самостоятельно, уже являются художественным произведением, в значительной степени отличающимся от действительности. Отсюда большое значение, которое он придает отдельному кадру, и упреки, которые он вообще делает в адрес русской школы за ее склонность считать монтаж единственно важным выразительным средством киноискусства и за чрезмерное использование приемов монтажа в ряде фильмов.

Но критика взглядов Пудовкина не ограничивается этим. Немецкий теоретик считает, что пять приемов монтажа, предложенных русским теоретиком, являются «малоудовлетворительной схемой, поскольку подразделение определяется иногда содержанием, иногда приемом монтажа и не учитывается различие между этими двумя факторами». Прием «контраста», замечает Арнхейм, относится к содержанию, а параллелизм — к технике монтажа. «Уподобление» вновь адресуется к содержанию: теоретически безразлично, идут ли куски один за другим или даются параллельно, хотя во втором случае достигался бы более сильный эффект. В прием «одновременности» привнесён элемент, о котором, когда излагались другие приемы монтажа, не говорилось ни слова: это *время*, в течение которого происходит действие. «Лейтмотив» опять-таки является элементом, полностью связанным с содержанием.

С большим основанием Арнхейма не удовлетворяет таблица, предложенная Семеном Тимошенко в его работе «Киноискусство и киномонтаж» («Film-Kunst und

Film-Schnitt», Lichtbild-Buhne, Berlin, 1928), включенной в немецкое издание сборника трудов Пудовкина*.

Эта таблица включает пятнадцать различных приемов монтажа:

1. Изменение точки съемки.
2. Изменение угла съемки.
3. Изменение ракурса.
4. Введение детали.
5. Аналитический монтаж.
6. Прошлое время.
7. Будущее время.
8. Параллельность действия.
9. Контраст.
10. Ассоциация.
11. Концентрация.
12. Увеличение.
13. Монодраматический монтаж.
14. Рефрен.
15. Внутрикадровый монтаж.

Если в схеме Пудовкина подразделение определяется иной раз содержанием, а иной раз методом монтажа, не учитывая различия между ними, то схема Тимошенко, замечает Арнхейм, — «всего лишь перечисление разнородных факторов». Этим таблицам немецкий киновед противопоставляет третью, основанную на двучленах «время — пространство», «форма — содержание», «разделение на куски — монтаж», из которых складываются различные комбинации по аналогии и по контрасту.

«Мотивы монтажа» поэтому у него подразделяются на «принципы деления на куски», «временные отношения», «пространственные отношения» и «отношения, определяемые содержанием».

I. Принципы резки

А. Длина монтируемых кусков: 1) длинные куски (собранные из них сцены отличаются протяженностью; медленный ритм); 2) короткие куски (в большинстве случаев в сценах с быстрым движением; кульминационные моменты действия; эмоциональный эффект; быстрый ритм); 3) сочетание длинных и коротких кусков (введе-

* V. P u d o v k i n, Film-Regie und Film-Manuskript, Lichtbildne, Berlin, 1928. Отрывок из работы Тимошенко под названием

ние в продолжительные по времени сцены одной или двух коротких сценок или же наоборот. Соответствующий такому сочетанию ритм); 4) сочетание без какого-либо твердого принципа (комбинация различных длинных кусков, не особенно длинных и совсем коротких,— другими словами, длина будет определяться содержанием без какого-либо определенного требования к ритмической стороне).

Б. Монтаж целых сцен: 1) последовательный (определенное действие доводится до конца, непосредственно за ним следует другое и т. д.); 2) параллельный (два действия подразделяются на чередующиеся друг с другом части); 3) вперевивку (отдельные сцены или кадры перебивают общее развитие действия).

В. Внутренний монтаж: 1) сочетание общего и крупного планов: а) переход от общего плана к детали, б) переход от детали к целому, которое они составляют (соответствует пункту 12 таблицы Тимошенко), в) чередование, лишенное правила, общих планов и крупных планов); 2) чередование деталей (ни одна из которых, следовательно, не содержит другую).

II. Временные соотношения

А. Одновременность: 1) целых сцен (последовательный и параллельный монтаж; второму случаю соответствует надпись: «В то время, как X делает то-то, Y...»), 2) деталей (то есть показывается одна за другой детали одного и того же места в один и тот же момент).

Б. «До» и «после»: 1) целые сцены, сменяющие друг друга во времени, а также сопоставление сцен, которые уже происходили (воспоминание) или еще будут происходить (предвидение); 2) сопоставление различных планов внутри одной сцены (например: мужчина хватается револьвер, женщина убегает).

В. Когда временная последовательность не имеет значения: 1) целые действия, связанные не временной зависимостью, а лишь содержанием (например, у Эйзенштейна расстрел рабочих монтируется с забиванием быка на бойне — до? после? — безразлично); 2) отдельные планы, не связанные между собой временной зависимостью (например, в фильме Дзиги Вертова — в сюжетных фильмах почти не используются); 3) включение разнородных планов в определенное действие (например: монтаж Пудовкиным в «Матери» сцены «радости заключенного» — связь лишь по содержанию).

III. Пространственные отношения

А. Сохранение той же обстановки (при различном времени): 1) сопоставление сцен (например, кто-то возвращается через двадцать лет на то же место); 2) внутри той же сцены (сжатое время — без всякого перерыва мы видим, что происходит в том же месте какое-то время спустя; почти невыполнимо).

Б. Перемена обстановки: 1) между сценами (последовательная смена или параллельное чередование сцен, происходящих в различных местах); 2) внутри той же сцены (различные части одной и той же сцены).

В. Пространственные отношения не имеют значения.

IV. Отношения, определяемые содержанием

А. По аналогии: 1) формы: а) формы предмета, б) формы движения (например: колебания маятника, за которыми следуют колебания чаш весов); 2) смыслового содержания: а) отдельные предметы (пример, приведенный Пудовкиным: «радость заключенного»: невольник — ручеек — хлопающие крыльями птицы — смеющийся мальчик»), б) целые сцены (пример, приведенный Эйзенштейном: расстреливают рабочих, забивают быка).

Б. По контрасту: 1) формы: а) формы предметов (например: сначала показывают толстяка, затем худого), б) формы движения (очень быстрое движение сменяется очень медленным); 2) смыслового содержания: а) отдельные предметы (например: голодный безработный и витрина, полная разных деликатесов, б) целые сцены (например: в доме богача — в доме бедняка).

В. Комбинации аналогий и контрастов: 1) аналогия по форме и контраст по содержанию (кандалы на ногах заключенного и ножки балерины или же: богач в своем кресле и осужденный на электрическом стуле); 2) аналогия по содержанию и контраст по форме (нечто подобное мы можем найти в фильме Бестера Китона: героиня-киномеханик видит на экране целующуюся парочку и целует свою девушку).

В конце своей таблицы Арнхейм отмечает, что склеенные монтажные куски не должны производить эффект лишь как сумма слагаемых, их задача гораздо более сложна. Суть кино, которое является показом находящихся в движении образов, основывается на принципе быстрого чередования, стремящегося наложить эти образы один на другой, слить их воедино. Разработка этих

проблем, осуществленная немецким теоретиком, несомненно, носит более систематический характер, чем предшествующие схемы, и нельзя отрицать ее известного значения. Но эти теоретические изыскания, как сознается сам автор, не исчерпывающи.

Ренато Май замечает: в схеме Арнхейма (в высшей степени интересной с точки зрения «техники и искусства кино») «не учитывается множество выразительных средств кино, как, например, построение кадра, движение кинокамеры, звук (работа Арнхейма относится к 1932 году) и так далее. Теория монтажа и высказывания о ритме тоже относятся скорее к техническому процессу, к работе на монтажном столе, чем к проблемам композиции фильма. Зато в работе Арнхейма очень ясно выражена мысль о неизменном характере монтажных отношений, переходящих из соединения отдельных кусков в композицию целых сцен. Этот закон, точно и определенно выраженный в классификации Арнхейма, имеет очень важное значение»*.

Формалистический ригоризм, лежащий в основе системы Арнхейма, в самом деле приводит его к слишком ортодоксальным, а поэтому и спорным выводам. В особенности это касается звукового кино. Мы видели, как он пришел к таблице принципов монтажа, начав с анализа «изобразительных средств». Теперь Арнхейм утверждает, что новые технические достижения подрывают основы фильма как художественного произведения, поскольку уничтожают часть этих «изобразительных средств», приближая кино к действительности.

Немецкий теоретик не изменил своей позиции с течением времени. Через шесть лет после выхода работы «Кино как искусство» в предисловии к краткому изложению ее первых ста пятидесяти страниц Арнхейм признает, что в 1932 году было извинительно, даже более того — диалектически полезно оказать некоторое предпочтение наиболее ярко выраженным деформациям в области выразительных средств — дело шло о создании элементарной «грамматики», и, следовательно, самые крайние случаи представлялись наиболее поучительными. Однако страницы, отведенные в ту пору звуковому кино, кажутся ему все же «слишком оптимистическими».

* R e n a t o M a y, Per una grammatica del montaggio.— «Bianco e Nero», Roma, a. III, 1938, N 1.

Звуковое кино, как мы уже видели (Балаш, Пудовкин, Эйзенштейн), вовсе не уменьшает значения «элементов различия» (между реальным и кинематографическим изображением). К уничтожению пространственной и временной последовательности добавляется уничтожение последовательности еще одного порядка — звуковой последовательности и «нереальному» кинематографическому времени и «нереальному», кинематографическому пространству соответствует «нереальный», кинематографический звук. Поэтому и в звуковом фильме воспроизведение действительности только частичное: оно кажется реальностью, но не является ею. Элементы «несовпадения» легко достигаются при помощи голосов за экраном, внутренних монологов, звуковых крупных планов (которые отделяют, а следовательно, изолируют какой-то определенный шум, звук или голос от других шумов, звуков или голосов).

Вопрос снимается. Значение имеет не «больше», а «лучше». Впрочем, ныне и сам Арнхейм, в отличие от прошлого, видит не только отрицательные стороны стереоскопического и цветного кино.

Изменились его взгляды и в других отношениях.

«Перелистывая эту книгу сегодня, я замечаю, что был так увлечен средствами формы,— писал Арнхейм в 1950 году,— что оставил без внимания в высшей степени важный элемент — документальность, то есть то обстоятельство, что фотография отличается от живописи и от скульптуры своим гибридным характером, созданным постоянным присутствием механически воспроизведенного сырого материала. В силу этого информационный и описательный элемент является одним из главных достоинств почти во всех лучших сюжетных фильмах; слишком близкая к живописи стилизация дает ложные результаты, ибо стремится скрыть как «случайную» природу фотографического «медиума».

В том же 1950 году, вспоминая о проблемах прошлого, Арнхейм замечает: «Мои взгляды на кино могли казаться формалистическими представителям англосаксонского эмпиризма. В своих статьях Рота, Грирсон и другие занимались главным образом документальными и социальными аспектами кино, которые я, наоборот, оставлял без внимания. С другой стороны, мне кажется, что итальянские кинематографисты нашли в моих исследованиях один конкретный элемент, который мог им

пригодиться. В те годы в Италии кино было проблемой несколько абстрактной. В результате идеологической цензуры и экономической автаркии фашистского режима большая часть самой значительной иностранной кинопродукции попадала на экран в изуродованном виде или вовсе не попадала. Итальянская коммерческая кинопродукция была бедна и материальными средствами и идеями. Поэтому страстная любовь молодежи к кино бурно изливалась на бумагу. И эта ее страсть проявлялась в различных формах».

«Среди итальянских кинематографистов,— продолжает Арнхейм,— были те, кого можно было бы назвать последователями скандинавской школы, то есть коллекционеры стилистических элементов. Потом были журналисты французского типа, которые предлагали вниманию читателей умопостроения, блестящие, но порой основывающиеся на практических сведениях из вторых и третьих рук. Но наиболее сильное впечатление на меня произвела тонкая диалектика многих студентов, пользовавшихся мощным оружием эстетики Кроче, которую они освоили в университетских аудиториях и которую применяли, чтобы овладеть — хотя бы в части теории — особенно привлекавшей их областью культуры. С помощью кино сквозь герметически закрытые границы в Италию проникал из демократических стран чужеземный запретный дух, казавшийся еще привлекательней из-за того, что фильмов было совсем мало. Торжество абстракций, неминуемое при тоталитарных режимах и приводящее к параличу мысли, ограничивало дискуссии о киноискусстве проблемами самого общего порядка: форма и содержание, действительность и красота. Быть может, поэтому, беседа с моими итальянскими друзьями, я обнаружил известный интерес к конкретному анализу фотографического «медиума», несущего на себе заряд документальности. Посетив Италию десять лет спустя, в 1949 году, я был рад встретить среди режиссеров и сценаристов возродившегося итальянского кино немало тогдашних молодых теоретиков» *.

Но мы забежали далеко вперед.

В соответствии со своей ортодоксальной и формалистической позицией немецкий теоретик сформулировал в

* R. Arnheim, Ripensando alle cose di allora.—«Rivista del Cinema Italiano», Roma, a. II, 1953, N 1—2,

книге «Новый Лаокоон» (1938) весьма определенный взгляд на звуковое кино. Здесь Арнхейм по-прежнему применяет свой излюбленный метод дедукции. Он начинает с рассмотрения того, при каких условиях возможно создание произведения искусства, сочетающего несколько средств художественного выражения (речь, движущиеся зрительные образы, музыка), и какой характер и значение оно может иметь; затем результаты этого анализа он применяет к звуковому кино.

Обогащение произведения искусства путем применения различных выразительных средств, утверждает Арнхейм, не равноценно типичному для нашего восприятия действительности слиянию воедино всех чувственных восприятий. Единство чувственных элементов иное, чем единство, которое может создать художник, сочетая различные выразительные средства: в искусстве специфика различных художественных средств требует их раздельного применения, и эта разобщенность может исчезнуть только в наивысшем единстве.

На низшем уровне чувственных явлений художественное сочетание зрительных и звуковых элементов невозможно (нельзя же ввести звук в живопись!). Такое сочетание становится возможным только на второй, более высокой ступени, а именно на уровне так называемых «выразительных свойств», которые действительно могут быть общими для различных выразительных средств: темно-красное вино можно сопоставить с глухим («темным») звуком, хотя между этим цветом и этим звуком как явлениями чисто чувственного восприятия нет никакой формальной связи. Собственно, поэтому-то сочетание элементов по различным сферам чувственных восприятий и приобретает художественную ценность.

Однако при таком сочетании не должна нарушаться разобщенность, установившаяся на более низком уровне. Правда, преодолев чисто материальный барьер, на втором уровне можно использовать сходство, противоположность и т. д. выразительных свойств этих компонентов и на этой основе создавать новую, художественную взаимосвязь. Например: хотя все движения группы балерин связаны между собой, общий рисунок танца остается оторванным от музыкального сопровождения; в композиции последнего также имеется взаимосвязь всех звуков; общность того, что выражают в отдельности рисунки этих двух областей чувственных восприятий, поз-

воляет сочетать их в едином произведении искусства. Кроме упомянутых двух уровней, могут быть — и практически всегда бывают — другие, более высокие, но эти уровни не так элементарны по своему характеру.

Итак, «сложное» произведение искусства может быть создано только тогда, когда в сочетании разных выразительных средств есть определенный параллелизм. Такая «двойная колея» оправдана только в том случае, если ее компоненты не просто выражают одно и то же, а призваны дополнять друг друга — подавать один и тот же тематический материал по-разному. Каждое выразительное средство должно трактовать тему по-своему, в соответствии со своей спецификой. А то, что каждое художественное средство специфично по своему характеру, было уже доказано Лессингом в его «Лаокооне» на примере изобразительных искусств и литературы.

Анализ Арнхейма предрекает печальное будущее произведениям искусства, созданным путем сочетания нескольких средств художественного выражения. «Художники предшествующих поколений не проявляли ни способности, ни склонности творить на основе более чем одного выразительного средства,— уточняет он.— В тех случаях, когда фактически использовалось более чем одно выразительное средство, над каждым из них работал особый художник; кроме того, одно из них было безусловно ведущим; в этих произведениях тема, прекрасно разрешенная основным художественным средством, получала с помощью другого, второстепенного средства лишь подтверждение». Заходит ли речь о таком художественном произведении, как средневековый собор, или о таком, как опера (в ней Арнхейм видит единственный сколько-нибудь убедительный пример коллективного усилия двух художественных средств, а не последующего дополнения одного выразительного средства другим), оказывается, что в действительности один из компонентов решительно господствует над другими. «В сущности, либретто — это лишь связующее звено, всецело подчиненное задачам музыки. Нередко оно составляет в строгом соответствии с замыслом композитора, и его литературная ценность обычно незначительна. Либретто не является существенным элементом оперного материала, оно служит главным образом для пояснения сюжета; однако именно либретто позволяет осуществить театральную постановку оперы».

Совершенно ясно, что, применяя результаты этого анализа к говорящему кино, Арнхейм пришел к столь же неутешительному итогу. В звуковом фильме, утверждает он, как зримое действие, так и диалог должны развивать «общую» тему, иначе будет нарушен формальный принцип параллелизма двух компонентов. Но тогда как зримое действие должно быть непрерывным, диалог фрагментарен; в результате этого возникает частичный параллелизм, а вовсе не слияние. «Никакие остановки диалога не способны создать такого неприятного впечатления, какое возникает, если с экрана внезапно исчезнет изображение. Это объясняется тем, что пауза в диалоге не воспринимается как полное прекращение звукового действия, но если исчезнет изображение, то создается впечатление, будто все действие прекратилось. Молчание воспринимается не как выключение мира звуков, а как нейтральный фон, хотя и пустой, но «реальный», так же как гладкий фон портрета составляет часть картины. Однако если некий эффект, не вызывая неприятной психологической реакции, не удовлетворяет художественным требованиям, мы все же вправе его отвергнуть»*.

Установив, что основным условием для слияния звука с изображением является полнота диалога (понимаемого как художественно полноценная, законченная словесная форма), Арнхейм задается вопросом: можно ли для достижения этого слияния использовать методы, в корне отличные от театральной практики?

Ответ, по его мнению, должен быть отрицательным: в театре можно заменить живого актера его «оживленной фотографией» (практическое доказательство: телевизионные передачи из драматических театров); в театре можно свести все натуральные краски лишь к черному и белому цветам; с помощью вертящейся сцены можно добиться перемещений всего, что видит зритель (аналогично сьемке с движения в кино), — правда, в театре этим методом пользуются сравнительно редко, «но для определения принципиальных различий степень применения таких средств — факт несущественный».

«Само собой разумеется, что в театре пока нельзя менять угол зрения, расстояние от сцены до зрителя, или же перебрасывать действие с места на место, как это позволяет делать киномонтаж. Но стоит лишь вспомнить

* Р. Арнхейм, Кино как искусство.

о телевидении, как становится ясным, что технически несуществующее сегодня может стать обыденным завтра». «Итак... между внешним действием в театре и экранном изображением нет принципиальной разницы».

Поэтому, утверждает Арнхейм, на звуковое кино можно непосредственно перенести опыт театральных экспериментов по «обогащению» зрелищной стороны спектакля — опыт, который показывает, что все попытки подобного «обогащения» уводят театр с позиций серьезного искусства. «Когда художник увлекается броским и затейливым оформлением, а режиссер перегружает сцену действием, зрелищность спектакля не способствует лучшему раскрытию смысла произведения, а, скорее, отвлекает от него».

Пьеса, как произведение, завершённое в самом себе, добавляет Арнхейм, не требует постановки, а лишь допускает ее, поскольку она в лучшем случае может дополнить живой диалог сценическим действием — добавить к выраженным автором идеям материальный элемент, столь любимый публикой, хотя в таком дополнении, строго говоря, нет насущной необходимости. «Сценическое действие воспроизводит видение поэта, воплощенное в пьесе косвенными средствами. Краски, формы и шумы вызывают у зрителя элементарные чувственные ощущения, которым отдает дань и сам поэт в звуках и ритме своих слов»;

Не столь полезен, но, > во всяком случае, вполне возможен в кино и обратный случай: применение сценария типа оперного либретто, которое служит остовом драматического действия.

Опера создавалась как музыкальная форма показа человека в драматическом действии. Фильм — зрительная форма, воссоздающая образ человека во всей его характерности без помощи диалога. Оперный режиссер, не колеблясь, прерывает сценическое действие длинными ариями; таким образом, диалогу в опере предоставляется много и, в сущности, даже слишком много времени: фразы текста приходится растягивать и бесконечно повторять. Но то, что несколько не вредит опере, вредит кино, диалог заставляет зрительное действие потесниться, выдвинуть на первый план говорящего человека, он ограничивает и деформирует средства пантомимы. Поэтому, заключает Арнхейм, представляется маловероятным, чтобы кинематографический жанр, в котором дей-

ствие основывается на диалоге, оказался плодотворным в художественном отношении.

Итак, осуждение Арнхеймом звукового кино объясняется тем, что он ошибочно считает диалог усовершенствованием воспроизведения естественной речи и отстаивает принцип, отрицающий возможность сочетать несколько различных художественных средств. Несомненно, аргументировка Арнхейма весьма остроумна, некоторые его доводы убедительны, однако сама эта вызвавшая большие споры проблема была к 1938 году уже разрешена и теоретически и практически.

Адриано Тильгер в своей работе «Эстетика» исчерпывающе обосновал возможность слияния художественных средств в искусстве на анализе эстетической природы оперы. «Ничто нам не препятствует, — писал Тильгер, — представить себе такой случай, когда между словами и музыкой, между либретто и партитурой будет достигнута полная и совершенная адекватность, при которой данная музыка без данных слов нам кажется необидительной и мертвой, так же как и данные слова без данной музыки. Это кажется невозможным из-за того, что автор либретто и композитор — два разных человека, у них две головы, а не одна. Но разве история литературы не изобилует примерами совершеннейших и законченнейших произведений, созданием которых мы обязаны сотрудничеству двух или более авторов? Полное слияние между композитором и либреттистом вполне возможно: композитор может случайно прочесть либретто и почувствовать, как это либретто, словно скелет, начнет обрастать плотью его музыки, или же он может набросать либреттисту в основных линиях будущее либретто и следить за его созданием; возможно и бесконечное множество других случаев».

Арнхейм допускал, что иногда полное слияние между словами и музыкой все-таки достигалось, — например, у Вагнера. Этого вполне достаточно для нашего тезиса.

«Проблематичные преимущества» звукового фильма, отрицаемые Арнхеймом, на деле все же существуют; от зрительно-звукового контрапункта до внутреннего монолога, который столь убедительно отстаивал Эйзенштейн. Приход звука действительно затормозил развитие образительных средств кино, но не остановил его. Это блестяще подтверждается теоретическими изысканиями Эйзенштейна, Балаша, а также Пудовкина.

На авторитет последнего Арнхейм ссылается, пытаясь отрицать творческую роль актера. Утверждение, что «актер сам по себе недостаточно богатый инструмент, чтобы создать произведение искусства», и поэтому его использование должно «дополняться каким-нибудь другим средством», вполне справедливо. Менее убедительны попытки Арнхейма низвести актера до положения рядового элемента кинозрелища. Арнхейм ссылается на статью Пудовкина «Работа с «неактером», положения которой, как мы видели выше, были позднее пересмотрены русским теоретиком, отстаивавшим, в частности, тесное сотрудничество между режиссером и актером.

«Звуковое кино,— пишет Арнхейм,— развивает тип гибридного актера: со слишком многословной ролью, чтобы суметь сдержанно передать диалог; со слишком ограниченной, лишь сопровождающей речь мимикой, чтобы суметь сыграть немую сцену. И поскольку мы больше не вернемся к немому кино, актер обретет твердую почву под ногами только тогда, когда оживленное изображение, переданное на экран телевизора, достигает цели, к которой оно приближается,— театра».

Этот вывод — достойное следствие изложенных выше исходных принципов.

«Новый Лаокоон» и «Актер и костыли» — последние работы Арнхейма, написаны в Италии, где он, используя свои богатые знания и опыт, сотрудничал в журнале «Чинема» и в «Энциклопедии кино». Около 1939 года Арнхейм эмигрировал в Америку. С тех пор и до настоящего времени он преподает в «Сара Лоуренс колледж» (в Бронксвилле, Нью-Йорк), занимаясь главным образом изучением проблем, связанных с радиовещанием и общими вопросами эстетики. В числе прочих он опубликовал книги о «зрительных явлениях в трех измерениях и чувственном восприятии в пространстве», об «эволюции формы в скульптуре» и о «роли эмоций в искусстве».

В одном своем письме, датированном 1 февраля 1946 года, он писал Ренато Маю: «...по одним названиям этих работ, дорогой Май, вы поймете, что я больше не занимаюсь кино, прежде всего потому, что из этой слишком узкой и слишком хорошо мною разведанной за пять лет работы для «Энциклопедии» области я не мог не перейти к более широкой области искусства вообще. Кроме того, я, более чем когда-либо раньше, уверен, что приход звукового кино разрушил кино как форму художе-

ственного выражения; вследствие этого, а также вследствие полной индустриализации данного вида искусства (по крайней мере в Америке) я очень редко хожу в кино, а когда смотрю фильмы, они у меня вызывают интерес только с точки зрения их идеологического содержания. В «Колледже» иногда показывают старые классические ленты, и вчера я ужаснулся, когда «Метрополис» мне показался в кинематографическом отношении чуть ли не стоящим фильмом...»

В «Письме из Соединенных Штатов»* (в ответ на просьбу Луиджи Кьярини сообщить о новых книгах по кино) Арнхейм писал: «Наиболее важной и серьезной работой мне кажется книга «От Калигари до Гитлера» З. Кракауэра, бывшего кинокритика газеты «Франфуртер цейтунг». Автор занимается главным образом анализом содержания фильмов, и его книга является попыткой показать, что фашистская идеология проявлялась уже давно во многих мотивах немецкого кино, историю которого автор излагает сравнительно полно. Эта книга заслуживала бы перевода в Италии. В данный момент идеологический анализ мне кажется самым главным: гораздо более важным, чем споры о форме и технических средствах...»

Кроме того, в журнале «Бьянко э Неро» в рецензии на книгу Мая «Язык кино»** Арнхейм вновь подтверждает свои взгляды: «В результате индустриализации кинематографического производства и приобретения им коммерческого характера развитие кино как средства художественного выражения не только остановилось, но самым нелепым образом регрессировало. За исключением работы нескольких исследователей кино, новый метод рассказа посредством пластического изображения, созданный режиссерами за первые сорок лет, превратился ныне в историческую редкость. Цвет, последний вызов, брошенный техникой, дал так мало результатов за первые десять лет его применения, что в одной недавней английской [работе о кино («Кино» Роджера Мэнвелла, 1944) о нем не говорится даже в тематическом указателе в конце книги. Видя такой застой, теории кино

* R. A r n h e i m, Lettera dagli Stati Uniti.— «Bianco e Nero», Roma, a. IX, 11948, N 4.

** Ren at o M a y, Il linguaggio del film, Poligono, Milano, 1947.

в последнее время обратились к изучению психологической и идеологической стороне этого вида искусства».

Взгляды Арнхейма на киноискусство остались прежними. Он и поныне верит в то, во что верил в 1932 году, и считает, что его предвидения оправдались: «Говорящее кино до сих пор представляет собой гибридное средство, цветное кино не пошло дальше цветовых схем, подобранных с хорошим вкусом, стереоскопическое кино показывает, что оно технически неосуществимо, широкий экран в значительной степени способствовал тому, что были подорваны последние попытки организовать зрительное изображение в соответствии с определенным смыслом» *.

Вернуться к исследованиям о кино для Арнхейма значит вновь открыть однажды уже завершённую главу, которая с тех пор так и остается закрытой. «Критический вызов», брошенный Арнхеймом в ранний период его деятельности, как мы уже говорили, распространяется теперь автором и на другие области искусства. Искусство, утверждает он в своей последней книге «Искусство и зрительное восприятие» **, рискует быть задушенным речью. Хотя автор и не отрицает, что слово также является реальностью, он вновь пытается подчеркнуть некоторые достоинства зрительных восприятий, а также проследить их развитие. В своем анализе Арнхейм рассматривает вопрос о психологическом и физическом равновесии зрительного восприятия. Особый интерес представляют те главы работы, где Арнхейм пытается применить методы и открытия современной психологии в области изучения искусства. С другой стороны, он вновь настаивает на тех ошибочных и путаных положениях, которые лежат в основе всей его деятельности как критика и как теоретика, напряженно прислушивающегося к похоронному звону колоколов, оплакивающих «иллюзионы».

* См.: «A. Personal Note» к сборнику статей Арнхейма, составленному самим автором для издательства Калифорнийского университета в 1957 г.: «Film as Art», Berkley and Los Angeles (итал. перевод печатается в серии: «Il Saggiatore, Ed. Alberto Mondadori, Milano). См. также «Бомба технических изобретений в храме киноискусства» — беседа Р. Арнхейма с Г. Аристарко («Cinema Nuovo», Milano, a. VIII, 1959, N 140).

** «Art and Visual Perception». University of California Press, Berkley and Los Angeles. (Англ. изд. Faber and Faber, London, 1956).

ПОПУЛЯРИЗАТОРЫ

**РОТА,
СПОТТИСВУД
и ГРИРСОН**

„ДИНАМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСНОСТЬ”

Теоретические изыскания Балаша, Пудовкина и Эйзенштейна привлекли внимание исследователей к монтажу как специфическому средству кино. Все попытки умалить значение этого художественного средства выглядели необоснованными. К примеру, Дальтон * тщетно пытался перечеркнуть всю теорию «строящего» монтажа. Монтаж он называет «миражем», поскольку его, мол, не существует, точно так же и «выбор лучшей точки для съемки (когда их имеется несколько), а затем и сокращение кадра до его правильной длины» якобы не требуют от режиссера «творческого воображения», а требуют лишь «способностей, опыта, тонкого чутья». Обе эти функции «определяются характером каждого кадра и его содержанием».

Дальтон, как и многие другие, путает творческий монтаж с научным монтажом Кулешова. Творческий монтаж не является, как мы видели, «плодом теории Кулешова, поддержанной такими большими авторитетами, как Пудовкин и Эйзенштейн»; принципы первого из них являются лишь отправной точкой для двух других. Путаница, жертвой которой стал Дальтон, как подчеркивает Споттисвуд в своей «Грамматике кино» **, объясняется именно тем, что английский сценарист полемизирует с отрывком, содержащимся в книге Пудовкина, но являющимся фрагментом, «заимствованным у Кулешова, в котором последний провозгласил в 1923 году свою теорию. Как всякая попытка заставить выслушать новую истину, этот отрывок по своей форме излишне полемичен. Однако теория Кулешова в том не допускающем никаких возражений виде была отвергнута как Пудовкиным, так и Эйзенштейном, которые развили и дополнили систему настолько, что она в конечном счете уже почти не имела ничего общего с первоначальной идеей Кулешова». А только эта разработанная ими система,

* Дальтон, Неверная концепция монтажа.—«Cinema Quarterly», Edinburgh, vol. 1, N 2.

** Raymond J. Spottiswoode, A Grammar of the Film, Faber and Faber, London, 1935.

подчеркивает Споттисвуд, и может называться теорией монтажа. На более примитивной стадии, стадии ошибки, добавляет он, монтаж отвергается, поскольку на него смотрят как на некую «символическую валюту», которая в продолжение многих лет распространяется, неся инфляцию, в области кинодискуссий, в то время как ее реальная ценность весьма сомнительна. В течение долгого времени монтаж называли «структурной резкой на куски», «теоретической композицией», «построением фильма», и, поскольку смысл этих терминов был столь же темен, как и значение слова «монтаж», при их помощи ничего не удавалось прояснить.

Поэтому английский теоретик отвергает эти определения, словесное выражение которых «не более ясно, чем сам термин, который следует объяснить». В частности, он отвергает определение, данное Брауном в статье «Кино: определения». «Монтаж,— пишет Браун,— это конструктивное построение фильма. Он точно определяет, где и когда каждый кадр начинается и кончается. В фильме отдельная сцена сама по себе не имеет никакого значения. Когда же сцена монтируется, соединяется с другими сценами, она приобретает особое значение» *.

«Судя по столь претенциозному названию,— комментирует Споттисвуд,—мы, казалось, могли бы ожидать тщательно сформулированного, авторитетного высказывания. Однако приведенное определение бесполезно и никого не может удовлетворить. Тот, кто создает учебный фильм и режет на куски пленку, чтобы иллюстрировать ими комментарии, ставится на одну доску с тем, кто создает, например, абстрактный фильм, в котором длина отдельных кусков определяется сложной формулой».

Замечание Споттисвуда не лишено оснований, поскольку, как он поясняет, «в обоих случаях при помощи монтажа намереваются достигнуть желаемого эффекта, но в первом случае он зависит исключительно от соотношений грамматического и научного порядка, без всякого отношения к специфике кино; во втором — зависит исключительно от соображений кинематографического порядка».

А кроме того, указанное определение (которое не подразумевает классификации ни по отдельным случа-

ям, ни по жанрам фильмов) несомненно не могло удовлетворить такого исследователя, как английский теоретик, любящий чуть ли не математические методы. Во всяком случае, понятие монтажа весьма определено, и, как мы увидим ниже, тот же Споттисвуд своей формулировкой отсылает читателя к формулировке Эйзенштейна. Собственно говоря, на принципах «систематизаторов» базируется вся основная масса исследователей. Некоторые из них даже ограничиваются тем, что знакомят читателя со взглядами Балаша и Пудовкина, Эйзенштейна и Арнхейма.

Нам кажется, что в истории теории киноискусства на долю англичан выпала главным образом роль популяризаторов. Популяризаторами — в большей мере, чем создателями собственной системы или поэтики, — являются не только Споттисвуд и Рота, но также и Грирсон. Однако в этой главе мы по праву отводим ему особое место, поскольку Грирсон применил некоторые уже известные ранее теоретические принципы в области документального кино, а также потому, что его статьи, охватывающие период с 1930 (год выхода первой книги Роты) до 1945 года, представляют собой, собственно говоря, «автобиографию целого поколения», целью которого стало проникновение кино — и, в частности, документального кино — в политическую и общественную жизнь Англии.

Теоретик, критик-искусствовед, историк кино, режиссер-документалист, Рота родился в Лондоне 3 июня 1907 года. Его первая книга «Кино до настоящего времени» * восходит к 1930 году, когда ее автор всего лишь два года проработал в качестве художника в кинофирме «Бритиш интернейшл». Книга родилась, как утверждает Рота, в результате внимательного знакомства с фильмами в общественных и частных кинозалах, но, несомненно, также и под влиянием трудов Пудовкина, тщательно переведенных Айвором Монтегю для сборника «Техника фильма» (изданного впервые в 1929 году лондонским издательством Голланч) **. Влияние русского теоретика мы обнаруживаем во второй из двух

* Rota, The Film Till Now. A Survey of the Cinema. Jonathan, Cape and Harisson Smith, New York — London, 1930.

** «Film Weekly» уже ранее (29 октября 1929 г.) опубликовал статью Пудовкина о режиссуре, затем включенную в сборник «Film technique».

частей книги «Кино до настоящего времени». Эта часть посвящена теории кино (кино как средство художественного выражения, классификация определений и т. д.). В сущности, и в первой части книги (посвященной практике кино; дающей сведения о режиссерах и их фильмах) чувствуется аналитический дух, столь характерный для Пудовкина. Это придает исследованию Роты связь с жизнью и резкую остроту оценок, более подобающую, пожалуй, не теоретику, а историку кино.

Рота видит в кинематографическом произведении «динамическую модель, наложенную на натуру (отснятый материал) и живописно управляемую посредством света и движения с целью создания психологических образов». Эта динамическая «живописность» — «самая мощная форма выражения из всех находящихся в распоряжении художника». Она достигается при помощи съемки и монтажа. В понимании монтажа, а следовательно, в выработке правил построения немого фильма, Рота в точности идет по следам Пудовкина.

Как и Пудовкин, он прежде всего исходит из единства намерения или идеи, которую, подобно русскому теоретику, он называет темой, основной мыслью, объединяющей все, что показывается на экране, «стержнем сценария». Эта тема сначала должна родиться в голове художника в виде образов, затем быть выражена литературно в форме *treatment'a* (изложения сюжета) и, наконец, развита в сценарий с учетом всех художественных и технических средств кино. Поэтому при создании фильма необходимо заранее предвидеть каждую деталь.

Процесс создания фильма Рота называет монтажом. Как и тема, монтаж должен жить в мозгу сценариста начиная с момента появления идеи о создании фильма до последнего мгновения, когда отснятые куски оживляются посредством их сочетания.

Все это, как мы видим, приводит нас к известному положению Пудовкина о том, что процесс производства кинокартины «распадается на целый ряд отдельных и вместе с тем тесно связанных между собой моментов» *. Этапы этой работы, перечисленные русским теоретиком, приблизительно совпадают с этапами, указанными Ротой. Таким образом, Рота подтверждает положения о подготовительной работе по сюжетному оформлению

* В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 58.

темы, о роли так называемого «железного сценария»: то есть о литературном изложении темы в кинематографическом плане, понимаемом как окончательное уточнение всех средств (как художественных, так и технических), необходимых при съемке фильма, с целью достижения результата, который режиссер и сценарист предвидели, приступая к работе над картиной.

«Сценарий,— уточняет Рота,— должен быть не только написанным, но и нарисованным: во-первых, необходимы архитектурные схемы для ясной передачи перспективы действия, зависящей от подвижности кинокамеры, положение которой, а следовательно, и угол съемки, диктуются фантазией сценариста и технической опытностью оператора; наряду с движениями кинокамеры должны быть указаны на рисунках-схемах также и движения актеров».

Из всего этого следует, что сценарий уже является творческим, художественным произведением, поскольку он предусматривает последующие фазы монтажа и, следовательно, создание кинематографического времени и экранного пространства, посредством которых, в противовес реальному времени и пространству, возникает новая действительность, полностью кинематографическая. В этой связи Рота вновь подтверждает необходимость анализа (а затем синтеза) и как следствие—возможность яркого и ясного показа детали.

«Главная причина, позволяющая провозгласить кино самым великим из всех средств художественного выражения,— подчеркивает Рота,— заключается именно в специфическом использовании детали. Нет ни одного предмета в поле зрения камеры, который не мог бы быть воспроизведен при помощи приемов контраста или уподобления с целью ярче оттенить сюжет фильма. Хорошего режиссера от плохого отличает именно его способность выбирать наиболее выразительные детали». Другими словами, кинематографический аппарат путем анализа (отбора), средствами зрительного изображения, проникает в самую гущу жизни, обнаруживает скрытые течения человеческих эмоций и передает зрителю «внутреннюю суть предметов неодушевленного мира».

Режиссер, управляющий созданием картины с самого начала до конца, говорил Пудовкин, естественно, должен включить свою работу в каждый из отдельных и вместе с тем тесно связанных между собой моментов, на

которые распадается процесс создания кинокартины (тема, сюжет, кинематографическая обработка сценария). «Работа коллектива на кинематографе является не просто уступкой современному быту коллективизма, а необходимостью, вытекающей из основных характерных свойств кинематографического искусства». А вот что пишет Рота: «Режиссер — единственный, кто организует и контролирует формы монтажа: он должен быть главным среди определенного числа лиц (сценарист, оператор, художник и т. д.), которые в своей работе являются прямыми исполнителями его воли». Кроме того, нельзя разделять три этапа создания фильма на самостоятельные участки работы: «работа каждой группы является непосредственным вкладом в дело создания фильма в целом. Поэтому основное условие «киноорганизации» это абсолютный коллективизм».

Против многих положений, сформулированных Ротой, при желании можно было бы выдвинуть те же возражения, что выдвигались в свое время против Пудовкина. Кроме того, английский теоретик нередко впадает в противоречия. Как может «железный сценарий» «сохранять в себе стиль, то есть метод работы над фильмом, который будет применять режиссер во время отбора и композиции материала», если сам Рота утверждает, что сценарист в своей работе является прямым исполнителем воли-режиссера? «Подсказанное сценаристом, — пишет он, — зафиксированное киноаппаратом, созданное режиссером, — вот как рождается присущее кино время — экранное время». Итак: «подсказанное» сценаристом, «созданное» режиссером. И далее: «...сценарий является предварительным изложением на бумаге эвентуальных зрительных изображений на экране». «Эвентуальных», — говорит Рота; действительно, одни и тот же сценарий, попавший в руки нескольких режиссеров, ведет к созданию отличающихся друг от друга фильмов.

Эти возможные возражения против «железного» сценария остаются в силе даже в том случае, когда режиссер и сценарист — одно лицо. Предметом спора, например, является построение кадра, хотя Рота и пытается утверждать обратное. Ясное указание в сценарии относительно «духа какого-нибудь образа и его связи со всем эпизодом» не требует одного-единственного угла съемки. «Лишь человек, обладающий невероятно тонкой и, следовательно, недоступной людям чувствительно-

стью, — справедливо замечает Споттисвуд, — мог бы установить смысловое различие, вызываемое чуть заметным перемещением кинокамеры. Из этого следует, что для простых смертных всегда будет существовать некое ограниченное пространство, в пределах которого сможет двигаться кинокамера» *.

Во всяком случае, Рота считает полезным и необходимым отождествление режиссера со сценаристом, что не опровергает указанного выше требования о коллективности: в самом деле, режиссер имеет немало сотрудников, вклад которых в дело создания фильма может быть творческим. Естественно, коллективность достигнет своей цели только в том случае, если под ней будет пониматься идейное единство.

Говоря об актерах, Рота подчеркивает, насколько для них вредно вести себя подобно театральным актерам: поскольку малейшее движение выглядит на экране преувеличенным (отсюда исключительно важное значение, которое приобретают «симптоматические поступки» Фрейда), требуется максимально возможная естественность. Поэтому Рота предпочитает использовать «типажи», а не профессиональных актеров. И так же как Пудовкин в его первой работе, английский теоретик, касаясь вопроса об актерах, говорит о «сыром материале», о «глине» в руках режиссера.

Столь же малосамостоятельный характер носит его анализ художественных приемов, применяемых при съемке фильма: Рота не только ссылается то на одного, то на другого русского теоретика, не забывая в том числе Дзигу Вертова и Кулешова, но и приводит много примеров из сборника работ Пудовкина, изданного в Англии под названием «Техника фильма».

То, что есть оригинального в книгах Роты, целиком исчерпывается различными классификациями, столь дорогими сердцу этого каталогизатора.

Так, английский теоретик подразделяет рабочие процессы, посредством которых драматическое содержание киноленты может быть передано зрителю, на две «части»: первая — это создание немого фильма — при помощи зрительных изображений; вторая — сочетание различных способов использования звука, диалога и зрительных изображений. Средства выражения, в свою

* Raymond J. Spottiswoode, A Grammar of the Film.

очередь, он подразделяет на пять категорий. Первые три таковы: кинематографическая психология (то есть передача внутренней реальности, выраженной через явления внешнего порядка); выразительные способности киноаппарата; живописная композиция зрительных изображений (необходимость найти способ сочетания пластического и человеческого материала до того, как они будут засняты на пленку). Две остальные категории — это монтаж и надписи. Киноаппарат как средство выражения рассматривается, кроме того, в четырех следующих аспектах: его положение; его способность к ракурсам; его движение, с помощью которого в поле зрения включаются новые предметы (панорамная съемка); его способность приближаться или отдаляться от объекта съемки или совершать движение вокруг него (движущаяся тележка).

К пяти категориям, на которые Рота подразделяет выразительные средства кино, он добавляет шестую: ее составляют цвет и стереоскопический экран. Они «полезны вследствие различных достоинств, которые с успехом могут быть использованы в фильме». Однако Рота подчеркивает отрицательные моменты, которые таит задача применения этих средств. Говоря начистоту, он в них не верит. В основе этого скептицизма лежат два обстоятельства, кажущиеся на первый взгляд весьма существенными. Первое: режиссеры, сталкиваясь с новыми техническими изобретениями, применяют их без ясности и оправданной художественной цели*. Второе: технические изобретения приближают кино к копированию реальности.

Эти два замечания, в известном смысле справедливые, оказываются ошибочными, если к ним подойти не столь односторонне. Если верно, что «в настоящее время замечательные декоративные возможности, заключенные в применении черно-белой гаммы, более чем достаточны для потребностей режиссера»; если верно, что

* Так, Фейдер незадолго до своей смерти писал: «У нас всегда не хватает времени задержаться на завоеванных позициях, измерить свой путь, познать до конца машину, которая непрерывно видоизменяется под нашими руками, в то время как мы работаем» (Jacques Feyder et Françoise Rosay, *Le cinéma notre métier*, Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1944). А Споттисвуд пишет: «Звуковое кино сменило немое прежде, нежели истощение более простой отрасли потребовало бы ее замены».

«новизна цвета это уловка продюсера» (напомним, что первые цветные фильмы, в которых каждый кадр раскрашивался по отдельности, восходят еще к периоду зарождения кино); если верно, что «до сих пор мы еще не видели полностью удовлетворяющей нас цветной киноленты», то все эти эксперименты приходится объявлять плодом недоразумения, которому способствует меркантилизм продюсеров. Как раз в этом и заключается Ошибка Роты.

Действительно, «даже допуская возможность превосходного воспроизведения цвета, все же трудно себе представить, в чем же именно, применяя цвет, можно было бы добиться больших результатов, чем уже имеющиеся великолепные образцы, созданные при помощи черно-белой гаммы». Однако цвет становится выразительным и полностью кинематографическим средством именно тогда, когда он не имеет ничего общего с фотографическим копированием реальной действительности, то есть когда его применение порождено внутренними требованиями режиссера с целью создать новые связи, новые контрасты, новые монтажные переходы, движение и живописную композицию.

Кадры с красными плащами в фильме Рубена Мамуляна «Бекки Шарп» (1935), следующие за объявлением войны, передают психологическое состояние героев фильма в тот момент; эффект увеличивается посредством усиления цвета — ярко-красного, не соответствующего естественному красному цвету плащей. Уже названный нами фильм Рихтера «Сны, которые можно купить за деньги» (1946) представляет собой интересный пример того вклада, который могут внести в кино художники: любовный роман между двумя восковыми манекенами; нагая женщина, поднимающаяся по лестнице; мужчина, слушающий по телефону сны девушки перед ее пробуждением, — все эти более чем странные сюжеты приобретают вследствие совершенно, нереального, откровенно сюрреалистического цвета экспрессивную выразительность, символическое значение. В посредственном фильме Марка Аллегре «Бланш Фьюри» (1947) густой голубой цвет стен комнаты Торна повторяется в конце фильма при показе крупным планом Бланш за несколько секунд до того, как вздергивают на виселице ее бывшего любовника Торна: ассоциативный монтаж цвета приобретает здесь особое значение; при помощи этих

крупных планов, взятых абсолютно вне пространства, вне среды, в которой разворачивается действие, достигается большой эффект эмоционального воздействия.

Эта проблема, поставленная в теоретическом и эстетическом плане, влечет за собой другие проблемы, на которых мы еще остановимся. Исходя из аналогичного ошибочного положения, Рота и говорящее кино называет «незаконной формой». Английский теоретик рассматривает его как «фотографию голоса», не принимая во внимание возможностей диалога, убедительно сформулированных в историческом манифесте Пудовкина, Эйзенштейна и Александрова. Этот документ, опубликованный в «Close Up» в 1928 году, несомненно, был известен Роте. Однако английский исследователь на сей раз открыто игнорирует положение русского теоретика. Неверный взгляд на диалог заставляет его считать невозможной любую форму звукозрительного монтажа, поскольку «требуется известное время, чтобы слова оказали свое воздействие, чтобы дошел их смысл, тогда как зрительное изображение доходит до зрителя мгновенно». В ту же ошибку впадает и Меркуриус, которого цитирует Рота в подтверждение своего тезиса: «Значение образов и символов, воздействие монтажа длинных и коротких кусков, чередование показа людей и неодушевленных предметов — словом, все атрибуты, которые делают немое кино искусством, будут насильственно подчинены синхронизированной речи» *.

Итак, и Рота и Меркуриус говорят о синхронности звука и изображения. Мы уже видели, что в этом случае диалог действительно требует статики изобразительного ряда, нарушения ритма, и голос актера становится единственным средством передачи эмоциональной насыщенности данной сцены. Но ведь возможно монтировать звук и диалог столь же свободно, как монтируется изображение, — отошлем читателя к Пудовкину и к принципу асинхронности, убедительно доказанному другими «систематизаторами».

Отметим, однако, еще одну ошибку, которую совершает Рота, когда утверждает, что добавление звука и диалога к зрительному изображению приходит в столкновение с законами монтажа, так как его «заключительный акт, то есть достижение желаемого результата по-

средством соединения нескольких кусков, исключает то, чтобы эти отдельные куски обладали сами по себе определенным значением, каковое они обретают лишь при окончательном построении фильма, органически вплетаясь в его ткань». Отстаивать такой тезис — значит переоценивать свойства специфических средств кино. То, что ни один монтажный кусок не имеет ценности без той общей «ткани» фильма, о которой говорит Рота, верно лишь в определенном отношении и до определенной степени: то есть он не имеет ценности в том смысле, что один, сам по себе, не в силах раскрыть тему и драматическое содержание всего фильма. Но, с другой стороны, совершенно ясно, что каждый кадр уже заключает в себе часть этой темы и этого содержания, которые полностью будут выражены в результате окончательной операции монтажа, точно так же как отдельная фраза, период или даже одно слово обладают своей ценностью и значением уже и с точки зрения формы и с точки зрения содержания, однако наполнятся окончательным содержанием и приобретут окончательную форму в общем контексте, то есть в законченном произведении.

Быть может, более убедительно звучит другой довод, выставляемый Ротой против звукового кино: сомнение в том, можно ли достигнуть слияния техники звука и техники изображения, что совершенно необходимо для художественного единства и, следовательно, драматической эффективности произведения. Но, вместо того чтобы углубить этот вопрос, как сделал Арнхейм в своем «Новом Лаокооне», Рота ограничивается фразой о том, что «попытка слить воедино слова и фотографию является прямым противопоставлением двух полностью различных средств, которые оказывают столь же различное по своему характеру воздействие... Когда соединяют оба эти средства, — пишет он в заключение, — то одно из них подчиняют другому, в результате чего интерес зрителей сразу же распыляется».

Вместе с тем Рота допускает, что «чистый» звук, взятый отдельно от человеческого голоса, может быть художественно использован как дополнение музыкальной части или в комбинации с шумами при условии асинхронности. Слияние в этом случае возможно, уточняет Рота, ибо мы имеем дело со звуком и зрительными изображениями (а не с диалогом и зрительными изображениями), и звук, поскольку его не нужно понимать

* «Architectural Review», 1929.

буквально как диалог, совершенно не снижает интереса к зрительным изображениям; звук, являющийся результатом внешнего действия на экране, никоим образом не удлиняет и не искажает этого действия. Иначе говоря: имеются зрительные и звуковые изображения, объединенные «их обаянием»: они способствуют «созданию одного и того же эффекта». И, разумеется, Рота утверждает, что в сценарии должны иметься все указания для достижения звуковых эффектов.

Своих принципов, изложенных в книге «Кино до настоящего времени», Рота в основном не пересмотрел и в свете последующего опыта. Его вторая книга «Целлулоид. Кино сегодня» * — сборник интересных и острых статей. Книга «Парад кино»** — «история» кино, составленная как панорама фотографий из фильмов. Хотя эти фото сами по себе не в силах передать достоинства отдельных кинопроизведений, с точки зрения Роты они являются единственным, чем мы можем располагать, чтобы дать «иллюстрированное резюме кино».

Хотя «Целлулоид» и «Парад кино» не являются теоретическими работами, автор со всей определенностью подтверждает в них положения, высказанные им в первой своей книге. В «Параде кино», например, говорится о «продуманном сочетании зрительного и слухового элементов, благодаря которому работа режиссера среднего уровня поднимается до уровня высокого класса»; но автор не упоминает ни о говорящем, ни о цветном кино, и делает это лишь на том основании, что опыты, произведенные в этой области, по его мнению, «не имеют ценности».

В качестве историка и теоретика Рота выступил в книге «Документальное кино»***. Этой большой работе предпослано «Введение в киноискусство», в котором Рота пишет, что искусство вообще, а следовательно, и киноискусство, нельзя понять в отрыве от его социального значения. На основании того, что кино следует рассматривать в тесной связи с социальным содержанием его произведений, и учитывая ограничения коммерческого порядка, которым подвергаются создатели сюжетных

* Paul Roth a, *Celluloid. The Film To-Day*, Longmans, Green and C^o, London — New York — Toronto, 1931.

** Paul Roth a, *Movie Parade*, The Studio, London, 1936.

*** P. Roth a, *Documentary Film*, Faber and Faber, London, 1936.

фильмов, Рота утверждает, что документальное кино является весьма важным кинематографическим жанром — быть может, даже самым важным, поскольку можно считать, что именно здесь рождается творческий кинематограф. «Наконец-то,— пишет Рота,— кино сумело избежать ограничений, навязываемых ему финансовыми балансами киностудий, и обрело спасение в служении делу воспитания и убеждения людей. Выйдя за пределы съемочных павильонов, оно ожило, вдохнув свежий воздух того, что Грирсон зовет «creative treatment of actuality» («творческой переработкой действительности»).

Эта новая кинематографическая форма идет в известном смысле дальше простого описательного учебного фильма, более богата выдумкой и более выразительна, чем простой «репортажный» фильм, «более глубока по мысли и совершенна по стилю, более остра в наблюдениях, чем фильмы о путешествиях или хроникальные фильмы, более жизненна по выводам, чем фильмы, главной целью которых является вызвать интерес публики. Именно в этой форме киноискусства следует искать сущность подлинного документального кино».

К определению, данному Грирсоном, Рота добавляет свое: «...документальное кино,— говорит он,— не устанавливает сюжета или стиля: это определенное видение; оно не отрицает ни использования профессиональных актеров, ни преимуществ, которые дает постановка. Оно оправдывает применение любых уже известных технических средств и приемов, направленных к тому, чтобы «донести» фильм до зрителя. Документалиста не интересует внешняя сторона вещей и людей. Его внимание привлекает внутренний смысл, который таится в вещах и который выражают люди... Различие между документальным фильмом и сюжетным заключается не в пренебрежении к техническим приемам и средствам, а в цели, к достижению которой направлена эта техника».

Говоря о документальном кино, Рота отстаивает необходимость не только режиссера и продюсера особого типа, но и наличия сценария; однако в некоторых особых случаях он признает художественную ценность произвольного монтажа заведомо не связанных между собой элементов (вспомним «киноглаз» Дзиги Вертова).

В книге, которая, по мысли автора, должна давать общую картину истории документального фильма, Рота

особенно подробно останавливается на «английской школе», пользующейся в этом жанре киноискусства неоспоримым авторитетом. Из ее представителей следует напомнить Роберта Флаерти, Стюарта Легга, Базиля Райта, Артура Эльтона, Гарри Уотта, Эвелин Спирс. Сам Рота — один из наиболее видных ее представителей. Среди его фильмов заслуживают особого внимания «Контакт» (1932), «Верфь» (1934), «Лицо Британии» (1935), «Мир изобилия» (1943), «Обетованная земля» (1945), «Мир богат» (1947), обладающие большими достоинствами как в отношении гуманности, так и в отношении кинематографического мастерства.

«Хотя его чуткость к изобразительным средствам и его познания в области монтажа непрерывно развиваются,— замечает по этому поводу Споттисвуд,— он, однако, их использует для того, чтобы ярче оттенить социальные и производственные проблемы, которые составляют тему его произведений. К поучению он пытается добавить основательный заряд эмоциональности и, работая в такой манере, рискует не добиться ни одной, ни другой цели документального кино».

Допуская, что такая опасность действительно существует, нельзя, однако, сказать, что Рота на что-то закрывает глаза или впадает в противоречие с самим собой как художником, ибо, когда он и его школа провозглашают необходимость не упускать из виду социальные проблемы, они говорят, как мы видели выше, о «творческой переработке действительности».

В своей последней книге «Рота в кино»*, объединившей его статьи по различным вопросам, он излагает свои частично обновленные теоретические принципы, анализируя ряд фильмов, поставленных в период от зарождения звукового кино до наших дней.

„ДИФФЕРЕНЦИРУЮЩИЕ ФАКТОРЫ“¹¹

Книга «Документальное кино» вышла в 1936 году. В это время в Англии все шире распространялись идеи «систематизаторов». Вслед за сборником «Техника

фильма» в Англии вышли другие работы Пудовкина, родилась, как мы уже видели, целая литература об Эйзенштейне, и сам Эйзенштейн написал несколько статей по заказу лондонских журналов: в «Close Up» за 1933 год он, например, разбирал вопрос о внутреннем диалоге. Кроме того, в 1933 году вышла книга Арнхейма «Кино» (английский перевод его работы «Кино как искусство»), которая решающим образом повлияла на Раймонда Дж. Споттисвуда, являющегося после Грирсона и Роты самым известным английским теоретиком кино.

Если Рота постоянно опирался на Пудовкина, Споттисвуд пропагандировал идеи Арнхейма и Эйзенштейна, но делал это совершенно открыто. Он заявлял, что хочет заложить фундамент для последовательной систематизации теории кино как научной дисциплины, исходя из уже существующих, но еще не полностью усвоенных положений. В деле этой систематизации он, как и Арнхейм, опирается главным образом на математические науки.

«Грамматика кино» начинается с таблицы различных определений и терминов кино (его художественных средств, приемов, жанров), а заканчивается «аналитической и синтетической таблицей», в которой резюмировано содержание двух центральных глав этой «грамматики» — глав, посвященных анализу структуры фильма и синтезу его эффектов. Споттисвуд как бы перебрасывает мост от монтажа, как его понимает Эйзенштейн, к «изобразительным средствам» Арнхейма, теперь называемым «дифференцирующими факторами» или просто «факторами».

Эти факторы и их последующее использование (основывающееся на отличии кадра от фотографического воспроизведения действительности) он подразделяет на различные категории. Прежде всего они разделены на «оптические» и «неоптические»; затем первые — на «естественные» и «кинематографические». Вторые, «неоптические», состоят в «обращениях к чувствам обоняния, вкуса и ритма, на которые в настоящее время еще не распространяются возможности кино. Их требуют лишь те, кто смотрит на искусство как на нечто стихийно заполняющее, захватывающее все человеческое существо и столь парализующее интеллект, что это стимулирует и удовлетворяет телесные потребности».

И*

* «Rotha in the Film». Essential Books, Inc., Fair Laun (New Jersey), 1958.

«Эта точка зрения,— замечает Споттисвуд,— настолько мало распространена и настолько неприятна, что нет необходимости прибегать к каким-либо доводам, чтобы ее опровергнуть. Гораздо более важно отсутствие в фильме другой стороны «коэстеа» (полного чувства жизни, возникающего в результате суммы физических воздействий) — мускульных ощущений».

Естественные оптические факторы подразделяются на «статические» и «динамические», то есть на такие, которые выявляются при съемке в условиях неподвижности, и такие, которые действуют, когда киноаппарат и предмет съемки, или оба одновременно, находятся, в движении.

Статические естественные оптические факторы — это прежде всего угол съемки и последующий ракурс. Как мы видели выше, позиция Споттисвуда в отношении ракурса аналогична позиции Арнхейма и прямо противоположна позиции Роты, который отрицает за ракурсом сколько-нибудь серьезное значение. В действительности, утверждает Споттисвуд, ракурс обусловлен лишь степенью свободы, с которой режиссер устанавливает связь между киноаппаратом и объективными элементами, создающими атмосферу отдельной сцены. Отсюда невозможно буквально воплотить «железный сценарий»: «никакой детерминистский метод не может быть пригоден для того, чтобы установить ракурс».

Другими дифференцирующими факторами являются ограниченность размеров экрана (отсюда рождается композиция кадра), цвет и, следовательно, освещение и, наконец, двухмерность, которой противопоставляется стереоскопичность, хотя будущее значение последней пока невозможно предвидеть. Осторожный вывод, к которому приходит в этом вопросе Споттисвуд, состоит в том, что любое увеличение объемности не только не принесет никакой пользы, но, наоборот, может наделать много вреда.

Более глубок, хотя и носит экспериментальный характер, его анализ цветного кино. Прежде всего Споттисвуд разъясняет одно недоразумение, жертвой которого стали сами русские теоретики; он утверждает, что изменение звука, так же как и цвета, означает лишь новую степень использования данного средства, ибо в нем кино надписи выполняли функцию звука, графические эквиваленты помогали добиваться такого же мно-

гообразия, какого теперь добиваются при помощи многокрасочной шкалы. Поэтому Споттисвуд считает, что применение в кино цвета не сопровождается никакими добавлениями («которые, вполне понятно, были бы очень ценны») к списку дифференцирующих факторов. Кроме того, эмульсия, приготовленная промышленником, чтобы воспроизвести определенный цвет, не может быть изменена режиссером. Следовательно, в области цвета у него менее широкий выбор, чем у живописца.

Возможности черно-белого кино, возникающие из применения освещения, смогут быть перенесены в цветное кино и поэтому «не являются аргументом ни за, ни против него». Однако, замечает Споттисвуд, в этой связи могут быть выдвинуты два возражения. Во-первых, с введением в кино нового усложняющего его элемента, не усиливающего дифференцирующие факторы, возникает совершенно очевидное стремление к большему натурализму. Это может привести к регрессу. Во-вторых, цвет, как дополнительный фактор, замедлил бы течение фильма, сопоставление различных хроматических шкал воспринимается медленнее, чем изыскания в области одной-единственной хроматической шкалы. Следовательно, для того чтобы дать возможность зрителю полностью оценить каждый кадр, его следует показывать на экране более продолжительное время; короткими кусками, которые столь способствуют изменению ритма и достижению специальных эффектов, придется пожертвовать.

Однако выводы, к которым приходит Споттисвуд, как он, впрочем, сам признает, ни в коем случае не являются окончательными.

Мы уже видели, что цвет, если его используют художественно, лишен дифференцирующих факторов. Хотя, в отличие от живописи, цветовая гамма фильма оказывается неизменной, нельзя в принципе отрицать того, что по техническим причинам еще не может быть достигнуто сегодня; по крайней мере теоретически кинорежиссер обладает в этом смысле такой же свободой, как и художник. В силу этого же принципа цвет можно регулировать таким образом, чтобы достигнуть малой продолжительности кадра, сохраняя при этом возможность его полностью оценить. Контролируемое применение цветовых градаций не привело бы, кроме того, к столь радикальным изменениям, которые могли бы «серьезным образом нарушить единообразие зрительных

восприятий, принеся больше вреда, чем пользы», как в случае, рассматриваемом Споттисвудом. Речь идет о возможности отказаться от применения цвета в тех местах, где он не позволяет прибегнуть к помощи монтажа коротких кадров.

Закончив рассмотрение статической группы естественных дифференцирующих факторов, Споттисвуд переходит к исследованию компонентов динамической группы, которые, как было сказано выше, начинают действовать, когда киноаппарат или объект съемки или же и тот и другой находятся в движении.

Эти движения (движения тележки, а также горизонтальная и вертикальная панорамическая съемка) не являются идеальными: наилучший способ перехода от одного кадра к другому, чтобы максимально захватить внимание зрителя, это монтаж. Только благодаря монтажу, подчеркивает Споттисвуд, пространственно-временная непрерывность — основа чуть ли не всей силы воздействия кино — приобретает свое подлинное значение. Движения киноаппарата, напротив, приближают кино к театру. И именно исходя из принципа прерывности, рассматриваемого как специфическая черта киноискусства, Споттисвуд подвергает критике взгляды Арнхейма — противника звукового кино. Сам Споттисвуд, безусловно, придает вопросам звукового фильма то важное значение, которого они заслуживают.

Следуя своему методу исследования, он прежде всего классифицирует звуки, подразделяя их на слова, естественные шумы и музыку. Такая классификация упрощена путем разграничения на две категории по форме: реалистическая форма или нереалистическая и параллельная форма или противоположная.

Первая категория подразделяется на две подгруппы — количественную и интенсивную; каждая из них в свою очередь делится по признаку контрапунктического или неконтрапунктического использования. Именно в связи с реалистическим контрапунктом Споттисвуд и подвергает положения Арнхейма.

Кинокамера, говорит Арнхейм, «показывая объект под определенным углом зрения... способна дать ему свое более или менее глубокое толкование... Особенно привлекает в этом случае то, что результат достигается без какого-либо искажения или изменения самого объекта».

Таким образом, замечает Споттисвуд, Арнхейм защищает изобразительные средства — ракурс, ограниченность кадра, освещение и так далее, а с другой стороны, подвергает сомнению оправданность монтажа, рассматриваемого им «поверхностно и в самом общем виде, но значения которого он, естественно, не решается полностью отрицать. Суть монтажа состоит в том, что он дробит естественную пространственно-временную непрерывность. Не может быть, — заключает Споттисвуд, — никаких теоретических возражений против другого подобно же прерывания».

Преодолев таким образом это мнимое затруднение, Споттисвуд переходит к рассмотрению изобразительных нереалистических способов использования звука, субъективного контрапункта — то есть свободного наложения слов и звуков. Он непосредственно исследует внутренний диалог, в теоретическом плане уже рассмотренный Эйзенштейном. Кроме того, Споттисвуд пытается систематизировать различные способы использования в фильме музыки (имитационный, напоминающий, динамичный).

Подвергнув такому анализу общий сложный комплекс элементов кино, другими словами, разобрав по порядку исходя из некоторых предварительных определений основные понятия и средства кино, Споттисвуд затем рассматривает вопрос о том, как используются эти средства и какова их цель. Иначе говоря, он переходит к анализу самого метода, благодаря которому кино вырабатывает свои нетеатральные эффекты и приемы.

Споттисвуд, между прочим, подчеркивает, что метод монтажа столь же древен, как и метод контраста: «За латинскими словами следуют фразы на языке англосаксов, длинные фразы чередуются с короткими, периоды бурной активности сменяются периодами мира и спокойствия. В музыке пиано переходит в форте...»

Делая это уточнение, Споттисвуд, несомненно, не хочет, как мы уже видели, умалять «совершенно исключительной важности монтажа в кино». Контраст, говорит он, «приобретает в своем значении то, что теряет в силу трудности применения; кино, действительно, развило самую мощную из всех систем контраста; оно имеет в своем активе непосредственность зрительного изображения, посредством которого осуществляется гораздо более сильное воздействие на зрителя... Кроме того, пре-

имущество кино состоит в спонтанности его механизма. В нем менее заметны средства, при помощи которых достигается контраст, и поэтому он становится более действенным».

Сам Споттисвуд дает монтажу определение, аналогичное эйзенштейновскому. «Динамический принцип русского теоретика подразумевал, что идея не выражается, а передается посредством сменяющих друг друга элементов; она проявляется как результат сопоставления двух не зависимых друг от друга элементов: речь идет о создании «ряда изображений, расположенных таким образом, что они оказывают эмоциональное воздействие и вызывают, в СБОУ очередь, ряд идей: от изображения к чувству, от чувства к тезису». Споттисвуд замечает: «Следствие антитезы состоит в том, что эффект отдельного кадра глубоко отличается от эффектов, вызываемых предыдущим и последующим; таким образом создается столкновение ощущений и идей, порожденных соседними кадрами, причем в результате этого столкновения может возникнуть третья идея, отличная от идей обоих его компонентов. Именно это мы и будем называть монтажом». Монтаж «лежит в основе всякого удовольствия, которое публика получает от настоящего фильма».

Чтобы это определение не выглядело необоснованным, Споттисвуд останавливается на различных формах монтажа.

Особенно тщательно анализу он подвергает самые элементарные из них, оставляемые обычно в стороне. В последней главе, посвященной различным категориям фильмов, он связывает монтаж с диалектическим подходом к жизни. «Диалектике как системе утверждения, отрицания и вывода,— пишет он,— принадлежит важное место в художественном творчестве». Диалектика — это принцип, в силу которого отбираются различные аспекты жизни. Начав с примитивной стадии примирения антитезы, художник поднимается на все более высокие ступени.

Диалектика обнаруживается уже в самой примитивной форме монтажа — в ритмическом монтаже, который «мощно взывает к чувствам, будя страсти и толкая на поступки». Такой монтаж следует рассматривать в первую очередь, потому что он легче всего поддается отвлеченному выражению. Споттисвуд прибегает, разумеется,

к графическому методу, хотя, предупреждает он, нельзя подойти с какой-то единицей измерения к чувствам (гнева, ревности, радости и т. д.); их можно изобразить графически, откладывая время на ординате, а количество, определяемое в соответствии с какой-нибудь произвольно взятой начальной мерой,— на абсциссе.

Ритмический монтаж, согласно определению Споттисвуда, это «монтаж серии ритмических кадров, при котором теряется впечатление от промежуточных кадров». Сила его эмоционального воздействия возрастает при уменьшении протяженности кусков. Простое и действенное содержание такого куска оказывает на зрителя мгновенное воздействие; если же кадр содержит материал, привлекающий внимание своей красотой или отличающийся глубоким значением для общего содержания фильма, он «доходит» до зрителя более медленно. Силу эмоционального воздействия ритмического монтажа нельзя сводить лишь к тому возбуждению, которое он вызывает. Его эмоциональное воздействие является результатом и содержанием кадров, то есть простого их сопоставления, и может быть использовано для усиления или углубления самого содержания. Поскольку длина и содержание отдельного кадра находятся в тесной взаимосвязи, дух некоторых сцен можно лучше выразить и передать посредством быстрого монтажа (в этом случае содержание кадров должно быть упрощено с точки зрения смысловой нагрузки и построения кадра), тогда как дух иных сцен требует более медленного монтажа, дающего возможность подчеркнуть важное значение отдельных кадров.

Другая форма ритмического монтажа — монтаж по контрасту. В этом случае ритм используется не для того, чтобы усилить или развить содержание, а чтобы оттенить его по контрасту, «чтобы добавить новую нить к сюжетному содержанию фильма в целом».

Наиболее прогрессивными формами монтажа являются формы, способствующие передаче зрителю идей общего порядка, которые не могут быть выражены при помощи чисто зрительных средств. Такой монтаж Споттисвуд называет «монтажом идей, возникших в результате знакомства с содержанием идущих последовательно кадров». Когда третья идея (представление) возникает как результат двух идей (представлений), порожденных двумя идущими один за другим кадрами,

такой монтаж называется монтажом по смыслу; его можно рассматривать как «незначительное, но полезное расширение рамок первоначального монтажа». Так же как сопоставление двух соседних кадров может не только производить два самостоятельных эффекта, но и вызвать третий, подобным же образом и целый эпизод зрительного фильма может порождать один эффект, тогда как звуковая дорожка может дать другой; столкновение, которое порождают оба эти эффекта в сознании зрителя, могут вызвать третий эффект.

С вопросами монтажа, естественно, связаны факторы, ему противостоящие: то есть полная реалистичность звука (немыслимая при ритмическом монтаже), объемность, движения киноаппарата и отвлеченность. Слово и надписи, наоборот, рассматриваются Споттисвудом как «следствие использования некоторых неблагоприятных для монтажа элементов, необходимых иногда в силу ограниченности возможностей самого монтажа».

Режиссер, подчеркивает Споттисвуд, должен постоянно стремиться к тому, чтобы избавиться от слов; однако не следует применять слишком скупой диалог (в некоторых случаях это принесло бы вред, поскольку такому диалогу «не удается слиться с изображениями персонажей, которые его произносят»), а следует, скорее, стремиться ограничить его использование немногими эпизодами, в течение которых он естественным образом должен вводиться в фильм (см. «Дезертир»). Другое решение, предлагаемое Споттисвудом,— это использование слова в виде комментария как введение к эпизодам или же для заполнения пустот в отдельных отрывках, когда невозможно передать некоторые связи при помощи зрительных изображений: в самом деле, комментатор может их кратко пояснить. Во всяком случае, Споттисвуд безоговорочный сторонник синхронности.

Примитивные языки, замечает английский теоретик, обладали столь же ограниченными, как и язык кино, возможностями с точки зрения отвлеченности и обобщения и не имели в своем распоряжении метода сопоставлений, которым так прекрасно владеет кино. Чтобы возместить эту нехватку, древний поэт прибегал к уподоблению—приему, который составляет одно из средств подлинного киноискусства. Но хотя зрительное сравнение играет в кино важную роль, поскольку может заме-

нить диалоги и предоставляет материал, более легко поддающийся сложным формам монтажа, в нем, с другой стороны, таится опасность путаницы, в особенности если уподобление не выделено из временного эпизода повествования. Поэтому Споттисвуд считает необходимым установить определенный изобразительный знак, который использовался бы исключительно для того, чтобы предшествовать уподоблению (используя, например, блуждающую маску).

На этом Споттисвуд заканчивает свое исследование.

Как мы могли видеть, материал в его книге расположен по разделам таким образом, что позволяет подвергать оценке написанные ранее работы: «Если не хочешь, чтобы исследование стало слишком громоздким, приходится в стройном порядке излагать основную часть материала и уже после того разбирать второстепенные и побочные случаи»,— говорит Споттисвуд.

Разумеется, в схемах и определениях Споттисвуда немало неточностей и пробелов. Например, он опускает некоторые типы съемок и различные виды движения аппарата. Впрочем, любая классификация такого рода является в известной степени произвольной.

Если невозможно полностью осветить этот практически необъятный вопрос, то Споттисвуд, во всяком случае, тщательно исследовал и строго (хотя и не всегда точно) классифицировал кинематографические приемы с точки зрения зрительного восприятия. Именно в стремлении к строгой классификации и кроются причины ограниченности Споттисвуда, хотя он сам в ходе изложения неоднократно отмечает, что анализ и синтез находятся в такой же неразрывной связи, как и в сознании художника, и первый определяет второй, а второй — первый.

Споттисвуд не обходит молчанием и то, что имеется связь между «техникой» и «темой». Однако в конце параграфа о различных деонтологических теориях (теориях, которые рассматривают художественное произведение как обладающее собственной ценностью независимо от того, на какую тему оно создано, лишь бы была какая-нибудь тема) и телеологических теориях (в соответствии с которыми тема считается решающе важным фактором, а следовательно, произведение искусства оценивается в зависимости от того воздействия, которое оно оказывает на зрителя), Споттисвуд утверждает, что в

обоих случаях подыскивается оправдание для того, чтобы технику выполнения отделить от темы. Сам он разделяет анализ и синтез только в целях ясности изложения и во избежание риска впасть в опасные абстракции.

В силу всего этого исследование Споттисвуда нередко переходит из плана эстетического в технический: английский теоретик доводит до крайнего предела научную систему Арнхейма. На смену формальным установкам немецкого ученого он выводит чисто грамматические принципы, могущие послужить скорее развитию «правильного» киноязыка, логическому построению фильма, нежели кинематографу как искусству. Впрочем, об этой ограниченности свидетельствует уже само название его книги: «Грамматика кино».

Однако «умствования» Споттисвуда, в сущности, не так уж бесплодны, как утверждают некоторые. Даже Барбаро, который, несомненно, не питал симпатии к английскому теоретику, называет его «путаным, но никогда не банальным»*. По мере того как углубляешься в его работу, видишь, как Споттисвуд устраняет помехи, разъясняет недоразумения и неясные места, пытается расчистить путь от всего неверного, что нагромодили его предшественники, — например, в вопросах, относящихся к звуковому кино, или в возражениях против некоторых положений Арнхейма. Помимо того, вся многолетняя деятельность Споттисвуда, взятая в целом, безусловно, способствует более ясному пониманию кино и его выразительных средств.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ И РЕАЛЬНОСТЬ

Вскоре после 1930 года в различных изданиях с известной регулярностью стало появляться новое слово и новое имя. Это новое слово — «документальный фильм», новое имя — Джон Грирсон. Впервые они появились в обзоре, составленном Грирсоном для «Нью-Йорк сан» в феврале 1926 года. Термин «documentaire», употреблявшийся французами для обозначения фильмов о путешествиях, Грирсон применил по отношению к фильму Ро-

берта Флаерти «Моана», в котором рассказывается о жизни обитателей островов южных морей.

Стремление ко всему «подлинному», жажда реального, в наши дни ощущаемая с особой силой (достаточно сказать о неореализме, родившемся после второй мировой войны, и особенно о поэтике Дзаваттини), понуждает к отказу от художественных тенденций прошлого века и прежде всего — от ловко закрученной интриги и индивидуального героя с его сложной психологией. В документальном кино к этой тенденции добавляется отказ от профессиональных актеров (напомним о советской теории «типажа»). При этом к безыскусственному показу действительности, к показу подлинных фактов, к показу жизни «такой, как она есть», нередко приmeshивается отрицание искусства вообще.

Эстетские позиции в наши дни достаточно сильно скомпрометированы. Документальное кино, фотография, хроника, газетный роман не желают быть искусством в том смысле, как понималось прежде. Многие авторы, работающие в этих жанрах, даже самые умные и одаренные, вовсе не хотят, чтобы их продукция рассматривалась как «художественные произведения». Они, наоборот, считают, что искусство всегда было побочным продуктом и родилось как орудие идеологии.

Именно как орудие идеологии, воспитания и, во всяком случае, демократической пропаганды рассматривал и рассматривает искусство Грирсон. Он родился в 1898 году в Динстоне (Шотландия), в семье учителя; учился в университете в Глазго, а во время войны служил во флоте, на вспомогательных судах и тральщиках. Окончив затем философский факультет, он провел несколько лет в Соединенных Штатах, где изучал проблемы печати, кино и других факторов, оказывающих влияние на формирование общественного мнения.

Его интерес к кино, как свидетельствуют биографы и как он сам подчеркивает в своих статьях, возник в результате не эстетических, а социальных взглядов. Другими словами, Грирсон рассматривает кино как кафедру и трибуну. Он подходит к вопросу об его использовании с позиций пропагандистов:

«Я делаю это без всякого стыда, ибо пора уже внести ясность, разобраться с устаревшими теориями о значении кино. Искусство это одно, и мудрый человек правильно поступит, если будет искать его там, где су-

* Umberto Barbaro, Il problema della prosa cinematografica. — «Bianco e Nero», Roma, a. VI, 1942, N 8.

шествует большая свобода для художественного творчества. Воспроизведение — это другое. Воспитание — в том плане, в каком оно интересует учителя, — третье. Пропаганда — это тоже особая область...

Пора рассматривать кино как *средство*, которое, точно так же как и письменность, может принимать различные формы и выполнять различные функции. Вполне логично, что профессиональный пропагандист с пристальным интересом следит за кино, поскольку оно дает ему в руки надежное средство воздействия на публику. Живое и непосредственное описание, ясный анализ и запоминающийся вывод — вот возможности, которыми располагает кино; ритм и зрительные изображения предоставляют возможность прямого убеждения. Но важнее всего то соображение, что можно каждый вечер повторять любую глупость перед глазами миллионов зрителей. Это чудесное обстоятельство открывает новые перспективы и вселяет новые надежды на будущее...»

Это столь ясное провозглашение своего кредо относится к зиме 1933/34 года*. Оно звучит как слова марксиста и следует всего лишь год спустя после опубликования составленного Грирсоном манифеста об «Основных принципах документального кино». Посмотрим для начала, на каких элементах основывается, согласно Грирсону, вообще кинематографическая теория.

Совершенно очевидно, утверждает он, что киноаппарат способен на гораздо большее, чем воспроизведение инсценированного перед ним действия. Если к нему предъявляют правильные требования, киноаппарат является не только орудием воспроизведения, но и средством художественного творчества. Это свет; он может бродить по всему миру как ему нравится; будучи ограниченной экраном, он уже не является просцениумом, на котором происходит театральное действие, а может стать окном в окружающую действительность. Крупный план предоставляет киноаппарату возможность проникнуть в самую глубину явлений; использование того или иного объектива делает возможным схватить детали на расстоянии. Таким образом, мы приобретаем способность микроскопически подробно запечатлеть на пленке элементы реальной действительности. Посредством различных углов съемки кино обогащается новыми точ-

* См.: «Sight and Sound», зима 1933/34 г.

ками зрения, которые, если их правильно использовать, усиливают драматические, то есть художественные, возможности описания: поднимите кинокамеру вверх, и вы получите определенную возможность, опустите ее вниз, и вы получите иную возможность.

Таковы, по мнению Грирсона, элементарные возможности художественного творчества, которые указывают, по какому пути должно пойти немое кино. Когда Грирсон рассматривает возможности, которые дает использование монтажа, мы видим, что открываются новые перспективы: возможность сплавлять в единое целое детали, разъединять на части улицу, завод, город, воздействовать на изображение таким образом, чтобы дополнить его духом, атмосферой действия, добавить к описанию поэзию, путем определенного сочетания кадров заронить в голову зрителя определенные идеи. Другими словами, мы видим, что, используя определенное сочетание деталей, можно добиться особых драматических эффектов. На основе этих наблюдений может быть создана теория, высвобождающая кино из-под влияния театральные схем и ведущая его по пути к собственному, особому миру.

Этому же методу Грирсон следует при исследовании звукового кино; он показывает, что недостаточно синхронно воспроизводить произносимые актерами слова: микрофон, так же как и съемочная камера, способен на большее, чем простое копирование естественных звуков. Перед мовиолой открывается не меньше возможностей, чем некогда открывалось перед монтажным столом, за которым создавались немые фильмы.

В самом деле, микрофон тоже может свободно перемещаться по всему миру. Благодаря этому, замечает Грирсон, он приобретает такую же власть над действительностью, какой до прихода звукового кино обладала лишь съемочная камера: микрофон предоставляет художнику тысячи звуков, которыми обычно сопровождается работа во всем мире. Изображение и звук должны быть взаимодополняющими и по очереди подкреплять друг друга. Это является правилом; звук можно «резать» — как «режут» пленку.

Отсюда огромные возможности, которые открывает звуковое кино: от внутреннего монолога — от «субъективных» слов — к использованию «хора» (декламационного, описательного и т. д.). Рассматривая вопрос о

хоре, описательных возможностях и монологе, Грирсон пытается вооружить читателя некоторыми принципами общего порядка относительно новых возможностей, приобретенных кино. Исходная точка его рассуждений заключается в том, что звук должен дополнять изображение, а изображение — дополнять звук. «Как мы уже видели, речь идет не о немом кино, которому придан звук, а о новом виде искусства — искусстве звукового кино.

Однако обычный звуковой фильм, подчеркивает Грирсон, еще связан с театральными схемами: многочисленные вариации, которые нам приходилось видеть или слышать, отнюдь не представляют собой разрыва с драмой, построенной на диалоге. Грирсон считает, что этот разрыв может и должен произойти благодаря документальному фильму, который открывает дорогу кино, освобождая микрофон от рабства съемочных павильонов, показывая при помощи мовиолы, какой богатой гаммой средств драматического выражения он владеет. Даже если рассматривать микрофон всего лишь в качестве «сборщика» сырого материала, настойчиво повторяет Грирсон, его, точно так же как и киноаппарат для съемки немых фильмов, еще предстоит освободить от рабства съемочных павильонов.

Эти последовательные поиски Грирсона послужили исходной точкой для его манифеста об основных принципах документального кино.

Термин* «документальное кино», разъясняет Грирсон в своем манифесте, является весьма неточным. Мы при этом это определение в его буквальном значении. Французы, которые употребили этот термин первыми, подразумевали под ним просто «отчет» о путешествиях; таким образом они смогли прекрасно оправдывать экзотические вариации, которые показывали в «Старой Голубятне». С тех пор документальный фильм проделал немалый путь: от экзотических вариаций мы пришли к драматическим фильмам в духе «Моаны», «Земли» и «Турк-сиба», а от этих фильмов — к другим, настолько же отличающимся по своей форме и замыслу от «Моаны», насколько «Моана» отличалась от «Путешествия в Конго».

Сначала Грирсон включал в категорию документальных фильмов все фильмы, построенные на «реалистическом» материале; во всех случаях, когда кинокамера вела съемку «с натуры» (будь то отрывки для «кино-

журналов», или какие-то забавные происшествия, или короткометражные информационные фильмы), он относил все это к документальному кино.

Весь этот материал, уточняет Грирсон, разумеется, трудно поддается критическому анализу, и необходимо внести в него некоторый порядок. Различные виды документального кино представляют различные типы наблюдения, различные цели при наблюдении и, конечно, самые различные способности и намерения в момент организации отснятого материала. Поэтому Грирсон после краткого упоминания о некоторых низших категориях предлагает использовать определение «документальный фильм» только для высших категорий этого вида киноискусства. Низшими, например, являются «киножурналы»: в мирное время это всего лишь краткие отчеты о каких-нибудь совершенно незначительных церемониях, обзоры и информационные короткометражные фильмы. Все это вне черты, за которой начинается подлинное документальное кино, единственная область, в которой можно надеяться достичь достойного уровня искусства.

Проведя эти разграничения, Грирсон подходит к тому, что он зовет «художественной переработкой и изменением» действительности. Вот основные принципы этой художественной переработки и изменения:

1. Мы считаем, что благодаря способности кино наблюдать и отбирать факты «настоящей» жизни может возникнуть новая, весьма жизнеспособная форма искусства. Создатели фильмов, снятых в павильонах, почти совершенно игнорируют возможность вывести на экран реальный мир: они снимают события, воссозданные на искусственном фоне.

2. Мы считаем, что «оригинальный» (или подлинный) актер и «оригинальная» (или подлинная) сцена лучше всего помогут кинематографически выразить современный мир: они предоставляют кино более широкие возможности в поисках материала; дают возможность использовать бесконечное число изображений и событий, перенесенных из мира реальности, более сложных и удивительных, чем события, выдуманные для съемочных павильонов.

3. Мы считаем, что материал и сюжеты, найденные «на месте», прекраснее, реальнее (в философском смысле) всего того, что передается посредством игры актеров. Непосредственный жест имеет на экране особую ценность. Кино обладает невероятной способностью оживлять движения, сложившиеся в результате традиций или ставшие со временем банальными. Произвольный прямоугольник экрана, в который заключены движения, подчеркивает и усиливает их, делает максимально действенными в пространстве и во времени. Тем самым документальное кино может достигнуть углубления действительности, может извлекать из нее эффекты, которых никогда не достичь в съемочных павильонах с их механистичностью и посредством игры актеров, как бы ни были они опытны и талантливы.

Нетрудно заметить, что эти теоретические рассуждения Грирсона вообще не содержат ничего оригинального, представляя собой лишь более или менее прямое согласие с принципами «систематизаторов», и в первую очередь Пудовкина и Эйзенштейна- (необходимость асинхронности, звук, который можно «резать», как «режут» зрительное изображение, внутренний монолог и т. д.).

Таково же происхождение и основных принципов документального кино, выработанных Грирсоном: они лишь приложимы в области этого особого «жанра» упомянутых теоретических положений.

Возможности, которыми обладает кино и которые защищает Грирсон,— наблюдать и отбирать события реальной жизни, «типаж», вести съемки под открытым небом, сама концепция «окна в мир» — все это не что иное, как, так сказать, лейбористская интерпретация формул советского кино периода его расцвета.

С другой стороны, в высшей степени интересно отметить, что манифест Грирсона имеет точки соприкосновения и с поэтикой итальянского неореализма — вплоть до так называемого «интегрального неореализма» Дзаваттини.

Впрочем, Грирсон не рассматривает «форму» как чистую технику, оторванную от породившего ее идеологического субстрата. Напротив, его обращение к русским теоретикам не случайно: оно тесно связано если и не с той же идеологией (Грирсон — не революционер, а реформист), то несомненно с аналогичными целями, с аналогичными взглядами на общественную роль кино. Он, без сомнения, готов был бы подписаться и под ленинским высказыванием о том, что из всех искусств кино самое важное, и под утверждением Белы Балаша, что в кино самое главное — это не искусство. Мы уже упоминали о том, что при знакомстве с новым средством выражения Грирсон увидел в нем скорее орудие демократической пропаганды, чем художественное явление.

«Уже давно меня интересовало дело пропаганды, и именно как пропагандист я и занялся кино,— сознается Грирсон.— Я вспоминаю, что, когда я пришел с последней войны, в голове у меня сидела очень простая мысль: мы должны каким-либо образом сделать мир интересным, если хотим избежать новой войны. С тех пор в

своей пропаганде я исходил из этой простой мысли: сделать мир интересным»*.

С течением времени борьба за доподлинность кино в целом заставила Грирсона еще более заострять социальные тенденции своего творчества. Его мысли об отношениях между кино и обществом, о воспитательной роли документального кино, призванного служить обществу наравне с почтой и железными дорогами, а вместе с этим — горечь человека, видящего пропасть между своими чаяниями и реальным положением вещей,— вот причины заостренности, которая постепенно становится главной чертой творчества Грирсона.

«В нынешнее время и в среде, в которой мы живем,— писал в этой связи Грирсон,— прежде всего необходимо беречься эстетики. Мы можем прибегать к ней, чтобы проникнуть во внутренний мир художника, какие бы средства выражения он ни использовал, ибо эстетика вполне соответствует этой цели. Но для всего остального — это старый, дорогой нашему сердцу и обольстительный враг, которого нам уже пора было бы изучить в совершенстве. Развитие документального кино с самого его начала, с того момента, когда мы выдвинули нашу теорию об общественной полезности, отойдя от теории Флаерти,— было антиэстетическим движением. Все мы пожертвовали своими художественными способностями, отказавшись от честолюбивых стремлений, которые они порождали».

Во всяком случае, Грирсон не прочь использовать «эстетов»: сотрудничество с такими первоклассными художниками, как Кавальканти и Флаерти, позволяет его последователям овладеть «тайнами техники».

По мере того как мы знакомимся в хронологическом порядке с работами Грирсона, нам все яснее становится тот подход к документальному кино, который зародился в английской школе. Мы видим, что это подход не специфически кинематографический, видим, что решение задач, которые ставили Грирсон и его школа, средствами кинематографа связано с рядом побочных факторов. Их взгляды на документальное кино зародились в результате недостатков существующей системы информации. Они стремились рассеять мнение о том, что, по-

* Эти и другие высказывания Грирсона заимствованы из итал. изд.: «Girson on Documentary».

сколькx граждане не в состоянии знать все обо всем и в любой момент, демократическая жизнь в нынешних условиях становится практически невозможной. Отсюда ясна роль документального кино, которое ставит задачей информировать зрителя если и не "обо всем, то, во всяком случае, о самом главном, обнажать перед ним истинное лицо нашего времени, характер современного мира, разъяснять зрителю практические интересы граждан. Вместе с тем оно стремится достигнуть всеобъемлющей, максимальной полноты информации, возможно более расширить горизонт знаний зрителя.

«Поскольку все социальные проблемы предполагают взаимосвязь между народом и силами, оказывающими на него влияние,— замечает Грирсон,— неминуемо должны существовать определенные «драматические схемы», которые лежат в основе социальных отношений. Открытие этих «драматических схем» имеет чрезвычайно важное значение для развития современной воспитательной системы, для правильного подхода к проблемам общественной жизни. Взрослые не меньше, чем молодежь, нуждаются в широкой и живой панораме жизни общества, панораме, которая стимулировала бы их воображение и внушала бы им необходимые принципы. Правильно раскрытая «драматическая схема» могла бы оказаться -средством подчинить себе реальную действительность и заставить людей действовать в соответствии с этим».

Как видим, для того чтобы преодолеть неэффективность системы информации либерального и индивидуального характера, Грирсон не находит более подходящего средства, нежели кино. С другой стороны, такое понимание предназначения документального кино составляет совершенно новый фактор в деле народного воспитания: такое понимание основывается на той мысли, что мир ныне переживает период радикального преобразования; это преобразование захватывает все стороны практической и духовной жизни, и поэтому абсолютно необходимо, чтобы люди поняли его природу.

Идеи, настоятельно подчеркивает Грирсон, проникают в киноискусство и посредством документального кино соотносят себя с окружающей действительностью: от «драматизации» трудящегося и его повседневной работы мы переходим к «драматизации» современной организации общества и новых факторов коллективной

жизни, то есть — к «драматизации» социальных проблем. Таким образом шаг за шагом мы приближаемся к тому, чтобы постичь характер современной общественной жизни, чтобы «пронзить сердца» и подчинить себе волю людей.

Эти слова Грирсона относятся к критическому моменту истории Англии и всего мира — к 1942 году. Он спешит оговориться, что не стремился бы тогда вновь отстаивать свои принципы, если бы они представляли лишь исторический интерес; однако они еще не утратили своей актуальности. Иной была в 1942 году жизнь общества и иными — более широкими и сложными — социальные проблемы, но документалист, как и прежде, должен был глубоко их изучать и мобилизовать чувства и волю людей на разрешение этих проблем: «Это долг документалиста и, кроме того, его самая основная задача по отношению к государству».

Той же искренностью, теми же добрыми намерениями проникнута не только вся теоретическая, но и критическая и практическая деятельность Грирсона. Эти три вида его деятельности взаимосвязаны. Отмечая достоинства документального кино, он предупреждает об опасностях, заключающихся, например, в «лирическом» документальном фильме Флаерти или в работах Рутмана и вообще «симфонической школы».

У Флаерти он обнаруживает дешевый романтизм, которым приправлены «общие места» насчет «добраго дикаря», и преувеличение роли отдельного индивидуума: «Можно быть уверенным, что индивидуализм представляет собой в высшей степени плохую традицию, на которой лежит большая часть вины за нынешнюю анархию».

Впрочем, тут же оговаривается Грирсон, независимо от его ограниченности Флаерти лучше, чем другие, определил основные принципы документального кино, а именно:

1. Материал для документального фильма следует обрабатывать в условиях живой действительности и возможно более углублять, чтобы потом расположить его в новом порядке. Флаерти роется в материале год или два. Он живет с туземцами до тех пор, пока сюжет не родится «сам собой».

2. При создании документального фильма следует считаться с различием между описанием и драмой.

Я думаю, что должны быть открыты новые формы драмы или, говоря точнее, новые кинематографические формы, отличные от форм, избранных Флаерти. Важно также установить различие между методом, при помощи которого описываются только поверхностные особенности предмета, и методом, при помощи которого раскрывают истинную сущность этого предмета, причем с большей взрывчатой силой. Мы всего лишь фотографируем настоящую жизнь, но при этом мы даем ей определенное истолкование, тщательно выбирая и соразмеряя ее подробности. После того как установлена эта основная творческая предпосылка, можно пользоваться самыми различными методами и формами.

Критика, которой Грирсон подвергает Руттмана, начинается с пересмотра восхищенных отзывов о фильме «Берлин — симфония большого города», первого большого произведения немецкого режиссера. «Берлин», утверждает Грирсон, не содержит ничего нового, кроме поверхностной передачи движения. «Вот в чем кроется главная трудность для начинающих,— пишет он.— Их зоркость и хороший личный вкус позволяют им приобрести незаурядную способность к наблюдению. Но подлинная работа начинается тогда, когда наблюдению и движению они придают определенную цель».

«Романтикам» и «симфонистам» Грирсон противопоставляет свой фильм «Рыбачьи суда» (1929), первый английский документальный фильм, имеющий поистине историческое значение — и в плане теории и в плане практики. Своим успехом фильм был в равной мере обязан и сюжету и технике. В английском кино, целиком проникнутом павильонными условностями, фильм, черпавший свое драматическое содержание прямо из реальной жизни, был чуть ли не революцией. Простой рассказ о ловле сельди в Северном море принес на экран ряд удивительных зрительных образов: рыбачьи суда, выходящие из маленьких туманных портов и отправляющиеся в открытое море; сети, закидываемые с качающихся на волнах судов; рыбаки, занятые своим повседневным тяжелым трудом. Это была будничная Англия, трудящаяся Англия.

Этот фильм положил начало новому подходу к оценке кинопроизведений, внес вклад в дело выработки позиций реалистического документального кино по отношению к «лирическому» и «симфоническому», «романти-

ческому» и «индивидуалистическому» документальному кино.

Современность Грирсона, его враждебность всякому лицемерию, его яростная борьба против павильонной условности привели к тому, что английская кинокритика стала считать этого человека крайне прогрессивным и революционным. Суждения за границей были осторожнее: творчество Грирсона рассматривали в его истинных границах и признавали его историческое значение скорее в национальном, чем в международном масштабе, хотя и аттестовали его одним из видных представителей документальной школы.

В самом деле, тогда, в 1930 году, в кинематографии других стран документальный фильм, снятый на натуре, свободный от оков павильона, был уже свершившейся революцией, и его значение в эстетическом и социальном плане было уже широко признано. Борьба за достоверность, которую вели самые крупные европейские и американские режиссеры, была в полном разгаре. В Советском Союзе помимо «Броненосца «Потемкин» уже вышел фильм Турина «Турксиб». Грирсон, один из участников работы по созданию американского перевода «Потемкина», показал свое достаточно хорошее знакомство и с теориями Эйзенштейна о монтаже и вообще с принципами, на которых эти теории основываются (например, такие понятия, как тема, коллективизм, пропаганда). Отметим, что Грирсон специально изучал творчество советских мастеров и в фильме «Рыбачьи суда» осознанно применял «динамический монтаж», разработанный в СССР. Сам замысел фильма несет на себе непосредственное влияние советской школы.

«Уолтер Крейгтон и я,— вспоминает Грирсон,— просмотрели, как мне кажется, все существующие пропагандистские фильмы от Москвы до Вашингтона; мы действительно составили первые отчеты о пропагандистской и воспитательной системе в главнейших странах мира. Мы основали также школу, в которой собирали и анализировали все фильмы, которые имели отношение к поставленной нами перед собой задаче. Мы доставали все документальные фильмы и кинематографические «эпопеи», заслуживавшие хоть какого-нибудь внимания. Нам удалось настолько преуспеть в защите наших взглядов на кино, что мы получили ассигнования на производство первых экспериментальных фильмов.

Крейгтон отдал предпочтение фантазии и снял «Без семьи», семичастный павильонный фильм, а я предпочел документальный и снял «Рыбачьи суда».

Вспоминая по прошествии многих лет о своей единственной картине, Грирсон находит, 4Tq он достиг большого успеха в смысле слияния изображения и движения, — даже по сравнению с «Броненосцем «Потемкин», хотя и признает, что Эйзенштейн предвосхитил его в отношении монтажа, эффектов и ритма.

Тут необходимы разъяснения. Прикованный к своей концепции кино, преследующего воспитательные и образовательные цели, он доходит до утверждения, что кино это не только не искусство, но даже и не форма отдыха. Он, правда, не требует, чтобы кино уподобилось академическим лекциям, но принципиально против зрелищ, не имеющих воспитательной или образовательной ценности. Грирсон не может не признать за советской школой ее глубокой приверженности теме, однако критикует Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и даже Турина за то, что они утратили связь с реальной действительностью, хотя и «немало потрудились, чтобы спуститься на землю». «Это, несомненно, большие художники, — говорит Грирсон, — но в большинстве случаев они остаются в плену своего материала». Пудовкина он упрекает ни больше, ни меньше как в том, что тот не имеет твердой политической позиции.

Кроме того, Грирсон считает, что все эти режиссеры «чересчур привязаны к тому, что они называют «зрелищным фильмом», к своим, преимущественно моральным, но в конечном счете — романтическим выводам, к позе и мелодраматической патетике, чтобы суметь внести подлинный вклад в «реалистическое, а следовательно, имеющее воспитательное значение, кино».

Грирсон не делает различия между «исключительностью» героев Флаерти и героев Пудовкина и не учитывает значения, которое имеет для искусства и для дела воспитания горьковское понятие революционного романтизма. Его недомолвки и путанность формулировок объясняются непониманием философской и эстетической связи документального кино с реальной действительностью, разницы между «хроникой» и «историей», «описанием» и «повествованием», то есть между кажущейся реальностью повседневной жизни, «маленьких проблем» каждого дня, о которых говорит Грирсон и подойти к

которым мешает романтическая «поза», — и подлинной, настоящей действительностью, ускользающей от внимания при наблюдении повседневной жизни (в этом смысле Грирсон близок к поэтике Дзаваттини).

Исследуя реалистическое направление в киноискусстве, Грирсон, таким образом, ограничивает его частным случаем документального кино; подспорьем себе он берет фильмы без сюжета, снятые вне павильонов. Но реализм в кино, как и в литературе, отнюдь не отрицает интриги, понимаемой как диалектический фактор. Реалистические фильмы снимались и снимаются также и в съемочных павильонах и с профессиональными актерами: достаточно привести всего один пример — произведения Чаплина.

С другой стороны, от внимания Грирсона, хотя он и показывает себя столь проницательным исследователем, укрылся один исторический момент, с которым связано применение в кино революционного романтизма и «мелодраматического тона», каковые он находит в советских фильмах. Речь идет об определенном настроении публики в те годы, а также о культурном уровне кинозрителя. Только при таком историческом подходе можно, например, понять «Землю» Довженко, о которой Грирсон писал: «Это хороший фильм, однако его единственная цель — показать в виде мелодрамы конфликт между кулаками и беднотой». Как раз это-то и являлось решающе важной для советского общества того периода задачей, которая не должна была бы ускользнуть от внимания Грирсона, высоко ценящего воспитательное значение кино.

Грирсон, несомненно, много сделал для того, чтобы «распахнуть окно в более просторный мир и таким образом расширить кругозор человека», чтобы вновь подтвердить ту истину, что разговоры о свободе — это пустые слова, пока люди не добились освобождения, что демократия лишена смысла, если люди — в том числе и кинорежиссеры — не могут действительно пользоваться демократическими правами. Английской документальной школе, и прежде всего, конечно, главе этой школы, пришлось долго бороться против рабской зависимости кино, лживых обвинений в подрывной деятельности — точно так же, как после второй мировой войны это выпало на долю неореалистического направления в итальянском киноискусстве.

Своей известностью и влиянием Грирсон обязан не только деятельности кинорежиссера и даже не трудам по теории кино, а подвижничеству пропагандиста и воспитателя. Он поставил всего лишь один фильм, но не хотел ставить другие, предпочитая посвятить себя делу создания производственной группы и обучения ее членов: в фильме «Грентон Траулер» он фигурирует как оператор, в «Индустриальной Англии» — как сорежиссер Флаерти. В Грирсоне мы видим в первую очередь учителя, наставника молодежи, к которой он обращается и представители которой работают вместе с ним начиная с 1930 года и до второй мировой войны, хотя и не всегда эти молодые кинематографисты следуют его теориям. (Вокруг него группировались, в частности, Базиль Райт, Артур Элтон, Стюарт Легг, Джон Тейлор, Гарри Уотт, Дональд Тейлор, Эдгар Энсти и Поль Рота; из-за границы он пригласил Флаерти, Ивенса и Кавальканти).

О Грирсоне можно сказать то же, что говорили об Ибсене и его отношении к театру: он великий моралист, страстный поборник истины, и кино было для него лишь средством достижения высокой цели («информировать означает прежде всего — не исказить действительность»); «реализм, вынужденный всегда основываться на реальной действительности, должен стремиться не к тому, чтобы быть «красивым», а к тому, чтобы быть «точным»,— вот основные положения его учения). В области же собственно теории кино Грирсон, однако, не сказал, по существу, ничего нового, а английская документальная школа закончила цикл своего развития уже много лет назад.

Однако это вовсе не значит, что мы можем назвать деятельность ее вдохновителя «ерундой», как он сам любит ее называть, несомненно, из скромности.

ВКЛАД ИТАЛЬЯНЦЕВ

**ДЖЕРБИ
И ДЕБЕНЕДЕТТИ.
БАРБАРО
И КЪЯРИНИ**

МОБИЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИКИ КРОЧЕ

Итальянский вклад в теорию киноискусства несомненно весьма значителен.

Провозвестниками научного исследования в кино Италии были не только Канудо, но и Де Амичис, Маринетти, С. А. Лючани, Гоффредо Беллончи, Эудженио Джованетти, Массимо Бонтемпелли и Алессандро Блазетти (основатель и главный редактор журнала «Кинематографо»). В декабре 1907 года Де Амичис опубликовал в журнале «Л'Иллюстрационе италяна» статью «Интеллектуальное кино», а Беллончи в апреле 1916 года в журнале «Аполлон» статью «Эстетика кинематографа». В 1928 и 1930 годах С. А. Лючани и Джованетти соответственно пишут работы «Антитеатр. Кинематограф как искусство» (журнал «Ла Воче», Рим) и «Кино и механические искусства» («Сандрон», Палермо). В 1931 году Адриано Тильгер включает в свой труд «Эстетика» главу с характерным названием: «Является ли кино самостоятельным видом искусства?»

Однако все эти исследования нередко основывались на ложных предпосылках и содержали ошибочные выводы. На сегодняшний день они сохраняют значение главным образом лишь в качестве документа.

Другого подхода заслуживают некоторые статьи, печатавшиеся в литературно-художественном журнале «Иль Конвеньо», издававшемся в Милане и редактируемом Энцо Феррьеро. По своему составу редакция этого журнала была чисто ломбардской. Журнал Феррьеро выступал против обычной коммерческой кинопродукции и с энтузиазмом поддерживал кино как искусство, выражая свою уверенность в его будущем. 14 декабря 1926 года редакция журнала «Иль Конвеньо» организовала просмотр фильма «Антракт» и одной картины Дюлак. Затем Антонелло Джерби представил зрителям произведения Кавальканти и Пабста; Джакомо Дебенедетти — фрагменты из фильмов Чаплина, Дрейера, Дюпона; Маргадонна — «Медовый месяц» Штрогейма; Феррьеро — фильм Ренуара и «Путешествие в Конго» Андре Жиды (напомним, что в те годы среди писателей наблюдалась тяга к путевым очеркам).

Этот энтузиазм итальянских авторов совпадал по времени с аналогичным явлением во Франции, но носил абсолютно иной характер. Ярким свидетельством тому номер «Кайе дю муа», посвященный кино. Мы уже говорили о французской «зауми» в период 1925—1926 годов, о типичной форме интеллектуального мистицизма, об идеологической путанице в области эстетики (наблюдаемой, впрочем, и у многих других ученых — не французов). Всему этому Антонелло Джерби противопоставляет, причём именно в 1926 году, «более тонкие критерии и более строгие каноны на конкретной почве крочеанской эстетики».

Кроче тогда еще не написал: «Если фильм нравится и его считают хорошим, он имеет полное право на существование и к этому нечего добавить». Его авторитетный голос прозвучал много позднее, лишь в 1948 году. Но если Кроче заставлял себя ждать, то его более или менее непосредственные ученики провели «мобилизацию крочеанской эстетики», чтобы «оправдать» кино как искусство. Начал эту мобилизацию Антонелло Джерби с целью дать отпор французским тенденциям — всем этим безоговорочным восторгам Тедеско, Бофа, Боклера, Жака Катлена, Де Баронселли, Л'Эрбье, Дельтейля, Кокто.

Отдельные виды искусства, пишет Антонелло Джерби в работе «Теории о кино», неведомы философии прекрасного, они не существуют реально. Существует искусство как таковое, и мы можем сказать, что Парфенон — это искусство. Но так называемые виды искусства — живопись, скульптура и так далее — это просто лишь сгруппированные для удобства чисто эмпирические понятия, лишённые всякого содержания. Про какую-то одну определенную картину или статую мы можем сказать, что она красива; но говорить, что красива живопись, что красива скульптура, значит произносить пустые слова — ни верные, ни ошибочные, поскольку они просто лишены смысла.

Можем ли мы в таком случае сказать, что кино это искусство? Также нет. Эстетика нам запрещает это. Точно так же как живопись — это не искусство, тогда как искусством являются «Ночной патруль» или «Завтрак лодочников», кино — не искусство. Искусством являются художественные произведения, а не технические средства, при помощи которых они созданы; искусством может быть фильм, но не кино.

Но тогда что же такое кино? «Я уже почти сказал это» — отвечает Джерби. — Это новая техника, новое средство выражения; другими словами, так же как и метрика сонета, живопись маслом, железобетон, кино является открытием, которое позволяет фиксировать определенные впечатления и достигать определенных эффектов. Однако само по себе оно не обладает качеством, которое некоторые ему приписывают: способностью создавать прекрасное; красота — всегда произведение художника.

Вопрос, по мнению Джерби, должен быть поставлен так: может ли кино дать почувствовать силу искусства, может ли художник посредством него полностью себя выразить, может ли он при помощи кино создать прекрасное произведение? Может ли поэт обладать «кинематографической интуицией»?

Вопрос, как полагает Джерби, требует двух ответов.

В широком смысле надо признать, что художники всегда обладали кинематографической интуицией — способностью создавать находящиеся в движении, неустойчивые представления. Достаточно напомнить охоту на кабана в хоре Эрменгарды, прекрасную страницу, где Фонтенель панорамически описывает вращение Земли, те поистине «кинематографические» определения, которые тончайшие критики дали творчеству Ариосто, или стилю Монтеня, или даже оде Горация, в которой благодаря пророчеству Нерея бегущие Елена и Парис видят вдалеке, за Эгейским морем, на горизонте страшную бойню и грядущие беды; в этой оде посредством типичного кинематографического приема поэт в промежутке между образами едва расставшихся любовников показывает ужас будущих битв и рушащиеся башни Трои.

Здесь, однако, можно было бы возразить, добавляет Джерби, что, вместо того чтобы ответить на вопрос, мы попытались от него уйти. Но даже и в самом узком смысле, продолжает он, понимая под кино то, что обыкновенно под ним все понимают, нужно ответить на этот вопрос утвердительно: фильм может быть искусством только при том условии, если художник-кинематографист превосходно владеет своей техникой, то есть если он не есть лишь литератор — автор сценариев, не аккуратный архивариус фактов, не безголосый актер, не слюнявый мечтатель-поэтик. Мы можем ответить на этот вопрос утвердительно, ибо уже появились фильмы,

которые — по крайней мере, в отдельных сценах — взволновали нас и доставили нам удовольствие, а это присуще только подлинной поэзии.

И Джерби, называя в этой связи фильмы «Багдадский вор» и «Золотая лихорадка», выдвигает указанное нами условие не только в силу общего закона эстетики, согласно которому овладение техникой предшествует в качестве необходимой предпосылки рождению художественного произведения, но и отмечает, что все фильмы, наиболее приближающиеся к искусству, задуманы и поставлены теми людьми, которые и были их непосредственными создателями. Фербенкс и Чаплин сумели соединить в себе эти функции благодаря тому, что за долгие годы работы в киноискусстве превосходно овладели его техникой, «ибо они уже давно жили кино и ради кино, знали его возможности и границы, а следовательно, были в состоянии чувствовать и думать кинематографически, то есть обладали даром сложного художественного предвидения, включавшего такие материальные элементы, как игру света, выразительность актерского исполнения, ряд зрительных образов, характер обстановки, на фоне которой происходит действие, быстроту переходов от одного эпизода к другому и тысячу других необходимых деталей. Все это было доверено единому творцу-художнику. Именно так и должно быть всегда».

С целью пополнить, «пусть хотя бы в самом общем виде, эту квинтэссенцию эстетики кинематографа», Антонелло Джерби делится с читателем многими наблюдениями в ряде своих статей и рецензий, а также в написанном им предисловии к истории кино Маргадонны. К тому времени он уже избавился от своего «литературного» тона, обнаруживаемого им, например, даже в работе «Посвящение в радости кино»* (в которой он, однако, считает нужным заявить, что есть нечто еще более раздражающее, чем стилизованный и литературный кинематограф: это кинематографическая литература и стилизация).

Между тем в 1927 году в Италии тоже появился литературный журнал, который по примеру французского «Кайе дю муа» посвящал кино специальные номера. Это

* A. G e r b i, Iniziazioni alle dellizie del cinema.— «Il Convegno», Milano, a. VII, 1926, N 11—12.

был журнал «Солариа». Не будем говорить о сомнениях, которые мучили в связи с этим многих его сотрудников, например Эудженио Монтале (он в определенном смысле хвалил кино, однако тут же добавлял: «...но я хочу также уточнить, что с кино я знаком очень мало»). Как бы то ни было, работа Джерби приобрела широкую известность и ее часто цитировали в «Заметках о кино», публиковавшихся журналом «Солариа». «Кинематограф выражает — при помощи своих средств и своей «техники» — чувства и страсти, — писал Джакомо Дебенедетти. — Следовательно, он является искусством и к нему возможно применить кроцеанскую эстетику, как нам об этом уже напоминал на страницах «Конвенью» наш друг Антонелло Джерби».

«Квинтэссенция эстетики» Джерби была им сформулирована в октябре 1926 года. 6 июня 1921 года Джакомо Дебенедетти говорит о «ресурсах кино» на конференции, организованной миланским журналом «Конвенью», редактировавшимся Феррьеро. Кино, заявил Дебенедетти, является результатом своеобразной поэтической, активной фантазии, с одной стороны, и документального, пассивного свидетельства — с другой; самый важный его ресурс состоит в способности возникать из комбинации между творческим, обладающим художественной интуицией глазом поэта и механическим, бездушным глазом кинокамеры. Сперва мы наблюдаем переход от духа к материи, от фантазии — к механике; но едва объектив из всех фантастических предпосылок, созданных для него поэтом, изготавливает несколько метров пленки, которую уже нельзя изменить, сразу же происходит обратный переход: от материи к духу. Для того чтобы подчинить своей власти эти фотографические документы, у режиссера есть два средства: прежде всего возможность сочетать в различных комбинациях разрозненные изображения, фрагменты репортажа и превратить их в последовательные события того сюжета, который составляет линию развития внешнего действия фильма. Это и является тем, что называется композицией: строение и определенный порядок сцен, необходимые для создания эпизодов, строение и определенный порядок эпизодов с целью наметить и соткать канву новеллы.

Но этого уровня, проявляя большее или меньшее богатство фантазии, достигают почти все, даже самые прозаические и малоподготовленные компиляторы. Могут

быть найдены самые разные повороты фабулы, более или менее талантливые приемы связи или разъединения; для того чтобы дать понять зрителю, что прошло определенное количество времени, режиссер-ремесленник удовлетворится наплывом или затемнением, тогда как режиссер вроде Штернберга выдумает трогательный и исполненный символика календарь, как в фильме «Голубой ангел». Гораздо более сложна и деликатна другая операция, при которой инертность каждой отдельной сцены или применяется в художественных целях, или же, наоборот, преодолевается художником, берется лишь частично, в качестве яркого штриха, подчиняется определенному ритму. Это операция членения сцен и их монтажа.

Дебенедетти отмечает особую важность этих этапов создания фильма. Он подчеркивает превосходство творческой субъективности художника над неумолимой объективностью кинокамеры, ибо именно от значения, которое художники придают этим этапам, как раз и проявляются различные аспекты кинематографического вкуса.

С одной стороны, мы можем согласиться с желанием использовать инертность отснятого материала, взятого в своей чисто документальной функции.

Как противоположность этому выступает стремление преодолеть бездушное и пассивное любопытство кинообъектива, чтобы поглотить его в трепетном рисунке фантазии:

Мы располагаем, добавляет Дебенедетти, самым высоким образцом стремлений первого рода — это шедевр, носящий демонстративный характер, неоспоримый и односторонний, который соединяет в себе недостатки и достоинства. Мы имеем в виду фильм Дрейера «Страсти Жанны д'Арк». Что касается стремлений другого рода, мы могли бы представить себе их непрезойденный образец, если бы взяли некоторые из так называемых преследований на американский манер и, очистив от дефектов продукции, носящей слишком коммерческий характер, свели бы их к глубоко прочувствованной и поэтической передаче бегства или гонки, воссозданной в минуту экзальтации и лирического провидения.

В этом последнем случае речь идет о победе над равнодушием объектива. И наоборот, в отношении первого рода склонности — к инертности — реалистическое значение фотографии не объясняется тем, что речь идет о ма-

териально реалистических ситуациях. Великая задача на пути, избранном режиссером, подобным Дрейеру, состоит в том, чтобы обратить «реалистический дефект фотографии» в определенный элемент стиля. Режиссер-художник находит в глазе объектива новый глаз — свой собственный — и, приемля его неоспоримые свидетельства, старается превратить его в инструмент исследования, который отвечал бы нашему стремлению к наблюдению и открытию нового, изучал бы мотивы нашего беспокойства, чтобы предоставить нам в распоряжение такие документальные данные, запечатлеть которые нам, быть может, помешали бы сама трепетность наших желаний или приступы беспокойства. Руководимый художником объектив как бы сам придумывает свою работу или, точнее, перерабатывает ощущения в эстетические впечатления; происходит некий философский катаклизм, который иногда может быть приятным, а иногда ужасным — идея цели примиряется с идеей механизма.

Прежние корифеи эстетики разграничивали виды искусства на искусства движения и покоя, пространственные и временные. Кино, по их мнению, относится скорее к искусствам движения и времени, что в определенном смысле, может быть, и верно. Но в таком случае, спрашивает Дебенедетти, что же мы должны сказать о тяге к инертности, к статической «самоигральности» сцены? Она парализует и распыляет кинематографический материал. Такой подход годится лишь для научно-документальных фильмов, где главную ценность имеет точность отчета. При таком подходе к сюжетному фильму средства стиля навязывают свою статичность развитию действия, и в кино возникает противоречие, уже наблюдавшееся в области поэтики художественной прозы. Встает вопрос, имеет ли право стиль, основанный на восторге перед абстрактной красотой материала как самоценном значении средства художественного выражения, мешать исполненному воображению и выдумки развитию фабулы?

В художественной прозе, напоминает Дебенедетти, дилемма эта была весьма элементарно поставлена Полем Бурже, который сопоставлял «Саламбо» Флобера и «Три мушкетера» Дюма, спрашивая, какой из двух романов лучше. «Саламбо» — повесть, которая на каждом шагу превращается в предлог для фраз, для музыки слов и периодов, для чрезмерного украшательства, для зву-

ковых излишеств. «Три мушкетера», наоборот, подчинены ритму развернутой перед нами, как на сцене, истории, которая призвана волновать, в которой фразы и весь текст подчинены динамике развития событий, которая благодаря движению добивается того, что мы забываем о значении этих событий и о самом материале повествования настолько, что уже не знаем, хорош он или плох. Бурже без колебаний высказывается не в пользу благородного и прекрасного стиля «Саламбо». По его мнению, превозношение материала оборачивается во вред тому, что Бурже зовет правдоподобием романа, то есть той вере в собственный вымысел, благодаря которой успешно удастся обмануть читателя и увлечь его, доверчивого и довольного, в область самой причудливой и бурной фантазии.

Дебенедетти считает, что этот вопрос закономерен и в кино. Вкус к инертности сцены представляет собой непосредственную опасность: он может привести к статичному любованию материей, к ее фетишизации. Доказательство тому — новые проявления кинематографической пассивности, приведшие к «изумительному, несравненному провалу, каким была «Жанна д'Арк» Дрейера». Какой-нибудь средний, но в высшей степени кинематографический фильм, способный выразить в простых и доходчивых зрительных образах все патетические встречи и волнующие ситуации, что-нибудь вроде «Хижина дяди Тома», наверно, сумеет затмить «Жанну д'Арк» — разумеется, в том же смысле, и только в том одном, в каком «Три мушкетера» затмевают «Саламбо».

Впрочем, теперь, по прошествии долгого времени, при новом критическом анализе, мы видим, что значение шедевра Дрейера не ограничивается лишь вопросами вкуса и стиля — стиля в том плане, в котором мы его рассматривали. И если верно, как вспоминает Дебенедетти, цитируя Кокто, что, вырвав из этого фильма отдельный кадрик, мы обнаружим в нем застывшую композицию, не менее верно и то, что кадрик не следует путать с кадром: этот последний при всей своей неподвижности может содержать богатейшее внутреннее движение — внутренний монтаж, исключаящий, как в «Жанне д'Арк» Дрейера, опасность статического любования материалом и его фетишизацию.

Итак, кино, как полагает Дебенедетти, обладает кажущимся недостатком, заключающимся в его фотогра-

фической реалистичности, которая, однако, составляет его силу. «Интегральный реализм», направление, в котором движется вся наиболее значительная и новаторская художественная проза последних лет, представляет собой типичную форму кинематографического воображения.

А о том, что такое воображение существует, мы можем сделать вывод на основании искусства прошлого — ведь также и в нем нам случалось иногда замечать такие тональности и находки, которые теперь мы не смогли бы назвать никак иначе, чем кинематографическими. Раскройте, предлагает Дебенедетти, такое произведение, как «Поиски абсолюта». Присмотритесь к начальной сцене. В большом зале древнего фламандского дворца сидит женщина, погруженная в тихую задумчивость; вдруг мы видим, как ее нескладная фигура выпрямляется в кресле, а лицо принимает доброе и нежное выражение — женщина старается скрыть свою внутреннюю тревогу. Она услышала шаги — шаги доносятся с верхнего этажа и постепенно приближаются. Бальзак так описывает эти шаги, что мы их словно видим и слышим: тяжелые, шаркающие, торжественные. По этим шагам мы уже знаем того, кому они принадлежат, — это человек, изнемогающий под бременем одолевающих его мыслей и от интенсивности своей внутренней жизни. Немного спустя от описания шагов автор переходит к описанию всей фигуры идущего: говоря кинематографическим языком, это настоящее движение съемочной кинокамеры, которая посредством решительного и резкого вертикального панорамирования снизу вверх включает в кадр человека во весь рост.

Здесь мы имеем дело, замечает Дебенедетти, уже с преддверием кинематографа в чистом виде, даже более того — со звуковым кино, а звуковое кино, несомненно, является, добавляет он, незаменимым результатом и конечной целью самого изощренного кинематографического чутья: в самом деле, звук, дополняющий зрительное изображение, отвечает требованиям «интегрального реализма», рассматриваемого как художественное требование, а не как механическое воспроизведение природы. Что касается музыки в звуковом кино, то она должна стать художественным выражением звукоподражания, как учил нас Чаплин в своих «Огнях большого города», когда посредством завывания трубы, он наметил карика-

турный рисунок человеческого голоса, различное его выражение и оттенки*.

Современность и дальновидность Дебенедетти, проявленные им в этой старой работе, вполне очевидны; эти же качества он проявлял и в своей деятельности кинокритика.

Своеобразные «поиски утраченного времени» мы наблюдаем в статьях, которые Дебенедетти пишет вместе с Альберто Консильо (так же как и он, сотрудником «Иль Конвеньо») в журнале «Чинема», начиная с первого номера, который вышел в июле 1936 года под редакцией Лючано Де Фео, вплоть до номера, вышедшего в марте следующего года. Большинство этих увлекательных статей посвящены «звездам» прошлого — Франческе Бертини, Лиде Борелли, Марии Якобини, Эсперии, Леде Жиз, то есть маскам и мифам кино, в которых обобщены черты «женщины, принадлежащей всем, излюбленного персонажа чувственного романтизма»; «существа, обладающего магнетической и загадочной фатальностью»; «дочери буржуазии — хрупкой, сложной и строгой»; «потаскушки»; «страстной натуры, патетической и резкой».

Поэт, который в классической драме был хозяином актера, прятавшегося под маской, который в романтической драме должен был переносить сотрудничество с актером, а порой даже проявления его деспотизма, добавляет Дебенедетти, в кино вновь становится полным властелином. Поэтому актер кино соединяет в себе подвижность лица с невозмутимым схематизмом маски. Именно благодаря подвижности эти маски, и в частности «звезды», становятся открытками, документами, свидетельствующими о существующем в данное время вкусе. Режиссер, выбирающий их, также следует этому вкусу, но вкус этот превращается в нем, человеке своей эпохи, в оригинальное вдохновение**.

В отдельной статье, посвященной Бертини, Консильо и Дебенедетти рассказывают молодежи, которая не могла ее видеть, историю этой «первой кинозвезды». В те годы Дебенедетти особенно занимала проблема актера в ее различных аспектах. В этой связи он разбирает другие случаи и явления в своих статьях о Норме Шарер

* См.: Giacomo Debenedetti, Risorse del cinema.— «Il Convegno», Milano, a. XII, 1931, N 6.

** См.: Alberto Consiglio e Giacomo Debenedetti, Dive: maschere e miti del cinema.— «Cinema», 1936, № 5.

(«Passato e presente di Romeo e Giulietta» в связи с фильмом Кьюкора), о «смелой жизни» Греты Гарбо («Грета — это современная Антигона, мешающая пламя со льдом... Вплоть до нового приказа публики маска этой женщины, воплотившей в своих фильмах крах человеческой судьбы, будет, вероятно, маской несчастья. Точно так же, как до недавнего времени это была маска тайны, загадочного существования, не допускающая никаких нескромных предположений»), о Кэтрин Хепберн («великой бунтовщице экрана, смелость которой заключалась в том, что она первой перестала бояться быть некрасивой»), о Гарри Купере — «истинном киноактере» и т. д.

Проблему актера Дебенедетти связывает с вопросом о «чудесах», о «поэзии» освещения: всякое дело требует своей специфической техники, которая, впрочем, сама является взлетом фантазии, творческим озарением, нервным трепетом художника-творца, непосредственно переходящими в материал. Художник — творец кино, считает Дебенедетти, должен преодолеть самые различные формы сопротивления материала, в том числе одну из самых характерных — врожденное выражение человеческого лица. Так же как выбор типажей, как гримировка, перекрашивание лица, одним из существенно важных психологических и драматических факторов фильма является освещение. Оно должно находиться в строго функциональном соотношении с сюжетом и сценарием фильма, каковому придается первостепенное значение (одна из статей Дебенедетти так и озаглавлена — «первый пункт — сценарий»).

Не случайно первая статья, опубликованная в «Чинема» Дебенедетти совместно с Консильо, посвящена отношениям между актером и режиссером. Они рассматривают эволюцию, сделанную большой актрисой, не как повод для анекдота или сплетни, а как тему для исследования отношений между режиссурой и актерским исполнением, для выяснения того, до какой степени актер способен служить пластическим материалом в руках режиссера и к каким это приводит результатам в художественном, социальном и моральном плане (в качестве примера анализируются игра Марлен Дитрих и режиссура Штернберга).

Разумеется, отдается дань и Чаплину: не случайно, что Фрейдом был открыт и описан так называемый

«комплекс неполноценности», замечают Дебенедетти и Консильо. Все движения, все создания души могут служить поэтическим материалом, стать как стремлением к власти, так и комплексом неполноценности. «Шарло — герой, а Чаплин — поэт этого последнего. Хотя Шарло всегда держится прямо, но ходит он вразвалку, тяжело волоча ноги, словно они тащат тяжкий груз безвольно, ощущающего вековечную усталость тела».

Мы не осмелились бы, добавляю Дебенедетти и Консильо, отнимать у Чаплина право во времена, когда господствуют массы и коллективизм, воспевать изломанную, обреченную поэзию индивидуума и непригодности. И, однако, эта поэзия, вынесенная за пределы своей атмосферы, рискует с точки зрения чувств питаться лишь воспоминаниями, а с точки зрения стиля — лишь остроумными находками и виртуозной техникой. Такое опасение вполне законно; во всяком случае, Чаплин выразил меланхолическую сущность своего таланта, когда в музыкальном сопровождении к фильму «Огни большого города» с такой глубокой и волнующей тоской воскресил старую мелодию песенки «Продавщица фиалок» (эта статья, озаглавленная «Чаплин — Шарло», была опубликована в сентябре 1936 года, когда в Италии еще не вышли на экран «Новые времена»).

Особый интерес представляют также рецензии на фильмы, -которые Дебенедетти писал для журнала «Чинема». Его деятельность рецензента началась в декабре 1937 года заметками о фильме «Господин Макс» Камерини и закончилась в марте следующего года заметками о фильме «День на скачках» братьев Маркс. Время от времени отголоски этой деятельности в области кино мы встречаем в литературных работах Дебенедетти.

Заканчивая свое выступление на конференции в «Конвенье» в 1931 году, Дебенедетти сказал:

«Если, несмотря на слезы любителей и знатоков, мелодрама прошлого века, щедрая и исполненная страстей, умерла, — возможно, кино принадлежит право дать нам мелодраму нашего века — мелодраму натуралистическую и, быть может, — почему бы нет? — даже пантеистскую».

Мобилизацию кроечанской эстетики в защиту кино, начатую Джерби и Дебенедетти, впоследствии продолжили Карло Л. Рагьянти, Альберто Консильо, молодой Умберто Барбаро (что касается Кьярини, то он, наобо-

рот, следовал Джентиле). Следовательно, у всех этих авторов был «научным путем выработан иммунитет против всяких остатков недоверия» к кино.

«В течение тридцати-сорока лет в нашей стране главным занятием всякого, кто держит в руке перо, — вспоминает Дебенедетти, — было рассуждать о искусстве. И именно потому, что мы были столь непримиримы в вопросах разграничения искусства и неискусства, эти разграничения, будучи однажды приняты, превратились потом в определенные взгляды. В области кино это произошло тогда, когда в наших кружках стал распространяться слух: «Бенедетто Кроче ходит в кино. Лиха беда начало!»

„СПЕЦИФИКА КИНО“ КАК ТЕЧЕНИЕ

В те годы статьи о кино часто появлялись в литературных и художественных журналах. В журнале «Пегасо», в частности, можно было прочесть «Хронику кинематографа 1929 года», принадлежащую перу последователя Гобетти — Гульельмо Альберти. В журнале «Баретти» мы находим страницы о Чаплине и Свенсон, статью Раффаэлло Франки о кино как школе живописи. Еще в 1927 году журнал «Солариа» посвятил кино целый номер, как впоследствии стали делать и другие журналы — от «Сельваджо» до «Л'Итальяно» и «Проспеттиве». «Иль Конвенье» начал выпускать ежемесячное приложение «Чине-Конвенье». Другие журналы, как, например, «Л'Италия леттерариа» и «Оччиденте», начали публиковать статьи Эйзенштейна, Балаша, Пудовкина.

«Пока оставим в стороне вопрос об обращении в новую веру, — писал в специальном номере журнала «Солариа» Джакомо Дебенедетти. — Но как бы то ни было, кино начало входить в мои привычки. Еще вчера, если бы зашел разговор о кино, мне пришлось бы оправдывать свое почти априорное отсутствие к нему интереса. По всей вероятности, я потонул бы в проникнутых недоверием к кино рассуждениях общего характера». Дебенедетти говорит и о других: «В настоящее время в области кинематографа начинают складываться традиции серьезной критики и настоящий художественный вкус...»

На этой, уже плодородной почве в 1935 году появляется работа Луиджи Кьярини «Кинематограф» с предисловием Джованни Джентиле, а два года спустя, в январе 1937 года, выходит первый номер журнала «Бьянко э Неро», ежемесячного издания Экспериментального киноцентра в Риме. С выходом этого журнала, к которому позднее добавился журнал «Чинема», в Италии начала формироваться зрелая кинематографическая мысль. Наибольшая заслуга в этом принадлежит Луиджи Кьярини (вице-президенту Киноцентра и заместителю главного редактора, затем главному редактору обоих названных журналов), а также его сотруднику Умберто Барбаро. Именно «Бьянко э Неро» познакомил итальянских читателей с работами и фрагментами из работ таких теоретиков, как Эйзенштейн и Пудовкин, Арнхейм и Балаш; не были забыты также и Рота, Споттисвуд, Гроль, Релингер и первооткрыватель Канудо. Барбаро в числе прочих книг подготовил для издания в издательстве «Эдициони д'Италия» переводы работ Пудовкина «Кинематографический сюжет» (Рим, 1932) и «Фильм и звуковой фильм» (Рим, 1936), а впоследствии перевел также «Актер в фильме» (издания «Бьянко э Неро», Рим, 1939). Вместе с Кьярини он составил три сборника критических материалов об актере («L'attore») — первую систематическую антологию наиболее серьезных статей об актерском мастерстве в театре и кино, а кроме того — сб. «Проблемы киноискусства» («Problemi del film», «Bianco e Nero», Roma, 1939, №2).

Но деятельность Луиджи Кьярини и Умберто Барбаро этим не ограничивается. Их следует рассматривать как двух наиболее крупных итальянских теоретиков кино, и эта глава посвящена главным образом их творчеству и деятельности.

Барбаро родился в Ачиреале (в провинции Катания) 3 января 1902 года. Драматург и романист, он вскоре оставил литературную деятельность ради кино.

«Я был неудовлетворен, — сознается он, — и чувствовал себя бездельником, который бродит без цели и сует свой нос во все углы с самыми неприятными для себя последствиями. Чтобы побороть это ощущение, я попросил у одного приятеля, который в те времена был хозяином курсов машинописи, разрешения работать в его конторе. Там мне прекрасно удавалось сосредоточиться, и я писал под грохот двадцати яростно стучавших маши-

нок; они создавали у меня впечатление, что я делаю настоящую и, быть может, столь же полезную работу, как и все остальные. Но иллюзия в отношении полезности моей работы рассеялась, когда я понял, что не только мои писания, но вообще все литературные произведения имеют в Италии очень узкую публику — большая удача, если число читателей или зрителей достигает нескольких тысяч человек. И поскольку уже несколько десятков лет как существовал вид искусства, который по самой своей природе нуждается в невероятно широкой публике, я резко оборвал всю свою прежнюю деятельность и стал заниматься таким увлекательным искусством, как кино. Я начал изредка писать статьи в журналы, в которых Блазетти выступал за возрождение итальянского киноискусства, и переводить Пудовкина. Когда Питталуга создал новый «Чинес» на улице Вейо, я стал время от времени выполнять работу для сценарного отдела этой кинофирмы, сигнализируя о литературных произведениях, которые стоило бы экранизировать. Впоследствии я был принят на службу в «Чинес», когда его директором стал Эмилио Чекки. Здесь я написал один сюжет, по которому поставил картину Гоффредо Алесандрини, и сам снял документальный фильм. В 1931 году я опубликовал небольшую книжку о первых теоретических работах Пудовкина. Когда Кьярини основал Экспериментальный киноцентр, я активно сотрудничал с ним в деле создания теории киноискусства и учебной методики кино»*.

В 1936 году Барбаро стал преподавателем Киноцентра и в течение нескольких лет (1944—1947) был также его правительственным комиссаром. В основе его теоретических взглядов на искусство вообще и на кино в частности лежали принципы отчасти Кроче, отчасти Пудовкина. В работе «Киноискусство: сюжет и сценарий» («Film: soggetto e sceneggiatura, Edizioni di «Bianco e Nero», Roma, 1939) он исходит прежде всего из концепции единства искусства; «лишь соображения практического и внешнего порядка, — утверждает он, — заставляют нас подразделять искусство на различные виды согласно материалу и технике, которые составляют средства их физического создания».

* Umberto Barbaro, Per diventare critici cinematografici — «Vie Nuove», Roma, 1958, I. II.

Но этим Барбаро не хочет сказать, что не существует границ, разделяющих между собой отдельные виды искусства, и что эти границы не могут быть определены и изучены: «достаточно даже самого поверхностного наблюдения, чтобы прийти к выводу, что различные материалы и технические методы определяют разделение искусства на отдельные виды и их разграничивают; это в достаточной степени точные границы, в отношении которых еще поныне можно принять закон, сформулированный Лессингом» (искусства пространственные и временные; изобразительные искусства носят характер единовременноеTM и изображают физические тела, тогда как поэзия передает действие и носит последовательно-временной характер). «При этом, однако, следует учитывать, что речь идет о чисто внешних границах, которые не затрагивают истинной сущности искусства».

Барбаро возражает против позиции тех, кто утверждает, что отдельные виды искусства являются таковыми в той мере, в какой воспроизводят до известного предела реальную действительность, как материальную, так и психологическую, несмотря на разделяющие их границы и в обратной зависимости. От этих границ; он также не согласен и с позицией тех, кто утверждает, что отдельные виды искусства являются таковыми по причине этих границ, а следовательно, находятся в прямой зависимости от них.

В обеих этих теориях, подчеркивает он, степень большего и меньшего натурализма является — в положительном или отрицательном смысле — той основной критической меркой, исходя из которой можно давать оценку отдельным произведениям и устанавливать шкалу их относительной художественной ценности. Однако, напротив, «степень натурализма, достижимого отдельными видами искусства, зависит от материальных и технических факторов, которые никоим образом не составляют их внутренней сущности и художественного значения». Обе эти антагонистические точки зрения «легко опровергнуть при помощи той неоднократно повторенной старой истины, что в искусстве содержание и форма сливаются воедино и образуют одно целое». Таким образом, мы возвращаемся к мысли о целостности искусства, которая составляет основу кроччанской эстетики.

Свое определение художественного произведения Барбаро формулирует следующим образом: «...здесь ми-

ровоззрение — рожденное в результате воздействия сложных исторических факторов и сложившееся в особое (но убедительное благодаря своей верности универсальным ценностям) видение мира — самым полным образом раскрывает свое значение. Это особое видение мира и есть сюжет в узком смысле слова...». Иначе говоря, поэзия заключена в сюжете и в форме, то есть в их сумме, которая выражает «всю человеческую судьбу, все надежды, иллюзии и радости, человеческое величие и ничтожество» (Кроче). «Независимо от всего, что рассказывает нам поэт,— заключает Барбаро,— и независимо от того, каким образом он это рассказывает, независимо от «того, что означает», существует «то, что должно означать». Оно-то и составляет подлинную сущность искусства».

Из всего этого следует ясная концепция техники, понимаемой как комплекс специфических средств каждого отдельного художественного произведения, с которым они полностью сливаются воедино; переоценка техники явно ведет к «эстетике имитации». Кроме того, нельзя «облечь оригинальную мысль в уже ранее найденные формы». Скорее, имеется связь между художником и эпохой — связь, которая определяет эволюцию техники; что касается отношений, существующих «между гениальным художником и его школой, то они, несомненно, являются совместной деятельностью, сотрудничеством; в деятельности главы школы, разумеется, сливаются воедино различные далекие влияния и опыт прошлого».

Помимо того, ссылаясь на Лиона (Lion, *Filosofia dell' arte*, Mii'ano, 1925), Барбаро обобщает вопрос о сотрудничестве и приходит к выводу, что искусство не только может быть плодом сотрудничества, но — в широком и непрямом смысле — не может не являться таковым. Он добавляет: «При создании произведения искусства возможно не только идейное сотрудничество вне времени и пространства, но также и непосредственное и прямое сотрудничество некоторого числа художников». Другими словами, если искусство «едино и при его осуществлении выбирают соответствующие средства (Кроче), ничто не препятствует слиянию нескольких различных техник, каковое проявляется в примитивной разрисованной скульптуре или в скульптурной живописи Архипенко...».

Эти принципы, будучи приложены к кино, разрешают его основные проблемы. В самом деле, признать возможность слияния в искусстве нескольких различных техник — значит признать, что звуковой и говорящий фильм художественен по своей природе; если художественное произведение — результат сотрудничества, отпадает тезис о том, что автор фильма должен физически, а не духовно представлять собой одну личность. Если отрицать этот коллективизм, то непонятно, — подчеркивает Барбаро, — почему такое отрицание не должно распространяться также и на область архитектуры (при строительстве палатцо Фарнезе, как известно, сотрудничали Сангалло и Микеланджело), театра, оперы и даже нате случаи в живописи, когда человеческие фигуры пишет один художник, а пейзаж — другой. И пусть Коллина* не говорит нам, что во всяком совместно созданном произведении живописи невозможно отличить части, написанные другой рукой, ибо, заявляя это, он, во-первых, не делает чести своей подготовке и качествам критика, а во-вторых, в противоречие собственному тезису, доходит до утверждения того, что в этих произведениях достигается неразрывное единство — то самое единство, которое, действительно, достижимо, даже если наиболее проницательные и глубоко подготовленные художественные критики и сумеют всегда различить, какая часть произведения выполнена тем или иным из сотрудничавших художников.

«Против утверждений «индивидуалистов», — заключает Барбаро, — можно выставить в качестве еще одного довода то, что некоторое время тому назад писал, и, пожалуй, довольно образно, Преццолини (Prezzolini, Studi e saggi su mistico tedeschi, Firenze, 1912): художник никогда не должен говорить «я создал», а должен говорить «создалось во мне». Эту истину утверждал также Гобетти, когда прозорливо увидел «исторический характер воображения» («La frusta teatrale», Torino, 1921).

Так, исходя из дедуктивного метода, столь дорогого сердцу Арнхейма, Барбаро, приходит к выводам, противоположным выводам немецкого теоретика, которого он обвиняет в «чрезмерном формализме». Барбаро прихо-

дит более или менее косвенно, но вполне очевидно к принципам Пудовкина: он видит в кино слияние различных техник и результат сотрудничества. К Арнхейму Барбаро если и обращается, то лишь для того, чтобы подчеркнуть, что кино, хотя и использует механические средства, создает искусство, а не фотографию. «Возражение это, — указывает Барбаро, — порождено ошибкой: считать машинами аппаратуру, используемую при производстве фильма — съемочную кинокамеру, звукозаписывающие приборы, машины для печати и проявления. Ведь эти предметы являются отнюдь не машинами, а инструментами, то есть они вовсе не обладают ни автоматизмом, ни независимостью, а следовательно, далеки от того, чтобы поработить применяющего их человека, они всегда подчинены его творческой воле». Поэтому было бы правильнее кино съемочный аппарат называть «камерой», которая, будучи подчинена, как и другие инструменты кино, творческим способностям человека, «полностью эквивалентна резцу скульптора и кисти художника, как это уже говорили Джованетти, Арнхейм, Маргадонна и многие другие».

Именно из предположения о самостоятельности машины и родились, как мы уже видели, теории Дзиги Вертова о «чудодейственных» свойствах киноаппарата, которые, в сущности, представляют собой «алиби, скрывающее неспособность тех, кто применяет «камеру», не понимая ее характерных особенностей». Точно так же, поясняет Барбаро примером, дети говорят: «У меня разбилась чернильница» или же «У меня сломалась авторучка», вместо того чтобы сказать: «Я разбил чернильницу» или «Я уронил и сломал авторучку». Точно так же и посредственные актеры говорят: «У меня не получается» о трудном для них выражении, которое они должны произнести или сыграть.

От критики этой «чудодейственности» или «капитулянтского мистицизма» Барбаро переходит к теоретическому рассмотрению кинематографического сюжета, а следовательно, и вопроса о «специфике кино», которую он рассматривает лишь как тенденцию — так, как отстаивают театральные театр или написанную кистью живопись. В самом деле, замечает Барбаро, требовать от этих утверждений большей строгости, означало бы вновь постулировать существование границ между видами искусства и, следовательно, отрицать единство ис-

* Villorio Collina, Il cinema e la arti, Fratelli Lega editori, Faenza, 1936.

куства. Безоговорочное утверждение того, что кино является зрительным изображением, или того, что кино это повествование, может быть принято, в известном смысле, как практическое указание, но не может иметь абсолютного значения. Допустив такую категоричность, мы пришли бы к отрицанию «возможности создания хороших фильмов в чисто лирическом плане (а именно таковы лучшие документальные ленты), театральных фильмов (такова чаплиновская «Парижанка» и еще в большей степени «Бальная записная книжка» Дювивье), фильмов, в которых преобладают элементы формы (картины в духе Рутtmана или фон Штернберга) и так далее». Несмотря на это, заключает Барбаро, совершенно правильно, что исследователи ищут «специфику кино», как называет ее Лебедев, или «специфичность фильма», как выражается Релингер.

Барбаро подразделяет работу по созданию кинематографического сюжета (в теоретическом плане) на три этапа — на пути от общего к частному:

- а) тема,
- б) сюжет,
- в) кинематографическая разработка сюжета.

Концепция темы, которую он отстаивал начиная с 1932 года (именно к этому времени относилось его предисловие к переводу «Кинематографического сюжета» Пудовкина, — оно было впоследствии перепечатано в сборнике «Кино и звуковое кино»), была пересмотрена самим Барбаро. Исходя из своего определения искусства, он развил ее и переосмыслил, как «мировоззрение», которое при критическом анализе произведения определяется «в основном по сюжету, даже больше того — по форме, посредством которой оно пробивалось к жизни. Обратный процесс сомнителен и опасен». Так же как и Пудовкин, Барбаро признает, что его схему, разумеется, можно извлечь лишь из отделанного и до конца продуманного сюжета.

Поэтому тема для Барбаро — «этическая основа сотрудничества», поскольку благодаря ей получают возможность проявиться моральные и стилистические факторы произведения при различии творческих темпераментов и индивидуальностей. Следовательно, необходимость определить предварительно тему «является лишь практическим советом с целью облегчить создание атмосферы единодушия в отношениях между людьми». Сво-

бода выбора зависит здесь от единства взглядов отдельных сотрудников. Других ограничений, подчеркивает Барбаро, не существует.

Таким образом, казалось бы, опровергается то положение Пудовкина, согласно которому темы должны быть простыми и ясными. Русский теоретик приводит в этой связи пример «Нетерпимости», утверждая, что широта идеи не позволяет теме («во все времена и у всех народов нетерпимость порождает преступления») воплотиться в фильм. «Замечание это, — комментирует Барбаро, — на первый взгляд кажется в высшей степени правильным; сама идея всех времен и народов не укладывается в нормальный или даже исключительно большой метраж ленты. Но если бы Пудовкин подольше поразмыслил над причинами того, почему этот старый фильм оставил его неудовлетворенным, он бы заметил, что это объясняется отсутствием связи между множеством эпизодов, столь отдаленных друг от друга, которые идут впереводку и раздваиваются параллельно без художественной необходимости и связаны лишь нитью общей идеи, каковая, однако, лишь придает им монотонность и вносит путаницу. Нетерпимость сеет в фильме ужасы и преступления, от Вавилона и Варфоломеевской ночи до современного трудового конфликта; но она не показана во все времена и у всех народов. Ошибка состоит не в том, на что указывал Пудовкин, то есть не в чрезмерной широте темы, а в дисгармоничном, очень тяжеловесном, чрезмерном обилии отдельных сцен, выбранных с целью вбить эту тему в определенные рамки; ошибка объясняется стремлением приобрести характер всеобщности, универсальности за счет количества. Если говорится «все люди представляют собой...», задача художника не может состоять в том, чтобы представить всех или возможно большее число людей таким образом, как этого требует тема, а состоит в том, чтобы представить из всех них только одного, в человеческих чертах и качествах которого раскрывались бы общие черты и качества всех людей».

Необходимость вычленения темы, заключает Барбаро, чувствуют кинематографисты всех стран: вспомним «вторую историю» у американцев, «судьбу» у немцев, «параллельную фабулу» у Белы Балаша. Г. К. Опперман в работе «Тайны игрового фильма» («Die Geheimnisse des Spielfilms») утверждает, что «судьба» — это

душа фильма: «Она может быть судьбой вещи, человека, коллектива людей, народа, страны...» И ясно, что неотвратимость этой «судьбы» полностью соответствует тому, что более традиционно зовется темой; для концепции «судьбы» имеют силу те же свобода и ограничения, которые существуют для концепции темы.

В предисловиях к книгам Пудовкина Барбаро предупреждал: «Если слово «тезис» не нравится, вместо него можно употреблять «моральный мир» или «моральный комплекс», и таким образом все угрызения совести с точки зрения эстетики будут отмечены».

Вместе с русскими — представителями определенно-го течения — Барбаро тоже считал, что специфика киноискусства заключается в монтаже, так же как «можно утверждать, что эстетической основой стихотворения является его ритм». Монтаж он рассматривал как слияние трех элементов, предложенных Балашем (монтаж, построение кадра, крупный план), поскольку первый из них содержит в себе два остальных. Помимо того, монтаж — это «все этапы обработки кинематографического материала... в смысле предвидения, поисков и осуществления окончательного монтажа»; поэтому сценарий или «изложение» («treatment») он определяет как «предвидение повествовательного монтажа фильма».

Таблицам монтажа по аналогии или контрасту, которые пытались составить Пудовкин, Тимошенко, Арнхейм и Споттисвуд, Барбаро противопоставляет более простую таблицу Эйзенштейна (см. «Ctose Up», London, 1929), которая различает: а) метрический монтаж, б) ритмический монтаж, в) звуковой монтаж.

Барбаро учитывает требования скорее формального и эстетического характера, чем чисто «грамматические». Последующие исследования и поиски, проделанные вслед за четырьмя вышеназванными теоретиками, заключает он, могут привести лишь к «бесплодным ухищрениям».

Анализ трех форм, предложенных Эйзенштейном, Барбаро оставил до следующей своей работы, которая так и не была им написана. Во всяком случае, анализ монтажа коротких кусков, который Барбаро называет «наиболее кинематографическим», показывает, что недостаточно захватывающего ритма, чтобы сделать фильм хорошим. «Напротив, нам кажется, что этот динамичный ход мешает авторам углубить материал и вызывает у большинства зрителей не состояние лирического созер-

цания, а ряд физических стимулов. С этой точки зрения такие фильмы следовало бы считать вселяющими беспокойство, антисозерцательными а следовательно, антихудожественными и даже аморальными. И действительно, имеется целый ряд кинематографических произведений, которые заслуживают столь суровых определений; подумайте о финалах в духе Гриффита, о том сильном воздействии, которое они оказывают на публику, и о том возбуждении, в которое они ее приводят; подумайте о таких концовках, как в фильме «Окраина», где фильм заканчивается не спасением, а смертью героя... Однако нельзя категорическим образом утверждать, что быстрый ритм исключает пластические и изобразительные достоинства, ибо в фильме эти качества проявляются только посредством самого движения...»

В понятие монтажа входят также выбор пластического материала (нахождение зрительных, а следова* тельно, поддающихся кино съемке элементов, в которые претворяется сюжет в своем развитии и обосновании) и, наконец, сценарий. Говорить, что сценарий абсолютно необходим или, наоборот, что он бесполезен («железный сценарий» Пудовкина и «кинематографическая новелла» Эйзенштейна), справедливо кажется Барбаро столь же абсурдным, как задаваться вопросом о том, следует ли писать роман «на одном дыхании» или согласно плану, в определенном порядке, по отдельным главам, которые его составят. Он уточняет, что сценарий имеет преимущественно практическое значение. «В числе прочих элементов, говорящих в пользу его применения, не следует забывать о том, который порожден специфической особенностью кинематографического производства: о сотрудничестве». В этой связи можно было бы, однако, возразить, что и фильмы Эйзенштейна в той или иной степени явились результатом сотрудничества (Александров, Тиссэ и другие). Во всяком случае, Барбаро пишет, что сценарий нельзя рассматривать как духовный акт создания фильма, независимый от его материального производства, ибо фильм становится таковым, только будучи поставлен, и его предшествующее литературное изложение, каким бы подробным, тщательным и точным оно ни было, никоим образом не может его заменить. Не может заменить фильм также и сценарий, записанный по уже поставленному произведению, точно так же и по той же причине, по какой никакое литературное описа-

ние полотна художника или симфонии не может заменить живопись или музыку.

Но, несмотря на эти высказывания, Барбаро более склонен не недооценивать, а, наоборот, подчеркивать важное значение сценария, считать его если не основным, то одним из важнейших элементов фильма. Это явствует также и из некоторых его последующих работ, напечатанных в уже названных нами сборниках и в журнале «Бьянко э Неро».

Последовательно придерживаясь своих принципов, Барбаро по-прежнему исходит из концепций целостной природы искусства и коллективного характера творчества и противопоставляет актеру — исполнителю литературного театра и актеру — элементу мизансцены новаторского театра — актера-творца в кинематографе.

«Непрофессиональному актеру в фильме, единственному автор которого — его режиссер, и театральному актеру, отщепенцу театральной сцены, в фильме, автор которого — его сценарист, ныне вполне оправданно с точки зрения эстетики, — утверждает Барбаро, — мы можем противопоставить кинематографического актера, который не исполняет ранее существовавшее и написанное художественное произведение, как его коллеги по подмосткам, и не представляет собой в глазах режиссера и оператора лишь чистую натуру вроде стола или дерева, а в идейном единении с другими сотрудниками способствует созданию будущего художественного произведения»^{*}.

Вместе с тем Барбаро не отрицает «поразительных результатов», достигнутых русскими, Мурнау и его последователями (сегодня можно было бы добавить имена Висконти, Де Сика и их последователей). Напротив: теория кино без актеров, а следовательно, монтаж исполнения (который нужен для того, чтобы исправлять, создавать или даже заменять собой это исполнение — в последнем случае посредством наводящих приемов) представляли, утверждает он, «важный и необходимый этап в процессе поисков эстетики киноискусства; на нынешнем этапе развития этой эстетики, то есть при разработке концепции деятельности кинематографического актера, многие основные элементы восходят к указанной теории». Кино без актеров, необходимое в некоторых осо-

рых случаях, «служит доказательством и новым подтверждением некоторых положений, необходимых также в практической деятельности профессиональных актеров и работе руководящих ими режиссеров».

Для удобства и ясности итальянский теоретик анализирует деятельность кинематографического актера с двух точек зрения: с технической, то есть профессиональной, понимаемой как овладение выразительными средствами и способность владеть собственным телом, и с внутренней, то есть при работе над ролью в соответствии с требованиями всего произведения в целом.

«Это, несомненно, не означает стремления оживить при помощи чувств ситуацию, которую надо представить, а означает стремление понять и выполнить функцию, порученную данной роли в общем единстве будущего фильма; итак, это плод не чувствительности или чувства, а творческого воображения, направленного к достижению не естественной и, следовательно, изменчивой и антихудожественной психологической правдоподобности, а поэтического и идеологического выражения».

Из этих принципов, в частности, вытекает критика концепции «микрофизиономии», которую отстаивал Балаш, и существенное различие между кино и театром-зрелищем. Совершенно очевидно, что при такой постановке вопроса от профессионального актера «мы должны требовать, чтобы способность владеть собственным телом подразумевала бы и владение «микрофизисномией» — способность, которой действительно обладала Аста Нильсен, как это подтверждает пример, приведенный Белой Балашем». Столь же очевидны и различия между театральным представлением (рассматриваемым скорее как гибридный и вспомогательный элемент, не необходимый для художественного произведения, уже существовавшего ранее) и фильмом, который «немыслим, если над ним полностью не закончена работа» и где актер является «основным конструктивным элементом» — то есть элементом творческим.

Барбаро, однако, разделяет точку зрения Балаша по вопросу о том, что сочетание кадров само по себе не может еще породить мысль. «Кино не является языком концепций именно потому, что оно искусство, — пишет Барбаро. — И никогда не удастся при его помощи изложить или доказать принцип достаточной причины или принцип исключения третьего». Невозможность этого

^{*} Umberto "Barbaro, L'attore cinematografico. — «Quadri-
vio», Roma, 23.VIII.1936.

Барбаро обосновывает в статье «Проблема кинематографической прозы»*, которую заканчивает тем, что относит язык концепций в титры и в диалог.

В последующих работах, написанных в годы второй мировой войны, Барбаро отстаивает свои взгляды, однако отказывается от некоторых высказанных им ранее положений. В отношении дальнейшего пересмотра этих положений, а также эволюции взглядов других теоретиков, работы которых мы рассматривали выше, отсылаем читателя к последней главе.

Его взгляды, если против них и можно возражать с позиций противоположных теорий, все же до сих пор сохраняют важное значение. Во всяком случае, ценность вклада, внесенного Барбаро, состоит прежде всего в том, что он одним из первых выступил за включение эстетических проблем кино в круг общих проблем искусства как единого целого.

Несомненно, как признает сам Барбаро, в его работе «Фильм: сюжет и сценарий» имеются нарушения пропорций, утверждения и оценки, «слишком категорические и нередко высказанные без достаточного теоретического обоснования и ссылок». Однако, перед тем как выпустить второе издание своей книги, Барбаро постарался сослаться в подтверждение своих взглядов на различных авторов. В журнале «Бьянко э Неро» в рубрике «Кино и интеллигенция» он с целью подтвердить и пояснить высказанные им положения (от множественной обработки материала до вопроса об «основе коллективного сотрудничества», от слияния нескольких техник до творческого характера кино, противостоящего исполнительскому характеру театра) ссылается то на Карла Восслера (Carl Vossler, *Aus Romanische Welt*, Leipzig, 1940), то на Паренте (Parente, *La musica e le arti*, Laterza, Bari, 1936), то на Уго Спирито (Ugo Spirito, *La vita come arte*, Sansoni, Firenze, 1941).

Неудовлетворенность Барбаро идеалистическими теориями, и в частности философией Кроче, из которой он исходил в начале своей деятельности, проявилась при первом его знакомстве с трудами Пудовкина: «Эти спокойные фразы Пудовкина разбивали, разносили в пух и прах всю ту культуру, на которой был воспитан и я,

хотя я всегда против нее и восставал. Я перевел эти работы с энтузиазмом, который, мне кажется, чувствуется еще и теперь в предисловии к сборнику «Кино и звуковое кино». Идеиное искусство, реалистическое искусство, монтаж... Широкая прямая дорога, совершенно другой подход к пониманию искусства, противоположный тому, который безраздельно господствовал в Италии».

Но и находясь еще в плену идеализма, он уже «не мог и не хотел довольствоваться только крошечанством», обращался к разным другим идеалистическим течениям и стремился перейти на новые позиции, которые впоследствии помогли ему прийти к марксизму. «Под влиянием стимула давнишнего недовольства и неудовлетворенности» Барбаро искал «такое направление, которое по крайней мере не занимало бы агностическую позицию по отношению к тому, что представляет собой потенциально, если не всегда еще фактически, самое важное художественное явление современности, то есть — к кинематографу». Название второго издания его первой книги «Сюжет и сценарий» («Soggetto e sceneggiatura, Roma, Edizioni deM'Ateneo, 1947») без слова «фильм», за которым следовало двоеточие, уже не допускало возможности серьезного недоразумения, то есть такого истолкования, по которому фильм — это якобы только лишь сюжет и сценарий.

Барбаро стремился применить свои теории на практике в документальных фильмах «Верфи Адриатики» (1953) и «Карпаччо» (1947) и в сюжетном фильме «Последний враг» (1937), в котором применяется монтаж посредством контрапункта и используется только одно движение кинокамеры. Режиссуру он совмещает с деятельностью сценариста («Грешница», реж. Палерми, 1940; «Улица Пяти лун», реж. Кьярини, 1941—1942; «Спящая красавица», реж. Кьярини, 1942; «Трагическая охота», реж. Де Сантис, 1947).

В Польше, где он работал несколько лет после второй мировой войны, Барбаро тоже совмещал теоретическую деятельность с практической работой. В кинематографической школе в Лодзи он читает курс эстетики и серию лекций по драматургии кино и режиссерской работе с актерами.

сбо? ил^{се} бе Г ГОВОРИЛ ТАК: «И до и после публикации сборника» «Кино и звуковое кино» я много работал в самых различных областях, однако еще и сегодня, спустя

* «Il problema della prosa cinematografica». — «Bianco e Nero», Roma, a. W, 1942, N 8.

более чем тридцать лет, для многих я остаюсь лишь «тем, кто перевел на итальянский язык труды Пудовкина». Но меня это не огорчает, напротив, я всегда этим весьма гордился и горжусь до сих пор».

Как мы уже видели и увидим ниже, итальянцы обаяны Барбаро, умершему в Риме 19 марта 1959 года, не только распространением в Италии работ Пудовкина и Эйзенштейна, Арнхейма и Балаша. Значение его деятельности далеко выходит за рамки популяризации.

ФИЛЬМ - ИСКУССТВО, КИНОПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Деятельность Луиджи Кьярини в области теории отличается от деятельности Барбаро, хотя между ними немало общего.

Кьярини (он родился в Риме 2 июня 1900 года) в своих взглядах на искусство исходит в целом из положений, высказанных Леопарди, Де Санктисом и Джентиле; что касается кино, то его взгляды ближе к Эйзенштейну, чем к Пудовкину.

Его первой книгой была работа «Кинематограф» («Cinematografo», Cremonese editore, Roma, 1935), написанная в те годы, когда изучение вопросов эстетики кино в Италии «могло казаться серьезным людям пустым занятием». Одним из достоинств этой книги было то, что она приблизила к кино Джованни Джентиле, ставшего автором предисловия. Уже в этой небольшой по объему книге, «интересной со многих точек зрения» (Джентиле), некоторые вопросы были изложены в полемической форме, столь любимой Кьярини. Он утверждает в этой работе, что монтаж это «художественная сущность кино», ставит проблемы сюжета и различий, существующих между техникой и псевдотехникой, между театром и кино. Мы не останавливаемся на этой книге, потому что она была дополнена и частично вошла вместе с некоторыми статьями и заметками, опубликованными в «Бьянко э Неро», в следующую книгу Кьярини, «Пять глав о киноискусстве» («Cinque capitoli sul film», Edizioni Italiane, Roma, 1941), в которую включен также курс лекций, прочитанных Кьярини в Экспериментальном киноцентре. Эти статьи, продиктованные преходящими и полемическими соображениями, не-

смотря на неминуемую неровность стиля и порой газетный тон, развивают «чисто эстетическую концепцию кино».

Следуя примеру «одной хорошо известной эстетической доктрины», Кьярини начинает свою книгу «Пять глав о киноискусстве» с разоблачения предрассудков и недоразумений, которые до сих пор существуют в вопросе о кино как художественном явлении: первая глава книги так и называется — «Недоразумения и предрассудки в вопросе о кино». Разоблачение различных ошибок ведется и на протяжении всего изложения. Еще в предисловии, опираясь на авторитет Леопарди, Кьярини говорит о первом и самом главном недоразумении: трактовке кино как чистого развлечения. «Кино таит в себе, — пишет он, — слишком много практических, коммерческих, промышленных, организационных, технических проблем, в силу чего главная его задача — художественная — в конце концов оказывается отодвинутой на задний план. А ведь именно в ней и заключается разрешение всех других проблем, и так называемая утопичность сторонников «чистого» кино является единственной возможной конкретной формой, при помощи которой должно вестись исследование кинематографа».

В последней главе Кьярини показывает, что проводить резкое разграничение между искусством и промышленностью как раз и означает защищать права как искусства, так и промышленности. Автор приходит к мысли о существующей между ними грани, противопоставляя двучлену «искусство — промышленность» («повергающей в ужас игре не только слов, но и понятий») — иную формулировку: «фильм — это искусство, кино — это — промышленность».

С целью пояснить свою мысль Кьярини рассматривает кино в трех различных основных аспектах.

Первый из них — чисто технический (а не технически-художественный), который охватывает технические средства, то есть киностудии, их оборудование, рабочих и специалистов, — комплекс, который, учитывая сложность кинематографической техники, необходим художнику, чтобы создать свое произведение. «Создание, работа киностудий и их эксплуатация — это явление явно промышленного характера, и только хорошая промышленная организация может явиться подходящим средством для достижения этой цели».

Второй аспект — собственно художественная сторона дела: она охватывает создание фильма как художественного произведения, а не как промышленной продукции. В ходе этого творческого этапа действуют лишь законы искусства, а все прочие законы бессильны; непризнание этого ведет к снижению художественного уровня, что в свою очередь отражается на промышленности.

Третий аспект — промышленно-коммерческий; он касается, с одной стороны, вопросов сбыта произведения, рассматриваемого в данный момент как материальная ценность, а с другой — вопросов «зрелищной промышленности», которые принято называть прокатом. Итак, на двух крайних точках мы находим киностудии и кинотеатры, подобно тому как существуют типографии и книжные магазины: «в кино имеются художники и прокатчики, в книжном деле — писатели и книготорговцы».

Этот третий аспект, именно потому, что он промышленный и коммерческий (эксплуатация художественного произведения), не следует смешивать с творчеством, поскольку у последнего свои, совсем иные законы, чем те, что регулируют промышленную сторону дела. В то время как искусство — это индивидуальность, личность, дифференциация, промышленность — это единообразие, стандартизация, типизация. «Художественная мысль стремится дифференцировать один фильм от другого, тогда как* промышленная сторона стремится к обратному, то есть унифицированию их».

Именно в этом, подчеркивает Кьярини, и заключается гвоздь проблемы. Болезнь кино — смешение этих трех аспектов — приводит к тому, что соображения промышленного порядка отождествляются с художественным творчеством, которое таким образом отрицается или недооценивается: «художника лишает свободы промышленник, который вмешивается в творческий процесс и полагает, что фильмы можно фабриковать подобно автомобилям; впрочем, сравнение с автомобилем, пожалуй, слишком лестное, скажем лучше: фабриковать подобно паре сапог».

В ответ на возражение о том, что свобода здесь немислима, ибо художник не учитывает экономических соображений, Кьярини уточняет функции продюсера: продюсера следует рассматривать не как капиталиста, а как человека, «который устанавливает, какие средства, какой объем капитала необходимы художнику, чтобы

создать свое произведение». Одним словом, подлинный продюсер — это человек, в финансовом отношении помогающий художнику в создании его произведения. А поскольку, говоря «художник», Кьярини подразумевает не физическое лицо, не индивидуальность, а коллектив, охватывающий всех — от автора сюжета до режиссера, оператора, актеров, — это значит, что и тот, кто является продюсером фильма, тоже может считаться художником, ибо он содействует созданию художественного произведения посредством своей финансовой техники, однако при том условии, что он способен понять дух и значение задуманного художественного произведения. При таком подходе к роли продюсера последний в известном смысле соответствует книгоиздателю.

Итак, Кьярини также отстаивает принцип сотрудничества, хотя и признает, что в некоторых случаях — и это лучшая возможность — именно режиссер обеспечивает единство фильма («режиссура как творческое единство»); его сотрудники полезны в той степени, в какой им удастся слиться с ним в единую творческую личность: режиссер «использует всех и делает их участниками процесса творчества в той мере, в какой сумеет заставить их разделить его взгляды на тот определенный фильм, который они совместно создают».

Другими словами, самостоятельное значение вклада, вносимого отдельными работниками, участвующими в постановке фильма, сводится на нет в результате деятельности режиссера, поскольку он создает посредством своей сложной и многогранной техники фильм, который является не игрой актеров, не фотографией, не музыкой, не павильонными декорациями, а лишь фильмом. Иначе говоря, кинематографическое произведение, как всякое художественное произведение, исключает какой-либо дуализм и множественность и существует в единстве своей абсолютной формы.

«Фильм — абсолютная форма» — уже и раньше провозглашал Кьярини в один голос с автором предисловия Джентиле. Кьярини отбрасывает одно за другим все неясные, путанные положения, основывающиеся на отрыве формы от содержания, — проблему сюжетов, рассматриваемых как «богатое содержание», якобы имеющуюся необходимость сложной интриги, поскольку «красота, также и в кинематографическом произведении, заключается в гуманности ситуаций, живости характера, од-

ним словом, в манере повествования». Так как фильм рождается не в результате отдельных и одновременных проявлений таланта и независимых друг от друга этапов работы, нельзя придавать слишком важное значение сценарию, словно это некая самостоятельная форма художественного творчества. Кьярини рассматривает сценарий как «набросок»; поэтому, говорит он, нельзя судить о фильме по его сценарию, так же как по этюду нельзя судить о картине, которую пишет художник. Сценарий это не текст пьесы, готовящейся к постановке в театре. В кино, следовательно, в противоположность театру, исключено, чтобы автором сюжета и сценария был бы не режиссер, а кто-то другой.

Исходя из этого «существенного различия» между кино и театром, Кьярини, так же как и Барбаро, формулирует теорию кинематографического актера, рассматриваемого не в качестве исполнителя роли, а в качестве художника: мы уже говорили, что театральный актер имеет дело с художественным произведением, тщательно отделанным и полностью завершенным (текст пьесы), тогда как сценарий (в тех случаях, когда он имеется) не является фильмом, то есть кинематографическим произведением. В сущности, это то же различие, которое существует между театральным режиссером и кинематографическим: различие между исполнителем и творцом-художником. Отсюда вытекает и различие в технических приемах: кинематографический актер пользуется гораздо большей свободой, чем актер театральный, — он живет «в кадре, в изображении больше, чем в речи», и поэтому находит свой язык в мимике, передающей настроения и чувства; в связи с этим крупные планы становятся «лирической эссенцией фильма».

Однако Кьярини, говоря об актере, расходится с Барбаро в вопросе о соотношении «искусство — чувство». Опираясь на идеалистическую концепцию, он вновь утверждает, что не может быть искусства там, где нет мысли, что всякое художественное произведение является также произведением мысли и что только посредством мысли может быть с достаточной художественностью и полнотой выражено чувство. Говоря о чувстве, Кьярини рассматривает его не в психологическом аспекте, а в теоретическом, то есть как зиждущееся на том краеугольном камне, который лежит в основе самой жизни — на чистой субъективности, без каковой он

даже не допускает возможности существования объективности.

Рассматриваемое таким образом чувство становится, по мнению Кьярини, основой творческой фантазии: у актера, как у всех художников, нет другого пути, чтобы выразить свой внутренний мир, свою «субъективность». Это значит, что «актер должен быть прежде всего одаренным человеком, способным наблюдать, анализировать, выбирать и представлять отобранное зрителям».

Но не следует путать чувство в его теоретическом смысле с эмпирическими чувствами, так же как не следует отрывать размышление (то есть мысль) от чувства: «конкретность заключается в единстве, то есть в размышлении — без мысли нет чувства, но без чувства нет мысли». Другими словами, Кьярини хочет сказать, что «актер должен чувствовать... свое искусство, а следовательно, и радость от того, что он способен выразить при помощи его свою самую глубокую и истинную субъективность», то есть, что актер должен «чувствовать» персонаж, который он представляет, а не испытывать его чувства. «Именно на этой способности чувствовать и зиждется творчество, ею питается творческая фантазия».

Таким образом, по мнению Кьярини, безусловно отпадают теории психологического романтизма Лярива и Станиславского, которые, отстаивая психологическое понимание чувств, стояли на позициях психологического эмпиризма. «Искусство быть по-настоящему трагическим зависит только от душевных эмоций: это талант вдохновения, который требует исключительно высокой чувствительности... Когда говорит сердце, ему подчиняются грудь, голова и все части и органы нашего тела, и они предоставляют ему все необходимые средства, чтобы выразить то, что оно хочет сказать. Но когда одна лишь голова хочет заменить собой сердце, она его давит и подавляет» (Жан Модюиде Ляриув, Размышления о театральном искусстве).

С другой стороны, отпадает, хотя уже в другом плане — «в эстетическом плане», — теория Дидро, грешащая чрезмерным рационализмом и техницизмом, «которая слишком часто превращается в механику, лишённую творческого дыхания»: «мне нужен в этом человеке (актере) холодный и спокойный зритель. Я непрерывно требую от него проникновения, а отнюдь не чувствительности» (Дени Дидро, Парадокс об актере).

Оживлять персонаж в натуралистическом смысле (с последующими недоразумениями в отношении натуральности, непосредственности, правдоподобности) — в первом случае; изображать при помощи интеллекта и профессионального мастерства страсти и чувства, которые вовсе не волнуют актера, — во втором. Оба эти противоположных принципа, пишет Кьярини, грешат своей абсолютной отвлеченностью. Столь же абстрактен и «чисто интеллектуальный» подход Барбаро, поскольку он, как мы видели выше, боится чувствительности и чувства, самой психологии и хочет полностью довериться «умственной» идеологической форме выражения. Следовательно, позиция Барбаро уже является рационалистической и, хотя она отчасти и правильна, — поскольку искусство есть отвлечение, господство над материей, — но, доходя до такой категоричности, приводит к блестящей и умной холодности, лишенной той теплоты общения со зрителем, которая и является одной из основ зрелища*.

С вопросом о кинематографическом актере связан вопрос о говорящем кино: диалог «должен служить тому, чтобы помочь лучше увидеть актерскую игру», и, следовательно, голос становится еще одним важным средством художественного выражения. Поэтому применение звука в кино требует эстетического осмысления. «С точки зрения эстетики, — пишет Кьярини, — упоминания об этом можно найти в работах Пудовкина и Белы Балаша». Это утверждение не совсем точно: как мы видели выше, в 1941 году уже существовала целая литература по этому вопросу, и прежде всего уже имелась работа Эйзенштейна «The Film Sense». Во всяком случае, Кьярини идет дальше носящих чисто декларативный характер высказываний Барбаро, когда выступает в защиту асинхронности, хотя и допускает вполне справедливо, что синхронность, примененная вовремя и уместно, тоже имеет свое значение и может быть действительна, — когда к ней подходят с позиций отбора и анализа (поскольку искусство именно и является анализом), с тем чтобы донести до зрителя только те звуки, которые могут оказать на него особенно сильное воздействие. Разумеется, концепция асинхронности распространяется как на шумы, так и на музыку и диалоги.

* См.: Luigi Chiarini, Note.— cBianco e Nero, Roma, a. 1, 1937, N 6.

Говорящее кино, подчеркивает Кьярини, «выразит то, чего кинокамера одна не может достигнуть» — в том смысле, что она должна раскрыть всю глубину чувств, ибо изображение является лишь одним из аспектов этой задачи. Только тогда благодаря этой поэтической полноте фильм обретет тот ритм, который составляет его внутреннюю сущность.

Итак, три звуковых элемента рассматриваются как дополнение (дополнение, а не улучшение) зрительного элемента посредством сближения и слияния их «художественных измерений».

В своей следующей, небольшой по объему книге «Режиссура» («La regia», Palatina, Roma, 1946) Кьярини пишет: «К внутренней динамике кадра и к динамике кадров добавляется динамика звукового элемента (слова, звуки, музыка). Этот элемент, так же как и отдельные кадры, не имеет самостоятельного значения, но способствует созданию кинематографического изображения, сливаясь со зрительной динамикой. Каждый шум, каждая музыкальная фраза, каждая реплика приобретают определенное значение в зависимости от изображения, с которым они сливаются; когда же этого не происходит, мы можем получить заснятый на пленку драматический или музыкальный театр, но ни в коем случае не кинематографическое изображение».

Вполне очевидно, что кинематографическое изображение — результат или, вернее, слияние этих отдельных компонентов. Таким слиянием именно и является монтаж, которому совершенно справедливо было дано теоретическое определение как художественной сущности фильма. В самом деле, монтаж предусматривает это единство зрительных и звуковых элементов в их динамике и выражает то, что, по словам Кьярини, является «моторно-зрительно-слуховым» изображением фильма. Идейность фильма достигается посредством монтажа, который представляет собой подлинное средство художественного выражения и при помощи которого возможно преобразовать реальную действительность. Кинематографического видения можно достигнуть только путем определенного монтажа, то есть подчинив все другие элементы (построение кадра, звук и т. д.) единству кинематографического изображения. Таким образом, монтаж доказывает возможность слияния в кино различных технических основ.

Сославшись вновь на то, что он зовет «основными требованиями всякой серьезной современной эстетики», Кьярини в конце концов отождествляет моральность киноискусства с красотой: «...пожалуй, можно сказать, что нет ни одного фильма, стоящего на таком уровне, что его можно было бы считать художественным произведением, который не являлся бы в силу самого этого моральным, то есть не отражал бы какую-либо человеческую проблему, искренне и глубоко прочувствованную».

Эта моральность, добавляет он, возникает не потому, что она заранее предполагается как какая-то внутренне не связанная с фильмом и дидактическая цель, а потому, что она слилась в определенное художественное видение. И Кьярини, так же как ранее Барбаро, подтверждает концепцию, согласно которой идея фильма рассматривается как моральный, а следовательно, эстетический фактор; поэтому «в соответствии с идеей фильма режиссер должен придавать зрительному ряду определенный смысл и исключать все постороннее и поверхностное, что может ослабить силу идеи. Ведь только благодаря идее мораль фильма приобретает определенное значение».

Разумеется, уточняет Кьярини, ссылаясь на Де Санктиса, «чтобы занять законное место в области искусства, моральные и политические идеи и страсти должны превратиться в лирические мотивы и преодолеть характер чего-то заранее заданного, программного». Поскольку фильм является плодом сотрудничества, его идея в своем предварительном виде преследует «единственную цель — объединить различных сотрудников, чтобы достигнуть единства вдохновения».

Кьярини, в отличие от Барбаро, решительно и безоговорочно отстаивает «кинематографическое кино» (однако не рассматриваемое как «монтаж коротких кусков»): «...кинематографический, если так можно сказать, фильм, то есть кинематограф, который пользовался бы своими средствами выражения и не являлся бы живописью, литературой или еще чем-либо другим».

Он не ограничивается тем, что признает правильными поиски специфики кино, придавая ей важное значение, характерное для определенной тенденции. В предисловии к работе «Пять глав о киноискусстве», а также в отдельных статьях Кьярини настойчиво говорит о «ду-

хе киноискусства», о «кинематографическом видении». Кино, пишет он, «если оно хочет утвердиться... должно обрести кинематографический язык, должно пользоваться собственными средствами художественного выражения...» И далее: «...я полагаю, что кино... необходимо осознать себя, свои средства, свои ценности».

В уже цитированной выше работе «Режиссура», где он более кратко, но более систематично разбирает проблемы кино в свете общих проблем искусства, Кьярини обращает внимание читателя на некоторые аспекты романтической эстетики, «еще больше бросающиеся в глаза в свете опыта нового искусства», и стремится указать — в том духе, о котором мы уже говорили, — некоторые решения, каковые должны были бы привести к пересмотру этой эстетики, не ограничиваясь предвзятым отрицанием. В книге подчеркиваются принципы сотрудничества в работе, принципы режиссуры как творческого единства и утверждается, что «техника определяет суть изображения», является составной частью творческого процесса.

В сборнике «Кино в проблемах искусства» («И film nei problemi dell'arte», Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1949) Кьярини переработал и более органически систематизировал свои труды о кино, включив в текст книги лекции, которые читал в Экспериментальном киноцентре. Таким образом, эта книга отчасти носит характер учебного пособия.

Представляет интерес со многих точек зрения и практическая деятельность Кьярини. Он фигурирует в числе авторов сценария фильма «Грешница» (1940, реж. Палерми) и сам ставит фильмы «Улица Пяти лун» (1941—1942), «Спящая красавица» (1942), «Хозяйка гостиницы» (1943), «Последняя любовь» (1946). Несомненно, что первые два из этих фильмов, несмотря на то, что Кьярини преследовал при их постановке «учебные цели», являются одними из самых значительных произведений кино, созданных в Италии в те трудные времена. Однако некоторым кажется, что эта деятельность Кьярини противоречила его теоретической деятельности, была чуть ли не регрессом.

«То, что, отстаивая свои идеи, — отвечает сам Кьярини, — я поставил такой фильм, как «Улица Пяти лун», положив в основу его сюжет одного из рассказов Матильды Серао, и фильм «Спящая красавица», использо-

вав пьесу Россо ди Сан Секондо, а теперь собираюсь ставить «Хозяйку гостиницы» Гольдони, некоторые считают вопиющим противоречием. Мне же кажется, что если бы они хорошенько поразмыслили над написанным мною, то поняли бы, что никакого противоречия нет. Именно потому, что я забочусь не о сюжете, рассматриваемом абстрактно, оторванно от фильма и еще до того, как фильм создан, а о самом фильме, я имею право оттолкнуться в своей работе и от упражнений школьного учителя, и от обрывков окружающей жизни, и от литературного произведения, и от изобразительного искусства, и от какого-нибудь интерьера или пейзажа. Мнение о том, что, основываясь на оригинальном сюжете, а не на литературном произведении, мы придаем фильму более кинематографический характер, является косным предрассудком сценаристов-сюжетчиков, ибо кинематографический характер должен заключаться в самом фильме, то есть в совершенном произведении, а не в предварительном наброске, эскизе, мотиве, подсказанном вдохновением. Лишь вдохновение кинематографично, и уж, во всяком случае, совершенно безразличен мотив, который его порождает. Это было бы все равно, что сказать, что букетик цветов, нарисованный какой-нибудь Эрсилией Петторелли, является произведением живописи потому, что букетик цветов — это живописный сюжет, а картина-«Гектор и Андромаха» Де Кирико не является произведением живописи, а представляет собой произведение литературное, историческое или мифологическое или еще какое-нибудь, поскольку Де Кирико почерпнул вдохновение в литературном произведении» *.

Как бы то ни было, в своем последнем фильме «Договор с дьяволом» (1949) Кьярини воспользовался оригинальным сюжетом, автором которого является Коррадо Альваро.

* Luigi Chiarini, Soggetto e film.— «Quadrivio», Roma, 1942, 23.VIII.

ОСТАЛЬНЫЕ

**ОТ
УРБАНА ГАДА
ДО НАШИХ
ДНЕЙ**

В предыдущих главах мы постарались критически проследить зарождение и развитие теории киноискусства. Мы рассказали о «зачинателях» (или, если хотите, «провозвестниках»), «систематизаторах», «популяризаторах» и одну главу посвятили вкладу, внесенному итальянцами.

Однако история теории киноискусства не исчерпывается именами ученых, работы которых мы рассмотрели выше. Рядом с ними существует обширная кинематографическая литература, далеко не всегда второстепенная (достаточно напомнить о вкладе, внесенном Головной, написавшим книгу об операторском искусстве). Помимо теоретиков, о которых мы говорили в тексте предшествующих глав или же в примечаниях, и тех, кого мы еще назовем в заключении, имеются и другие авторы, заслуживающие упоминания в силу ряда причин, которые мы изложим ниже. Причины эти различного порядка, иногда они носят негативный характер, иногда — позитивный. Эта литература предоставляет нам, во всяком случае, информацию и документы, необходимые для того, чтобы воссоздать возможно более полную картину и сделать последующие выводы.

Многие старые работы, когда мы перечитываем их сегодня, представляют чисто исторический интерес, имеют значение лишь как свидетельства своей эпохи. Именно так мы можем рассматривать книги «Filmen. Dens Midler og Maal» (Kobenhavn, 1919, впоследствии — издана в Германии *) и «Le cinema» («La Renaissance du Livre», Paris, 1919).

В первой из них своеобразный датский режиссер Урбан Гад говорит о киноискусстве, его художественных средствах и целях скорее в популяризаторском, чем в научно-эстетическом духе. Анри Диаман-Берже, автор второй книги, излагает в слишком общем виде проблемы сюжета и сценария, который мы ныне называем «железным», декораций и главным образом актерской игры.

* «Der Film» (Schuster und Loeffler, Berlin, 1921). Русский перевод: Урбан Гад, Кино, Л., 1924.

Есть в ней и глава о монтаже; руководствуясь предпосылкой, что «основой всей кинематографической работы является сценарий», автор рассматривает монтаж как соединение кусков в соответствии со строго установленным заранее планом. Диаман-Берже, говорит также о «перемонтаже», якобы необходимом для иностранных фильмов, поскольку «кинолента обладает образом мышления той страны, где она создана, отличающимся от нашего». Совершенно очевидно, что принцип «перемонтажа» противоречит всякому серьезному подходу с позиций эстетики.

Серьезный подход к проблемам эстетики, напротив, мы встречаем в некоторых других старых работах, например, таких авторов, как А. Вознесенский, Л'Этранж-Фосет и Эрик Эллиот. Вознесенский анализировал природу кино еще в 1924 году в интересной книге с обзывающим названием «Искусство экрана» (изд-во «Соврабкоп», Киев); на эту же тему в СССР были выпущены сборник статей «На путях искусства» (изд. Пролеткульта, М., 1925) и уже упоминавшаяся работа «Искусство кино» Кулешова. Л'Этранж-Фосет опубликовал книги «Фильмы, факты и предсказания» («Films, Facts and Forecasts», Bles, London, 1927) и «Мир кино» («Die Welt des Films», Leipzig, б. г.); Эрик Эллиот попытался создать «Анатомию киноискусства» («Anatomy of Motion Picture Art», Territet, Riant Chateau, Suisse, 1928).

В 1921 году вышла работа «На пути к новому искусству: кинематограф» («Verso una nuova arte: il cinematografo», Roma, 1921) Себастиано Артуро Лючани, первые статьи которого, однако, появились еще в 1913 году. Опираясь на теоретические взгляды Канудо, он пытался построить эстетику киноискусства, основываясь на том положении, что кино — новая форма искусства, диаметрально противоположная театральному искусству и во многих отношениях более высокая. Кино — не средство механического воспроизведения, а средство художественного выражения: оно настолько полно передает реальную действительность посредством искусственного освещения, крупного плана и т. д., что легко достигает желаемой степени выразительности, зависящей от человека, а не только от аппарата. Отсутствие речи, подчеркивал Лючани в работе «Антитеатр. Кинематограф как искусство» («L'antiteatro. Il cinematografo come arte», La Voce, Roma, 1928), является одной из главных харак-

терных особенностей кино; именно благодаря ему в киноискусстве была открыта красота движений и человеческого лица. Другой недостаток, в котором упрекают кино, это якобы отсутствие цвета. В действительности же искусство черно-белого изображения, без сомнения, не уступает живописи; и если бы даже удалось овладеть цветной фотографией, цвет убил бы выразительность и красоту светотени, при помощи которой в кино можно достигать характерных эффектов перспективы и объемности. Как раз эти воображаемые дефекты и делают кино искусством — «антитеатром». Другая особенность киноискусства — это хронологическая последовательность события («если кино по сравнению с театром пользуется неограниченной свободой в отношении места и действия, оно, однако, должно подчиняться не какому-то «единству», а «непрерывности» времени»). Лючани также одним из первых подчеркнул значение внутреннего ритма и то, что достоинством кино является не столько быстрая смена сцен, сколько смена увеличенных деталей одного и того же кадра, осуществляемая таким образом, чтобы направлять интерес зрителя. Крупный план в этом смысле он считает главной характерной чертой кинематографической техники («более того, можно даже сказать, что последняя родилась с изобретением крупного плана»)*.

Как мы видим, Лючани не только предвосхитил теорию «дифференцирующих факторов» и «художественных средств» Арнхейма, но некоторые его интуитивные предвидения, как отмечает тот же Барбаро, предшествовали многим положениям, высказанным Балашем (невозможность сопрягать кадры; режиссер, направляющий глаз зрителя; крупный план, рассматриваемый как коренное нарушение расстояния между предметом и зрителем) и Пудовкиным (Лючани отстаивал необходимость пластического воссоздания сюжета).

Но, в то время как Лючани в своей последующей работе «Кино и виды искусства» («Il cinema e le arti», Tiscì, Siena, 1942) продолжал оставаться на прежних позициях, изложенных в книге «Антитеатр. Кинематограф как искусство» (между прочим, ошибочно утверждая, что «музыка призвана разрешить основные технические

* См.: Omberto Barbaro, Poetica del Film, «Filmcritica», Roma, 1955.

и эстетические проблемы кинематографического представления»), появился другой итальянец, который в известном смысле приближался к Канудо и превосходил его с точки зрения научного значения. Мы имеем в виду Вольфанго Россани с его работой «Кино и его формы выражения» («Il cinema e le sue forme espressive», *Quaderni di «Termini»*, Fiume, 1941, N 11). Исходя из антикромочанских положений, он примыкает к течению в теории кино, которое можно назвать лессингианским: в самом деле, он защищает возможность своего рода иерархии в искусстве, согласно которой кино может найти свое место как средство художественного выражения преимущественно изобразительное и «изначальное».

«В своем изобразительно-эмоциональном значении» киноискусство, пишет он, обладает способностью удовлетворять потребность, «которую в известном смысле можно назвать изначальной, и не потому, что человек испытывает к кино внутреннее тяготение, а потому, что оно само идет навстречу зарождающемуся в нем интересу... Кино прекрасно может достигнуть результатов, которые, даже несмотря на то, что они осуществлены при помощи технических средств, все равно отвечают глубоким и прочувствованным изначальным потребностям человека».

Витторио Коллина тоже пытается дать классификацию видов искусства, приходя при этом, однако, к принципу, противоположному тому, что отстаивает Россани. В своей работе «Кино и виды искусства» («Il cinema e le arti», *Fratelli Lega editori, Faenza, 1936*) Коллина, пользуясь весьма спорным методом сопоставления различных видов искусства и кино, отрицает, что кино является искусством, поскольку оно не родилось вместе с человеком.

Книжечка Коллины представляет интерес лишь как курьез, так же как и многие другие книги, например «Звуковое кино» А. Дж. Брагалья (A. G. B r a g a g l i a, *Il film sonoro, Edizioni «Corbaccio», Milano, 1929*), в которой собраны материалы дискуссий и полемик, происходивших при зарождении звукового кино*, «Введение в кино» Дж. М. Скотезе (G. M. S c o t e s e, *Introduzione*

al cinema, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1941), «Место кино в ряду видов искусств» Уго Толомеи (U g o T o l o m e i, *Le cinema dans la serie des arts, Parenti, Firenze, 1942*), два подарочных издания — книги Александра Арну «Кино» (A l e x a n d r e A r n o u x, *Cinema, Cres, Paris, 1929*) и «От немомо к говорящему» («Du muet au parlant», *La Nouvelle Edition, Paris, 1946*).

Французский киновед Жан Эпштейн опирался на положения, высказанные другим французом — Деллюком. В своей книге «Здравствуй, кино» («Bonjour, cinema», *Editions de la Sirène, Paris, 1921*), написанной и изданной в столь дорогом его сердцу футуристическом и «авангардистском» духе, он утверждает, что кино, по сути своей «сверхъестественное», обладает лишь одной способностью — «фотогенией»; словечко это было тогда модным, но его подлинное значение было ведомо лишь очень немногим. Эпштейн пытается пояснить его смысл, но делает это чаще всего при помощи весьма фрагментарных рассуждений и различных философских ухищрений, чем при помощи подлинных методов анализа. Он даже прибегает к таким понятиям, как «литания всех фотогений», в которой среди «полужестов и полужаз» фраз приобретает главное значение «монолог одного лишь лица — крупный план». Краеугольный камень, на котором зиждется киноискусство, то есть крупный план, говорит Эпштейн, выражает фотогению в движении; сви-

детельство сильных эмоций, «повелительное наклонение глагола *понимать*», крупный план изменяет человека — его взгляд не может более оставаться рассеянным, не может видеть ничего, кроме экрана: крупный план «ограничивает пространство и направляет внимание», создавая особый «режим сознания». Другими словами, как впоследствии говорил Бела Балаш, «режиссер направляет взгляд зрителя».

Иначе говоря, под «фотогенией» Эпштейн понимает внешний вид всех предметов, живых существ и состояний духа, «моральный уровень» которых повышается посредством их кинематографического воспроизведения; те же их аспекты, которые не выигрывают благодаря кинематографическому воспроизведению, не являются фотогеничными и не составляют кинематографического искусства. Как мы видим, это определение не слишком сильно отличается от определения, сформулированного Деллюком.

* Антон Джулио Брагалья — автор многих книг, в том числе гораздо более интересной и глубокой работы: «Evoluzione del mimo», *Ceschina, Milano, 1930*.

В книге «Здравствуй, кино» излагались, кроме того, вопросы, которые составили тему двух последующих отдельных работ Эпштейна: концепция кино, рассматриваемого в качестве машины, регистрирующей мысль, послужила отправной точкой для работы «Ум машины» («L'intelligence d'une machine», Les Editions Jacques Melot, Paris, 1946); вопрос о привычке к духовному состоянию, новому и «приятному», являющемуся результатом воздействия кино, явился исходной точкой для написания другой работы — «Дьявольское кино» («Le cinema du diable», Les Editions Jacques Melot, Paris, 1947).

Из этих двух книг больший интерес представляет первая, в которой автор последовательно излагает свои прежние теории, высказанные им также в работах «Кинематограф, увиденный с Этны» («Le cinematographe vu de l'Etna», Ecrivains Reunis, Paris, б. г.) и «Фотогенез неосознанного» («Photogenie de l'imponderable», Editions Coqumbe, Paris). Строя свою книгу в соответствии с философско-идеалистической системой, выросшей на базе теории относительности, Эпштейн пытается сформулировать философию кино и дает ему следующее определение: «экспериментальное приспособление, которое создает, то есть осмысливает, изображение вселенной: оно вновь возвращает человека к поэзии Пифагора и Платона; реальная действительность есть не что иное, как гармония Идей и Чисел». Кино представляет окружающее «не так, как его воспринимаем мы, а только так, как его видит оно согласно собственной структуре».

Реальная действительность, говорит Эпштейн, это фикция; кино посредством ускорения времени придумывает явления, передает дух материи — тот дух и ту материю, которые не существуют, если их рассматривать вне связи с временем. Таким образом, кино мыслит самостоятельно: «это своего рода механический мозг, получающий зрительные и слуховые раздражения, которые он по-своему координирует в пространстве и во времени, отрабатывая их и сочетая».

Нетрудно представить себе и другие выводы, к которым приходит Эпштейн; они, несомненно, весьма интересны и иногда свидетельствуют о серьезных усилиях спекулятивной мысли, однако работа «Ум машины» не внесла никакого вклада в теорию киноискусства; нельзя даже сказать, что она заложила сколько-нибудь приемлемую основу для разработки философии кино. «Эп-

штейн,— замечает Глауко Виацци,— берет аргументы не из реальной действительности кино, а из некоторых его особенностей. Он принимает частное за целое; рассматривает некоторые аспекты кино изолированно — в частности, «авангардистское» кино и научное кино,— оставляя без внимания все другие аспекты. Мы, наоборот, полагаем, что философия кино должна охватывать все аспекты и отвечать на все вопросы, которые могут возникнуть в этой области»*.

«Дьявольское кино» — тоже философская работа. Она написана с тех же критических позиций, что и предыдущая книга; автор подтверждает, повторяет, а иногда углубляет некоторые высказанные им ранее мысли. Рассматривая, в частности, «мифологические», исторические и социальные аспекты, он, то и дело впадая в противоречия, пишет о «дьявольской природе» кино, поскольку оно, являясь прежде всего «фотогенезом» в движении, якобы приближается к неустойчивым элементам, «представляющим демонический миф», и отходит от «устойчивых элементов вселенной», принадлежащих к области божественного мифа. Уже по одному этому выводу можно судить об ограниченности книги.

Наиболее ценной из статей Эпштейна является написанная им также в 1947 году статья, опубликованная в журнале «Кинематографическая техника» («La Technique Cinematographique») от 25 декабря. В ней французский режиссер, возвращаясь в область собственно теории кино, обновляет свои положения относительно выразительных средств «чистого» кино; он признает, что оно обладает характером «гуманности» и хочет придать ему «очень простую и строгую структуру, чтобы его могли воспринимать все те, кому оно адресовано. Задача состоит в том, чтобы привести зрительные и звуковые средства к их наименьшему общему знаменателю».

Итак, не «возврат к немому кино», а «ограничение зрительных и звуковых элементов, при котором, однако, четкая речь иногда играла бы свою роль — роль шума, который, впрочем, может быть волнующим шумом, производимым силами природы. Это ограничение имеет то большое преимущество, что возвращает кино к его собственной сущности, лишая его всякого театрального

1948,* G 3. а и с о V i a z z i, I libri.— «Bianco e Nero», Roma, a. IX

или литературного характера. Поскольку мысль должна быть выражена только посредством зрительных изображений и шумов, мы вновь оказываемся перед старой проблемой чистого кино, обогащенного и более легкого для восприятия благодаря звуковому элементу, но, главное, целиком и полностью оправданного социальной необходимостью».

В своей последней книге, «Дух кино» («Esprit du cinema», Jeheber, Paris, 1955), Эпштейн также признает говорящее кино, но, признавая его, не забывает своей старой любви — «авангардистского» кино (рассматриваемого им как поиски все новых и новых технических приемов, хотя необходим, добавляет он, также и «арьергард», «малопочетная миссия которого состоит не в том, чтобы что-либо завоевать, а в том, чтобы цепляться за свое место и спокойно на нем умирать») и всего этого набора — «фотогения», «чувство кино», его «дух». До самой смерти Эпштейн оставался энтузиастом фотогении и духа кино, сделавшись одним из представителей того мистического направления, о котором он неоднократно говорит на протяжении всей книги. В этой своей последней книге он указывает, что все виды искусства — от литературы до театра — ныне являются должниками кино. Мы теперь имеем дело не с каким-то второстепенным видом искусства, а с великим искусством, которое само направляет другие виды искусства, а не следует за ними: это не седьмое искусство, как его называл Канудо, оно уже первое или по крайней мере скоро станет первым: «Язык живых изобретений, несомненно, представляет собой после математического такой язык, при помощи которого наиболее легко можно достигнуть всеобщего понимания между людьми. Однако математика остается в высшей степени отвлеченным средством выражения, которое, едва лишь оно усложнится, становится доступным лишь очень узкому кругу специалистов. Кино же предлагает нам самые конкретные, самые реальные знаки из всех, посредством которых могут быть выражены предметы и явления, причем эти знаки можно непосредственно использовать при помощи памяти, воображения, ума».

В первые послевоенные годы Жильбер Коэн-Сеат написал «Общее введение» в «Исследование о принципах философии кино» («Essai sur les principes d'une philosophie du cinema», Presses Universitaires de France, Paris,

1946, переизд. 1959). В этой работе (предисловие к ней написано профессором Сорбонны Анри Ложье) автор анализирует вопрос о месте, которое занимает кино в современной цивилизации, и основные проблемы «новой науки» — «фильмологии, предметом которой являются две специфические категории явлений или, скорее, комплекс специфических явлений; их «можно подразделить на две основные группы: «явления фильма» и «кинематографические явления». Первые передают жизнь — жизнь окружающего мира, духовную жизнь и воображение или показывают живые существа и предметы посредством системы комбинаций изображений (зрительные изображения — естественные или условные, и слуховые — звуковые или словесные). Благодаря вторым в человеческом обществе циркулирует «комплекс документов, ощущений, идей, сведений, предоставленных и порожденных жизнью и запечатленных в фильмах в самостоятельной, присущей кино форме». В кинозрелище и те и другие «явления», разумеется, слиты воедино; их слияние порождает комплекс процессов, зависящих от самых различных условий; они-то практически и составляют кино. Эти «явления», заключает Коэн-Сеат, составляют «систему, достойную того, чтобы иметь свою теорию» (по правде говоря, такая теория уже имелась; новым было только название — «фильмология»). Вопросами этой теории занимался родившийся во Франции журнал «Международное обозрение фильмологии» («Revue Internationale du Filmologie», Presses Universitaires de France, Paris).

Не всегда можно понять значение неологизмов, употребляемых группой французских ученых в сборнике «Киномир» («L'univers filmique», Flammarion, Paris, 1953), в котором разбирается ряд киноведческих проблем: Этьен Сурье говорит о великом значении мира кино; Жан-Жак Риньери — об отображении в кино реальной действительности; Анри Ажель — об активном и пассивном кинозрителе; Анн Сурье — о последовательности и одновременности в фильме; М.-Т. Понсе — о космическом воображении в области декораций и костюмов; Франсуа Гилло де Род — о стереофонии; Жан Жермен — о музыке и киноискусстве; Анри Леметр — о съемке фильмов, об искусстве, о фантастике в кино и так далее.

«Границы этой новой научной дисциплины, которая развивается шире, чем предвидел сам автор неологиз-

ма — Коэн-Сеат, до сих пор еще четко не определены,— пишет Альберто Менарини,—но она охватывает все теоретические, технические, художественные проблемы, связанные с кинематографом, а кроме того, стремится приблизить к кино психологию и социологию».

Заметив, что в этой новой дисциплине совершенно отсутствует всякое упоминание о различных лингвистических проблемах, которые ставят киноискусство и кинопромышленность, Менарини собрал несколько работ по кинолингвистике — основоположником которой можно считать его самого—в книге «Кино в языке и язык в кино» («Il cinema nella lingua e la lingua nel cinema», Fratelli Boccia editori, Milano — Roma, 1955). Намерением автора было именно показать, каковы результаты того воздействия, которое производит кино на наш язык, причем он не ограничивается лишь вопросом о влиянии, оказываемом фильмами посредством их названий, имен персонажей и актеров.

Философский характер носят также работы «Философия киноискусства» («Philosophie des Films», Leipzig, 1926) Рудольфа Хармса и «Великая миссия кино» («Les grandes missions du cinema», Parizeau et Compagnie, Montreal, 1945) Жана Бенуа-Леви, автора — вместе с Мари Эпштейн — фильма «Детский сад» («La maternelle», 1932). В первой из них Рудольф Хармс утверждает, что «кинматограф, как и все механическое, по самой своей природе скорее враг, чем друг культуры. По сравнению с ним даже самый примитивный цирк выглядит художественным зрелищем». Бенуа-Леви, наоборот, пишет, что кино должно содействовать поднятию интеллектуального уровня человека посредством концепции всеобщей и социальной «идеи-силы» (дух, пронизывающий кинопроизведение). Лучшая форма для выражения этой «идеи-силы» — изучение «средства-среды», анализ жизни при помощи как объектива кинокамеры (выбор пластического материала, построения кадра, панорамирования), так и выбора актеров (предпочтительно непрофессиональных). В великую миссию кино, уточняет автор, «входит не только «искусство зрелища» (фантазия, мечта, поэзия), но также и обучение (при помощи учебных, научных фильмов, фильмов о половом воспитании, об обучении ремеслам), а главное, распространение антивоенного и демократического духа, противного всякой религиозной и расовой нетерпимости».

Дени Марион в своей работе «Аспекты кино» («Aspects du cinema», Les Editions Lumiere, Bruxelles, 1945) тоже пытается заложить основы философии киноискусства; более научный характер носит работа Шарля Декекельера «Кино и мысль» («Le cinema et la pensee», Les Editions Lumiere, Bruxelles, 1947), в которой киноискусство рассматривается как «искусство—ключ» для анализа современного мира и выражается надежда на приход «технографического кино», носителя новой мысли. На роль очерка не только истории и предыстории, но и философии кино претендует несколько монументальная, настолько же пустая книга Тео Де Леона Маргаритта, озаглавленная «История и философия кино» («Historia y filosofia del cine», Editorial Impulso, Buenos Aires, 1947), в которой автор вновь повторяет, что художником в кино является режиссер.

На положения, высказанные Рихтером в его работе «Враги кино сегодня, друзья кино завтра», ссылаются вслед за Эпштейном Георг Шмидт, Вернер Шмаленбах и Петер Бёхлин—'Составители сборника-альбома по экономическим, социальным и художественным вопросам кино («Der Film, wirtschaftlich, gesellschaftlich, kunstlerisch», Holbein Verlag, Basel, 1947). Особенное внимание авторы уделяют внутреннему и внешнему движению кадра и монтажу; однако в своей работе они злоупотребляют иллюстрациями, которые искажают истинный дух и истинное строение кинематографического произведения, ибо «фильм существует лишь на экране» (Рене Клер).

К взглядам Рихтера была близка написанная еще ранее работа Л. Мохопы-Надя «Живопись, фотография, кино» («Malerei, Fotografie, Film», Verlag Albert Langen, Munchen, 1945). Год спустя Рудольф Курц опубликовал работу «Экспрессионизм и кино» («Expressionismus und Film», Lichtbild-Buhne, Berlin, 1926).

На Белу Балаша ссылаются Эндрю Бьюкенен, английский документалист, автор многих книг по кино, в том числе «Фильмы, путь кино» («Films, the Way of the Cinema», Pitman, London, 1932), «Искусство кинопроизводства» («The Art of Film Production», Pitman, London, 1936), «Киноискусство и будущее» («Film and the Future», George Allen and Unwin, London, 1945) и «Посещение кино» («Going to the Cinema», Phoenix Houze Limited, London, 1948). В работе «Создание фильма от сце-

нария до экрана» («Film-Making from Script to Screen», Ryverson, London, 1937), которая является его наиболее важной книгой и, по мысли автора, должна служить учебником для кинолюбителей (их, однако, он отождествляет с профессиональными кинематографистами), он, как и Балаш, отстаивает параллелизм между кинокамерой и зрителем и подразделяет кинематографическое движение на четыре «области»: движение людей и предметов; движение съемочного киноаппарата; комбинированные движения кинокамеры; движение, являющееся результатом резки и монтажа. Монтаж, утверждает автор, является наиболее кинематографическим и наиболее важным: «при помощи умелого монтажа неодушевленным предметам может сообщаться искусственное движение; киноискусство создает повествование, связывая между собой куски, которые, взятые по отдельности, были бы лишены всякого смысла». Следуя своему дидактическому методу, автор, разумеется, утверждает, что «сценарий — это каталог монтажных кусков, пронумерованных в том порядке, в котором они появятся в законченном фильме»; однако монтаж, добавляет он, предполагает дальнейший творческий процесс.

Менее органична книга «Искусство кинопроизводства», в которой собраны различные статьи Бьюкенена, опубликованные в журналах и газетах. В этой книге автор, следуя Гирсону, уделяет особое внимание документальному кино, а также отстаивает тот взгляд, что актер не должен навязывать свою личность изображаемому им персонажу. Бьюкенен, ссылаясь вновь на Балаша, признает художественный характер звукового кино и видит возможности дальнейшего развития немое кино.

Другой учебник кинолюбителей, не лишенный известной теоретической ценности, — «Сила кино» («Filmkraft», George Newnes, London, 1935). Его автор, Адриан Брунэл, подробно рассматривает творческие процессы в кино и между прочим отстаивает «железный» сценарий. Самое важное в процессе создания кинематографического произведения заключается в том, чтобы к моменту начала съемок имелось четко определенное и зафиксированное на бумаге либретто фильма; этот принцип автор отстаивает также в отношении сюжета и сценария.

Аналогичный характер носили и последующие книги Брунэла: например, «Кинопроизводство» («Film Production», George Newnes, London, 1936), в которой автор

разбирает главным образом вопросы актерской игры в кино, подтверждая принципы, провозглашенные ранее Балашем и Пудовкиным. «Прежде всего надо иметь в виду, — пишет Брунэл, — что в фильме актерская игра постоянно приглушается. На сцене актер для большинства зрителей — это маленький человечек с голосом великана; его движения и жесты преувеличенны, излишне темпераментны; сила и диапазон его голоса больше и шире, чем в реальной жизни, хотя зрительные впечатления публики должны быть в своей совокупности подобны тем, что мы получаем в реальной жизни. Короче говоря, актер, снимаясь для киноэкрана, должен играть свою роль «под сурдинку» по сравнению с требованиями сцены. Задача кинематографических актеров состоит в том, чтобы свести до минимума игру, учитывая, что чем ближе кинокамера, тем меньший нажим должен быть в интонациях и мимике лица».

Под влиянием Балаша находятся также Бруно Редингер и Г. Х. Опферманн. Этот последний в своей работе «Тайны игровых фильмов» («Die Geheimnisse des Spielfilms», Photokino Verlag Hellmuth, Eisner, Berlin, 1938), популяризируя проблемы киноискусства, которые он называет «тайнами», исходит из принципов венгерского киноведа. Вот шесть основных положений его работы:

1) процесс создания фильма должен давать возможность зрителю участвовать в развитии сюжета фильма. Глаз кинокамеры — это глаз зрителя: то, что видит кинокамера, видит также и зритель;

2) истинное участие зрителя в развитии сюжета происходит только тогда, когда он находится в центре этого развития. Поэтому процессы работы над фильмом должны вестись таким образом, чтобы кинокамера никогда не становилась «наблюдателем», а всегда была бы главным действующим лицом;

3) необходимо постоянно анализировать каждую сцену, чтобы выяснить, нельзя ли оживить атмосферу посредством элементов символики;

4) всякий символ должен отличаться ясностью, чтобы быть немедленно понятным. В этих целях символ не должен требовать умственных усилий. Функцию предмета, использованного в качестве символа, следует подчеркивать гораздо меньше, чем его символическое значение;

5) крупным планом следует пользоваться только в том случае, когда нужно передать душевное состояние человека; осуществлять его следует так, словно он находится вне той среды и обстановки, в которой разворачивается действие;

6) монтаж является решающе важным фактором; средства художественного выражения, способные вызвать у зрителя мысли и образы, надо искать между двумя следующими один за другими кадрами; таким образом происходит переход от ассоциации идей к возникновению эмоций.

Хотя Опферманн и утверждает, что «сценарий является эмбриональной клеткой зрелищного фильма», он добавляет далее, что в нем «мы должны находить в каждом кадре, в каждой сцене все точные указания о структуре фильма, то есть должны быть указаны движения киноаппарата, положения кинокамеры, длина различных кусков; персонажи и предметы должны быть определены во всех подробностях». Таким образом, это монтаж априори.

Свои теоретические взгляды Опферманн развил в следующей книге — «Новая школа узкоплечного фильма» («Die neue Schmal-Film-Schule», Heering, Harzburg, 1940).

Влияние Балаша еще более очевидно в работе Релингера «Знакомство с кино» («Der Begriff Filmisch», Emsdetten, 1938). Автор излагает свою теорию о принципах «видимого человека» и «слышимого человека», придавая особенно важное значение использованию крупного плана, пейзажа и игре кинематографического актера. Только посредством крупного плана, утверждает Релингер, можно раскрыть чудесные качества, заложенные в человеке; это выразительное средство требует простоты, естественности и чувства меры в мыслях и чувствах. «При крупных планах нет никакой необходимости «играть», ибо таящиеся в них сложность и богатство как всего того, что способно меняться на глазах зрителя, так и неизменяемых полутонов, требуют правдивости и равновесия».

Релингер вновь заявляет, что «с увеличением размеров человеческого лица происходит также и его трансформация, благодаря чему кинематографическое лицо освобождается от прежних соотношений с пространством и временем и вступает в кинематографическую

действительность». Поэтому в кино актер является одновременно и активным и пассивным слагаемым кинематографического представления: его действия, его ощущения и в некоторых случаях успех его игры зависят и от кинокамеры и от общей структуры произведения.

«Степень этой зависимости, — добавляет Релингер, — в звуковом кино меньше, чем в немом, но все же существует». Посему актера нельзя считать основным элементом произведения искусства. Пейзаж, декорации следует рассматривать как среду, обстановку, в которой живет человек: «человек, движущийся на фоне пейзажа, должен быть порождением этого пейзажа», между этими двумя элементами нужно стремиться достигать «гармонического единства».

Несколько противоречивы мысли Релингера о сценарии; сперва он сравнивает его с партитурой музыкального отрывка (и, следовательно, уже рассматривает как художественное произведение), а потом — с простыми заметками на рабочем экземпляре текста пьесы, которым пользуется театральным режиссером.

На базе высказанных Эйзенштейном положений о режиссуре как непосредственном художественном творчестве и о монтаже апостериори Франческо Пазинетти и Джанни Пуччини написали весьма значительную работу, которую мы уже неоднократно упоминали, — «Кинематографическая режиссура» («La regia cinematografica», Rialto, Venezia, 1945). Эта книга, представляющая собой пересмотренный и дополненный сборник статей, ранее публиковавшихся в журнале «Чинема», задумана как «тщательный анализ работы режиссера», определяя ее характерные черты, методы, ресурсы и средства, которыми располагает режиссер. Авторам действительно удается осуществить свою задачу, причем они достигают определенной ясности в главной части книги, где речь идет именно о режиссуре как о непосредственном Творчестве.

Режиссер, пишут Пазинетти и Пуччини, является автором фильма: «поставить фильм означает придумать фильм. Именно придумывание, изобретение фильма и есть дело режиссера, который создает свое произведение, как художник создает картину, скульптор — скульптуру или писатель — роман... Режиссер-художник исходит из определенной идеи, вдохновения, которое может⁸ нем родиться под влиянием как какого-то факта газет-
16*

ной хроники, так и знакомства с каким-то историческим персонажем, под воздействием как зрительного образа, так и музыки... Строго говоря, режиссер должен иметь идею до того, как ставить фильм. То обстоятельство, что идея может быть подсказана ему* другими, а он делает ее своей, то есть видит ее возможные кинематографические решения, не снижает значения этой идеи. Ведь разве, например, меценаты в эпоху Возрождения не заказывали художникам, скульпторам и архитекторам произведений искусства, иногда подсказывая темы?»

«В сущности,— пишут в заключение авторы,— именно режиссер создает сюжет, даже в тех случаях, когда он заимствует его из драматического произведения или художественной прозы. Это происходит потому, что только сам фильм является носителем киноформы, достигнутой при помощи специфических средств. Вот почему, когда мы смотрим фильм, поставленный по литературному произведению, его не следует анализировать с точки зрения большей или меньшей «близости к тексту», а следует оценивать — и это совершенно обязательно — только как кинематографическое произведение».

Разумеется, Пазинетти и Пуччини имеют в виду, как мы уже видели, режиссера-художника, то есть режиссера-творца, который весьма отличается от так называемого «технического» режиссера; этот последний тоже может обладать художественными, творческими способностями, но они у него «подчинены всему остальному».

Автор фундаментальной хронологической истории кино Франческо Пазинетти* заканчивает эту написанную им в сотрудничестве с Джанни Пуччини работу весьма важной главой, посвященной истории кинематографической режиссуры, в которой он в соответствии со своими взглядами рассматривает деятельность режиссеров-художников отдельно от деятельности «технических» режиссеров.

Впрочем, деятельность Франческо Пазинетти (умершего в тридцативосьмилетнем возрасте 2 апреля 1949 года) как критика и теоретика не ограничивается работой «Кинематографическая режиссура». Вместе с

* Francesco Pasinetti, *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Edizioni di «Bianco e Nero», Roma, 1939.

Барбаро и Кьярини он содействовал формированию в Италии кинематографической культуры, указав пути серьезного и методического изучения кино. Несомненно, его «История кино от возникновения до сегодняшнего дня» («Storia del cinema dalle origini a oggi», Edizioni di «Bianco e Nero», Roma, 1939), «Полвека кино» («Mezzo secolo di cinema», Poligono, Milano, 1946) и «Кинословарь» («Filmlexikon», «FilmEuropa», Milano, 1948)—это произведения, которые являются ценными справочными изданиями в нашей повседневной работе. Но сам Пазинетти никогда не смотрел на терпеливые и тщательные поиски дат, сведений и документов, относящихся к кино и его деятелям, лишь как на задачу холодной, чисто описательной информации. Картотека, указывал он сам, «полезна тем, что помогает осознать, какой путь прошло в своем развитии кино трудами тех людей, которые им занимались». Его «Словарь» явился первым и серьезным вкладом в создание истории киноискусства, имеющим широкое гуманитарное значение: его оценки того или иного произведения, того или иного режиссера, того или иного актера, художника кино или композитора хотя порой и могут показаться несколько осторожными, зато в большинстве случаев очень точны.

Впрочем, его первая книга не является, да и не претендует на то, чтобы являться историей кино, трактуемой как история искусства, поскольку «создавать такое произведение было бы несомненно еще преждевременно».

Пазинетти, кроме того, снял несколько документальных фильмов, вошедших в число самых значительных произведений итальянского документального кино: «По следам Джакомо Леопарди» (1941), «Повседневная Венеция» (1943), «Пьяцца Сан-Марко» (1947), «Праздник Ждella Салюте» (1948) и др. В соответствии со своими теоретическими взглядами он применял процесс непосредственной съемки, пользуясь краткими записями без указаний технического порядка, придумывая построение кадров и сцен во время съемок; для того же, чтобы добиться максимальной свободы при монтаже апостериори, он весьма ограниченно использовал движения киноаппарата. О практической, теоретической и критической деятельности Пазинетти см. «Omaggio a Francesco» в Журнале «Cinema», новая серия, Milano, а. II, 1949, # 13,

Поспешно написанными, ошибочными по предпосылкам и выводам, полными противоречий предстают перед нами две книги Альберто Консильо — «Введение в эстетику кино и другие статьи» («Introduzione a un'estetica del cinema e altri scritti», Guida, Napoli, 1932) и «Кино. Искусство и язык» («Cinema. Arte e linguaggio», Editore, Ulrico Holpli, Milano, 1936). Еще более путанные мысли он излагает в своей последней работе — «Кино XX века» («Cinema XX secolo», Faro, Roma, 1947). В ней отрицается, что кино может быть искусством: «Кино., часто походит на искусство; оно никогда не искусство... Это синтетическое вещество, химический бриллиант, искусственно созданный камень... В самом лучшем случае фильм — это копия, имитация, слепок, подделка». В общем, само по себе как таковое кино не больше чем прикладное декоративное искусство. «Лучшее доказательство тому, — по мнению Консильо, — тот факт, что киноискусству не удается обрести ни индивидуальность, ни собственное лицо».

Как мы видим, здесь перед нами обычные предрассудки и недоразумения: утверждения о механическом характере киноискусства, о физическом единстве автора, понимание кино как чисто поверхностного развлечения. Пожалуй, действительно можно рассматривать как развлечение фильмы вроде «Дела и дни бенгальских улан» (1935), однако этот фильм Консильо вместе с «Голубым ангелом», «Человеком из Арана» и «Аллилуйей» приводит в качестве примера тех произведений, которые наиболее глубоко поразили его душу, заявив о себе как об искусстве. И разве можно практическое доказательство подчиненной роли кино видеть в том, что юридические права на экранизацию принадлежат автору литературного произведения, то есть сюжета? Однако Консильо, по крайней мере в своих ранних работах, говорит о режиссере как о поэте и хотя из-за обычной путаницы, царящей в этом вопросе, не придает должного значения актеру и монтажу, все же определяет кино как искусство по своей природе изобразительное.

Из понимания кино как изобразительного искусства исходит в своей значительной работе русский кинооператор Владимир Нильсен, назвавший ее: «Кино как графическое искусство» («The Cinema as a Graphic Art. On a Theory of Representation on the Cinema», Newnes, London, 1937). Нильсен абсолютно не согласен с мнением

тех ученых, которые пытаются определить характерные черты нового вида художественного выражения, отрицая всякое его родство и связь с изобразительными искусствами. «Живопись, — пишет он, — конечно, сыграла значительную роль в процессе превращения кино в искусство; это так же вне всякого сомнения, как и влияние театра и литературы на развитие кинематографических форм». Поэтому автор считает самым важным установить «изменения», которым подвергаются в кино законы живописи, и определить, какие из них утрачивают свое значение и важность, а какие, наоборот, развиваются и приобретают еще большую силу.

Кино и живопись, утверждает Нильсен, обнаруживают имеющиеся между ними связи, поскольку и то и другое — изобразительные искусства. Произведение живописи является по своей сущности завершенной вещью, которая обладает присущей ей полнотой и целиком выражает идею, вложенную в нее автором. Кинематографический же кадр — это всего лишь элемент, часть художественного произведения. Взятое изолированно, киноизображение не дает нам представления обо всем произведении в целом, а запечатлевает только некоторые его отдельные моменты. Живопись — это пространственное искусство или, во всяком случае, она «работает» почти исключительно с пространственными элементами; в кино имеется, кроме того, временной фактор, и поэтому возможно показывать и «ситуацию» и ее развитие, «действие», не описывая его как в литературе, а представляя зрительно.

Динамика в киноискусстве проявляется в двух формах. Первая — это результат монтажа, который, однако, «нельзя считать специфической чертой, присущей только киноискусству». Если создается кинолента, смонтированная исключительно из статичных кадров, замечает Нильсен, то невозможно установить какое-либо принципиальное различие между этой кинолентой и тем, что получается в результате монтажа серии статичных фотографий; «отличие кино заключается в том, что оно имеет в своем распоряжении некоторые специфические технические изобразительные средства». Вторая форма зависит от внутреннего движения кадра, которое позволяет кино воспроизводить любой динамический процесс в его истинном развитии, то есть не сводя его к статическому изображению. В этом случае «в значительной сте-

пени утрачивается близость с искусством живописи; эта форма вместе с динамизмом монтажа и представляет главную характерную черту кино».

Разумеется, ни той, ни другой формой не исчерпываются выразительные средства кино; егр главные характерные особенности — во взаимозависимости кадров, в умении определить ритм монтажа и действие внутри кадра, а также в использовании в некоторых особых случаях полностью статичных пассажей.

Если живопись повлияла и влияет на кино, с другой стороны, происходил и происходит и обратный процесс, заключает Нильсен: «...кино обогатило искусство живописи прежде всего в смысле большего разнообразия точек зрения и нового видения предмета. Кинематографический ракурс, выражаемый динамикой кривой линии, приобрел важное значение в современной живописи. Нередко художник-рисовальщик непосредственно имитирует кинематографический кадр. Кинематографические кадры часто копируют, и даже стилистические особенности, присущие кино, нередко находят свое отражение в живописи. Таким образом, в различных отношениях кино и живопись поочередно обогащают и дополняют друг друга».

В своей работе (которую предваряет краткое предисловие Эйзенштейна) Нильсен особое внимание уделяет рассмотрению вопроса о роли оператора в создании фильма, о методе его работы и художественном стиле. Задача оператора, как считает Нильсен, не исчерпывается достижением той «зрительной культуры», о которой говорил Пудовкин, рассматриваемой как врожденное или благоприобретенное качество, якобы способное обеспечить все необходимые условия для осуществления постановочной схемы фильма. Термин «зрительная культура» гораздо более сложен: «В процессе анализа сценария, глубоко вникая в тему, оператору удается схватить общую идею с самого начала ее развития; потом, уже соприкоснувшись с конкретным материалом, то есть с различными предметами, подлежащими съемке, он организует этот материал, подчиняя его общей идее». Признавая, что в процессе работы в высшей степени важно, чтобы оператор имел определенную идею в отношении концепции и образов фильма, а также что необходимой предпосылкой является возможно более полное соответствие между творческими методами режиссера и

оператора, Нильсен, однако, иногда придает роли оператора, пожалуй, чуть ли не большее значение, чем роли самого режиссера.

По мнению А. Головни, знаменитого сотрудника Пудовкина, операторы, «основные художники кинематографа», создают новое изобразительное искусство. Следовательно, они создают «новую изобразительную культуру и новую технику изображения — не на холсте, а на экране, не краской, а светом». «Операторы — художники нового, «световидного» искусства, как называли свое мастерство русские живописцы XVI века». В своей имеющей важное значение книге «Свет в искусстве оператора» (М., Госкиноиздат, 1945) Головня, излагая основные принципы работы оператора, объясняет, как должны освещаться объекты съемки, чтобы достигнуть их художественного изображения. Чтобы заниматься вопросами художественного освещения, замечает Головня, необходимо очень хорошо знать технику съемки — аппаратуру и киноленту, лабораторную обработку, светотехнику.

Истоки методики, предлагаемой в его книге, надо искать в обобщении технической и художественной манеры лучших советских операторов, а также материала, содержащегося в высказываниях зарубежных, особенно американских, мастеров операторского искусства — то есть в систематизации опыта таких операторов, как Тиссэ, Грегг Толанд, Руди Матэ или А. Москвин. «Нам кажется, что наступило время, когда операторское искусство должно обогатиться своей теорией, своим учением об изображении, своим учением о свете, высказать свою точку зрения по вопросу о композиции кадра». Головня в своей книге анализирует развитие светотеневого изображения, практику освещения крупного плана, создание экранного образа актера в фильме, освещение декораций, кинокадр как картину, методы освещения кинокадра и собственную работу в фильмах, поставленных Пудовкиным.

«Книжечка Головни, — пишет Кьярини в предисловии к итальянскому ее изданию, — ценная работа талантливого и очень опытного художника, который в ясной и строгой манере вводит читателя в технику кинематографической фотографии — • технику, рассматриваемую в художественном смысле, то есть в связи с художественным творчеством, а не в научном смысле как изучение использованных средств, то есть с точки зрения оптики

и сенситометрии» («La luce nell' arte dell' operatore», Edizioni di «Bianco e Nero», Roma, 1954).

Карло Людовико Раггьянти— другой ученый, который, как мы уже видели выше, отстаивает изобразительную природу кино, — отрицает, в отличие от Нильсена, что зрелище и изобразительные искусства не имеют общего фактора — «времени». В старой работе «Кинематограф и театр» («Cinematografo e teatro», Pacini, Pisa, 1936) он рассматривает кино и театр как проявление единого, формально сходного языка. «Нужно заметить, что произведения живописи или скульптуры не существуют для того зрителя, который созерцает его критически (то есть восстанавливает мучительный процесс постижения формы во всех его элементах, открывающийся ему в своем едином и полностью завершенном виде в течение одной минуты). Одним взглядом, как бы быстр он ни был, не охватить произведение искусства во всей полноте и сложности его связей, во всей истории его создания.

Произведение искусства должно быть мотивировано, воссоздано зрителем, оно должно «читаться» им.

К этой концепции Раггьянти еще вернется впоследствии в заметке, озаглавленной «Кроме и кино как искусство» («Bianco e Nero», Roma, а. IX, 1948, N 8). Не соглашаясь с вульгарным по своему характеру возражением, «которое состоит в том, что киноискусство приравнивается к фотографии или же к пассивному воспроизведению предмета» (киноискусство, несомненно, может быть также и этим, «но разве нельзя сказать то же самое и про изобразительное искусство, про поэзию и литературу, про музыку?»), он указывает, что точно так же нельзя отрицать художественную природу кино лишь потому, что в нем используются научные и механические средства: «Если быть последовательным, то таким же образом пришлось бы исключить из искусства всю архитектуру... Скорее, следовало бы выяснить, — добавляет Раггьянти, — должны ли мы рассматривать кино как *изобразительное* искусство» и «каким образом и в какой мере можно было бы отстаивать их почти полную тождественность», а также то, «каким образом мы сможем точно определить природу киноискусства».

Другая проблема, которую надо глубоко изучить, пишет он в заключение, это зависимость «изображение — время» как в фильме, где время, если можно так

выразиться, приобретает объективный, внешний характер, так и в произведении живописи, или в скульптуре, или в архитектурном произведении, где время, так сказать, субъективизировано, то есть цикл постижения изобразительного или формального процесса осуществляется внутри зрителя-критика (но в эстетическом плане, то есть гносеологически — с точки зрения субъекта, который себя выражает, — совершенно очевидна почти полная тождественность процесса художественной деятельности поэта-художника и поэта-режиссера). Придется также возвратиться к вопросу о различии между театром как зрелищем и театром как критической или некритической декламацией поэзии. «Это является особенно показательной проблемой, ибо в области истории театра как зрелища, если ее тщательно исследовать, заключена и история кинематографа, который родился не случайно, а имел к тому исторически оправданные причины, как и все другие виды человеческой деятельности.

Гюнтер Гролл, автор книги «Кино, неоткрытое искусство» («Film, die unentdeckte Kunst», С. Н. Beck Verlag, Munchen, 1937), развивая антинатуралистическую концепцию кино, тоже считает режиссера автором фильма. Он утверждает, что киноаппарат видит по-другому, нежели человеческий глаз: он показывает нам заснятые на пленку предметы не такими, какими они выглядят в действительности. В кино предмет проецируется на плоскую поверхность и не представляет собой ни фигуру на поверхности, ни тело, имеющее глубину, а является «синтезом двух выражений». Помимо того, киноизображение ограничивает зрительную способность человеческого глаза, увеличивает или уменьшает предмет, который может быть заснят сбоку или прямо, вблизи или издалека, — все это отличает кино от механического воспроизведения. Поэтому самое первое художественное средство киноискусства — выбор изображений: «оно способно оставить в стороне все, что не заслуживает внимания, и возможно более глубоко подчеркнуть все существенное».

Как мы видим, перед нами снова «формирующие факторы» Арнхейма. Вместе с последним Гролл, разумеется, придает художественное значение уже кадру как таковому; монтаж это не единственное, говорит он, а лишь одно из важных средств, позволяющих достигнуть искусства кино. «Посредством выбора изображе-

ний, построения кадра, ритма, монтажа и звуковой дорожки кино, опираясь на технические средства, добилось подлинных успехов на пути к искусству».

Только в вопросе о звуковом кино Гроль отходит от Арнхейма, но все же делает весьма спорные выводы: «Когда язык звукового кино утратил свой первоначальный подражательный характер, полностью направленный к возможно более точному воспроизведению действительности, и было достигнуто техническое совершенство, он стал полноценным средством художественного выражения и сразу же занял подчиненное место по отношению к изображению». Поэтому звук в кино должен быть «сдержанным», диалог ограничен и «логичен», «его задача в том, чтобы подчеркнуть ритм, оживить форму». Приняв звуковое кино, хотя и с такими оговорками, Гроль, впрочем, не отрицает ни цветного кино, ни стереоскопического.

Не более оригинальны его теоретические взгляды и в отношении актера: театральному или, во всяком случае, профессиональному актеру он предпочитает «типаж»; впрочем, он указывает, что даже и этот последний не является идеальным для кино, которое нуждается в собственном исполнительском мастерстве: «Идеальным кинематографическим исполнителем явится артист, который осознает свое место в мире зрительных изображений и будет не насилловать изображение посредством психической и физической экспрессии, а создавать при помощи кинематографической игры все новые и новые оптические возможности. Изображение доминирует, человек, так же как и пейзаж, отдает себя в его распоряжение».

Гроль возвращается к Арнхейму на последних страницах книги, в главе, посвященной отношениям между кино и другими формами искусства. «Будем надеяться, — пишет Арнхейм, — что поэты в своих собственных интересах и в интересах искусства сумеют не поддаться на эти лестные предложения (придумывать сюжеты для фильмов), которые означают для них быструю известность и легкие доходы. Поэтам это было бы не к лицу. Нельзя требовать от Пудовкина или Эйзенштейна, чтобы они писали романы, и претендовать на то, чтобы Дёблин или Цукмайер ставили фильмы». Гроль вторит ему: «Между кино и литературой нет мостов. Киноискусство состоит из изображения и режиссуры, и наши са-

мые великие поэты дали самые скверные кинематографические сюжеты».

Вопрос об отношениях, существующих между кино и литературой, между поэзией и прозой в кино, уже рассматривавшийся, в частности, в работе В. Шкловского «Литература и кинематограф» (Берлин, 1923) и в составленном Б. М. Эйхенбаумом сборнике «Поэтика кино» (М., Кинопечать, 1927), вновь рассматривает Svatopluk Jesek в своей книге «Слово, оживленное фильмом» («Slovo, ozivle filmen», Ceskoslovenske Filmove Nakladatelstvi, Praha, 1946).

В 1950 году Луи Шове опубликовал книгу «Перо и кинокамера» («Le porte-plume et la camera», Flammarion, Paris), в которой стремился доказать, что кино по сравнению с литературой или театром это «искусство, и все тут искусство с большой буквы».

В 1957 году вышли книги Клода Мориака и Джорджа Блюстона. В первой из них («Petite litterature du cinema», Les Editions du Cerf, Paris) вновь ставится проблема об отношениях между кино и литературой; сознательно исключая из исследования фильмы, вдохновленные великими произведениями классики, автор сосредоточивает основное внимание на фильмах, поставленных по произведениям Кокто или Мальро, то есть на тех книгах, авторы которых являются также и авторами фильмов («Надежда», «Красавица и чудовище» и др.), и анализирует творчество некоторых писателей (как, например, Сартра или Грина, оказавших более или менее сильное влияние на фильмы, которые были созданы при их участии или в соответствии с их указаниями), а также и режиссеров — «писателей экрана» (поскольку «они в своих фильмах выражают свой внутренний мир так же тонко и глубоко, как писатели в книгах»). Употребим любимое определение Астриюка: эти режиссеры пользуются съемочным киноаппаратом как автоматической ручкой. «Режиссер, — утверждает Астриюк, — должен писать кинокамерой так, как романист пером. Кино постепенно освободится от тирании зрительного элемента, от изображения ради изображения, от стремления к непосредственной передаче анекдота, занимательной истории и станет столь же тонким и глубоким средством письма, как письменная речь: кино заменит роман, оно его убьет» («L'Ecran Francais», N 144, 30.11.1948). Миномходом заметим, что фильмы самого Астриюка проти-

воречат этой теории и что кино часто убивало роман или, вернее, многие из тех романов, которыми оно вдохновлялось, не создавая, однако, взамен ничего скольконибудь значительного.

Рассматривая вопрос о том, как ром-ан превращается в фильм, Блюстон («Novels in to Film», The John Hopkins Press, Baltimore) со своей стороны отмечает основные различия между ними, которые можно кратко выразить как «концепцию умственного образа» и как «восприятие зрительного образа». Как роман, так и фильм, утверждает он, являются временными искусстваами, но, тогда как основной принцип романа — время, основной принцип фильма — пространство, хотя время и пространство в искусстве неразделимы. Фильм и роман «сходятся в определенной точке, чтобы потом разойтись, и тогда даже утрачивают всякое взаимное сходство; в точке их наибольшего расхождения нельзя изменить того, что является специфически кинематографическим, и того, что является специфически литературным, не нарушая при этом их целостности. Вот почему у великих новаторов нашего столетия как в области романа, так и в области фильма так мало между собой общего».

Ренато Май, как и Гроль, опирается на Арнхейма, но по другим мотивам и несколько в ином плане. Почтительный и признательный ученик немецкого теоретика, Май вслед "за первой достаточно глубокой статьей, появившейся в журнале «Бьянко э nero»*, к написанию которой подтолкнул его Арнхейм, выпустил книгу «Язык киноискусства» («Il linguaggio del film», Poligono, Milano, 1947). Он видит во взглядах своего учителя чуть ли не единственную четко сформулированную теорию кино, не утратившую и до сего времени своего значения. О Пудовкине и Эйзенштейне говорится всего дважды, мельком, а книга последнего «The Film Sense» и вовсе забыта. Однако автора не полностью удовлетворяет и «Кино как искусство» Арнхейма. «Несомненно можно (и должно), — заявляет автор, — приписывать монтажу и его свойству синтетически соединять дифференцирующие элементы способность порождать ощущение непрерывности. Однако кроме связей по содержанию и форме, теоретически обоснованных киноведами от Пудовкина до Арнхейма, совершенно очевидны и особые связи меж-

* Ren at o May, Per una grammatica del film, цит.

ду соседними кадрами. Это связи по положению, симметрии, аналогии, противопоставлению, величине, движению; связи, которые делают «оптически» уловимым, или незаметным, или, наоборот, подчеркнутым переход от одного кадра к другому».

Указывая на бесплодность такого исследования, которое, как у Споттисвуда, «основывается на объективной классификации технических элементов, оказывающих с экрана определенное воздействие на зрителя», Май пытается «действовать противоположным образом — идти от воздействия к техническим приемам, которые его вызывают». Различие это, утверждает он, весьма важно, ибо «процесс восприятия фильма начинается не с экрана, как обычно подразумевается, а с глаза зрителя, испытывающего различного рода ограничения, — одни из них более или менее известны, другие более или менее еще изучаются и исследуются; завершается этот процесс тоже в индивидууме, то есть за той точкой, где прерывается физиологическая дорожка, по которой передаются ощущения, идущие из объективного мира к сознанию индивидуума».

Несомненно, теоретические рассуждения Мая представляют интерес. «На многочисленных примерах он показывает, — замечает Арнхейм*, — что кинематографические время, пространство, расстояние, размеры, направление и движение определяются не физическими аспектами того, что происходит в съемочном павильоне, а эффектом, возникающим при восприятии фильма». Он «преодолеет опасность спутать осознание нами физических условий чувственного опыта с самим опытом» (Кёлер).

Но, несмотря на достоинства, справедливо отмеченные Арнхеймом, «обратный» путь, по которому идет Май, не слишком нов: он более или менее совпадает с экспериментально-психологическим методом немецкого теоретика; впрочем, и Эйзенштейн в сборнике «The Film I Sense» не основывается на объективной классификации технических элементов, производящих с экрана определенное воздействие, и от анализа воздействия переходит к анализу техники, благодаря которой оно осуществляется. Кроме того, книга «Язык киноискусства», автор ко-

1948, * Rudolf Arnheim, I libri.— «Bianco e Nero», Roma, a. IX, N° 6.

торой обвиняет работу Споттисвуда в риторичности, сама грешит риторикой, такими же «общими местами», как, например, рассуждения о движении зрительных изображений на экране, рассматриваемом как «результат иллюзии».

Что касается вопроса о воздействии полученного ощущения, «изолированного и индивидуального», то еще Споттисвуд отмечал, говоря о критериях и методе оценки фильма, что «вначале содержание отдельных кадров рассматривается как факторы, которым не дается анализа». Зритель сперва должен «оценить первоначальный, несущий внутреннюю нагрузку идеологический монтаж, посредством которого удалось добиться различных аспектов общего воздействия»; только потом он сможет разобраться в других элементах анализа структуры фильма. Основываясь на указании Споттисвуда, таблицу, служащую для синтеза воздействий, следовало бы читать снизу вверх. Работа Мая всего лишь «грамматика»: она может служить ценным пособием для кинематографических учебных заведений и курсов кинолюбителей, хотя в ней уделено недостаточно внимания звуковому монтажу.

После «Языка киноискусства» Ренато Май опубликовал «Приключение фильма» («L'avventura del film», Edizioni dell' Ateneo, Roma, 1952), еще одно исследование теоретико-технического характера о природе и составе изображения, о звуке и цвете в фильме, а сравнительно недавно выпустил книгу «Мир зрительных образов» («Civita delle immagini», Edizioni Cingue Lune, Roma). Это первая итальянская работа, в которой собраны материалы для разработки теории телевизионного языка, рассматриваемого во взаимосвязи с проблемами кино. «Идет ли речь еще только о кинематографическом языке? — задает себе вопрос Май. — Или уже пора обобщить теорию и начинать говорить о «языке зрительных изображений»?»

Схеме, аналогичной схеме Споттисвуда, следовал Эрнст Ироса. В своей работе «Сущность и драматургия киноискусства» («Wesen und Dramaturgie des Films», Max Niehans, Zurich, 1938) он начинает с анализа кинематографической структуры и приходит к синтезу основных законов, управляющих киноискусством, а также исследует различные жанры и стили фильмов. Критическое исследование Ироса почти всегда носит строгий и

серьезный характер, чего нельзя сказать о «грамматике» Сетона Маргрэйва. Его книга «Успешное написание фильма» («Successful Film Writing», Methuen, London, 1936) вносит в эти вопросы скорее путаницу, чем ясность. Уже само ее название, насколько претенциозное, настолько же и нелепое, свидетельствует об ограниченном характере и слабости исследования, в котором между прочим утверждается, что основным законом кино является «действие», действие и ритм, причем не внутренние, а внешние — движение событий и несобытий. Некий предполагаемый «синтетический и стремительный» характер фильма якобы отличает его от других произведений искусства, аналитических и описательных, а потому «медленных».

«Кино отличается от всех других видов искусства, — говорит Маргрэйв, — поскольку его задача — привлечь интерес широкой публики с большой быстротой»; поэтому в кино нужны эффектные и благополучные концовки. И далее: «основа фильма — фабула».

Совершенно очевидно, что кино как искусство не имеет ничего общего с этими утверждениями, если и обладающими каким-либо значением, то лишь с производственной и коммерческой точек зрения. Учитывая все это, книгу «Успешное написание фильма» можно было бы назвать учебником для кинолюбителей.

Французским «эквивалентом» этой книги является «On tourne lundi» (Paris, 1947); однако ее автор Чарльз Форд не пытается навязать в своей работе читателю рецепты того, «как надо писать для кино» (и даже уточняет, что автором фильма является режиссер), как это делают Морсби Уайт и Фреда Сток в книге «The Right Way to Write for the Films» (Rolls House Press, London, 1948) и Адриан Брунэл в «Film Script, the technique of writing for the screen» (Burke Publishing Company Ltd., London, 1948).

Совершенно иной подход к вопросу мы обнаруживаем в книгах советских авторов, посвященных созданию и проблемам киносценария, — см. интересный сборник «Как мы работаем над киносценарием» (М., Кинофотоиздат, 1936) и «Построение киносценария» (М., Госкиноиздат, 1940) В. С. Юнаковского. Книги по этому вопросу выходят также в Мексике и Португалии: Ulyses Petit de Murat, «El guion cinematografico, tecnica e historia» (Editorial Alameda, Mexico, 1945) и Ernesto de

Sousa «O argumento cinematografico. Como se escreve un filme» (Sequencia, Lisboa, б. г.).

Откровенно прагматична книга американцев Уолтера Питкина и Уильяма М. Марстона «Искусство звуковой живописи» («The Art of Sound Pictures», Appleton and Company, New York—London, 1930). Исходя из предпосылки, что «мужчины и женщины ходят в церковь, чтобы развлечься и испытать различного рода приятные эмоции», они рассматривают—весьма поверхностно и чисто эмпирически—эти эмоции и ощущения, подразделяя их на категории (элементарные эмоции: согласие, убеждение, чувство господства или подчинения; сложные эмоции: желание, удовлетворение, страсть, захватывающий интерес; ненормальные и неприятные эмоции: страх, гнев, ревность, ненависть и т. д.). Больше всего авторов интересует «захватывающая эротика» или «секс», поскольку, исходя из коммерческого принципа «среднего вкуса», успех фильма для них означает «потакание моральным, аморальным или неморальным инстинктам и желаниям масс». Они, разумеется, стоят за вульгарную интригу и «большую силу воздействия благополучной концовки». Не выдерживает также критики в эстетическом плане выдвинутый ими принцип «телеграфного» диалога, состоящего из «горланых звуков, односложных слов, восклицаний» («нередко во имя общего ритма фильма приходится длинную и округлую красивую фразу сокращать до нескольких односложных слов»).

На диаметрально противоположной основе построена работа другого американца. В книге «Искусство и благоразумие» («Art and Prudence», Longmans, Green and Company, New York—Toronto, 1937) Мортимер Дж. Адлер, доцент философии в Чикагском университете, пытается рассмотреть в теоретическом плане моральные, политические и эстетические проблемы кино в связи с общими проблемами искусства (со ссылками на Платона, Аристотеля, Фому Аквинского). Наибольший интерес для нас представляет последняя часть его работы—теоретико-эстетическая. В ней автор утверждает, что в кино зависимость между искусством и техникой та же, что существует и в других формах художественного творчества: все они, так же как научные эксперименты и исследования, связаны с машинами и инструментами. История музыки и пластических искусств, так же как и история экспериментальных наук,— не что иное, как

свидетельство технических изменений, происшедших в результате изобретения новых инструментов и приборов. Это следует учитывать для того, чтобы вести на правильной основе любую дискуссию о технике кино. Технические средства, сюжет, характеры действующих лиц и идея—элементы, общие для всех, кто хочет рассказать какую-нибудь историю; но кино отличается от эпики и от драматической поэзии тем, что оно при повествовании служит «медиумом»; кроме того, следует учитывать ту манеру, в которой ведется это повествование: технические элементы, присущие киноискусству,—это зрительное изображение и связь изображения с диалогом или другими звуками.

Затем Адлер исследует аналогии, существующие между частями речи и элементами фильма: буква, утверждает он, соответствует отдельной (неподвижной) диаграмме; слог—неразделимому ряду диаграмм; слово—разделимому ряду диаграмм (отдельный кусок или кадр); имя существительное—куску без движения (кинематографический натюрморт); глагол—куску, показывающему движение; союз—уменьшению и увеличению отверстия диафрагмы, наплыву; фраза—сцене; период—эпизоду; абзац—серии эпизодов, обладающей повествовательным единством; глава—более крупным частям фильма, из которых складывается единство кинопроизведения. Текст не только состоит из слов, добавляет Адлер, но из различных слов, при помощи которых можно сказать одно и то же. Так же как мы выбираем слова, мы выбираем кадры: «различные методы съемки одного предмета соответствуют выбору, производимому среди множества слов-синонимов, при помощи которых можно сказать одно и то же»*.

Совершенно очевиден источник подобного анализа; во всяком случае, он вновь подтверждает некоторые основные принципы, с помощью которых всегда пытаются доказать антинатуралистическую, а следовательно, художественную сущность кино.

Аналогичный вклад, хотя и гораздо менее значительный, внес Ян Кучера, который наряду с А. М. Броусилом** является виднейшим чехословацким представителем

* «I libri».—«Bianco e Nero», Roma, а. II, 1938, N 5.

** А. М. Броусил опубликовал в 1946 г. в пражском издательстве: Cescoslovenske Filmove Nakladatelstvi—две книги: «Film a narodnost» и «Problematika nametu ve film».

лем теоретических исследований в области киноискусства. В своей работе «Книга о киноискусстве» («Книга о Filmu», Orbis, Praha, 1941) он исследует отношения между пространством и временем, рассматривая их как предпосылки, определяющие суждение о любой творческой деятельности, и в особенности о кинематографической, поскольку фильм создает посредством монтажа свое время и свое пространство, противоположные реальным времени и пространству.

Этим работам многим обязан, как он сам заявляет, Роджер Мэнвэлл. В своей книге «Киноискусство» («Film», Penguin Books, Harmondsworth, 1944) он заявляет, что «никто, работая над подобной книгой, не смог бы избежать влияния Роты, Арнхейма, Грирсона, Пудовкина и некоторых других». Однако работу Мэнвэлла, несомненно в высшей степени ценную, следует рассматривать скорее в плане некоторых частных аспектов кино (перспективы документального кино, влияние киноискусства на общество), чем в собственно теоретико-эстетическом плане.

В первой части книги содержится анализ предшествующих работ и делается попытка сформулировать определенную поэтику киноискусства, в которой, однако, немало противоречий и спорных положений. Мэнвэлл, в противоположность Арнхейму, выражает мнение, что звуковое кино — это искусство, и с этих позиций утверждает, что в немом кино отсутствие звука и употребление помехой развития зрительного действия». Это утверждение во многом необоснованно — достаточно напомнить о художественных результатах, достигнутых в некоторых немых фильмах.

Вот еще одно спорное утверждение: «Тогда как роман, — пишет Мэнвэлл, — является повествовательной формой, которая зависит от воображения и способности к описаниям писателя, работающего только для одного читателя, фильм оперирует рядом заснятых на пленку изображений, показывая развитие характеров при помощи актеров и диалогов». Логично, что при такой постановке вопроса полностью сохраняют силу враждебные звуковому кино принципы Арнхейма. Более правильно было бы утверждать, как пишет Мэнвэлл далее, что «употребление звука, без сомнения, ведет к увеличению экспрессивной силы киноискусства», к «более сложной

и богатой» поэзии кино благодаря соответствию изображений — звуку и звука — зрительным изображениям, подвижность которых, естественно, представляет первый элемент кинематографического искусства. Благодаря сопоставлению, сравнению, замечает Мэнвэлл, обостряется наблюдательность и лучше усваивается опыт; один период обогащает значение другого. «Кино, как и поэзия, черпает свою силу из сравнения образов и быстрой ассоциации идей посредством сопоставления человеческих поступков».

Под непосредственным влиянием Роты и Грирсона написаны статьи группы английских критиков (Реджинальд Бэк, Роу Боултинг, Сидней Коул, Торольд Дикинсон, Роберт Хеймер, Джек Гаррис, Дэвид Лин, Эрнест Линдгрэн, Гарри Миллер, Бейзил Райт); некоторые из них уже или «без пяти минут» кинорежиссеры. Эти статьи, вошедшие в сборник «Техника создания фильма» («The Technique of Film Editing», Focal Press, London and New York, 1953), составленный Карелом Рейшем, представляют собой обширный трактат о практике, а также о теории монтажа, рассматриваемого в различных кинематографических «жанрах»: документальное кино, сюжетный фильм, учебное кино, кинохроника и так далее.

Имеются другие книги более или менее популяризаторского характера, например доходчивая книжечка Алессандро Блазетти «Как рождается фильм» («Come nasce un film», Edizioni di Cinematografo, Roma, 1931—1932), которая ведет читателя по разным цехам кинофабрики — от сценарного отдела до рекламного, где работают над рекламой уже готового выйти в прокат фильма (интересно отметить, что уже тогда Блазетти был горячим сторонником сюжета: «Из старого сюжета может получиться плохой фильм. Из плохого сюжета никак не может выйти хороший фильм»).

Упомянем также о следующих книгах: «Фотогения и искусство» К-Ф. Куэнка («Fotogenia y arte», Madrid, 1927), «Исследование кино» Франсиско Айяла («Indagacion del cinema», Madrid, 1920), «Культура кино» Гуиллермо Диас-Плайя («Una cultura del cinema», Barcelona, 1930) и «Кино как язык» Антонио дель Амо («El Cinema como lenguaje», Madrid, 1948). Кроме того, Ло Дука, перу которого мы обязаны «Очерком о монтажном столе» («Essai d'un table de montage») — работой, основываю-

шейся на принципах Пудовкина, Споттисвуда, Тимошенко и Арнхейма *, опубликовал в 1943 году первое издание «Техники кино» («Technique du cinema», Presses Universitaires de France, Paris). Андре Бертомье выпустил другую книжечку — «Очерк кинематографической грамматики» («Essai de grammaire cinematographique», La Nouvelle Edition, Paris, 1946), сборник элементарных принципов и некоторых практических правил (для студентов Высшего кинематографического института в Париже).

Книга «Анатомия киноискусства» («Anatomy of the Film», Marsland Publications Ltd, London, 1947) представляет собой сборник текстов, составленный Х. Х. Волленбергом из Кембриджского университета; название у этой книги очень претенциозное, но на деле она всего лишь своего рода «путеводитель», хотя и снабженный некоторыми личными критическими замечаниями, — пособие для оценки фильмов с художественной, социальной, методологической и экономической точек зрения.

Наш список не исчерпывается и работой «Искусство кино» («The Art of the Film», Allen and Unwin, 1948), написанной Эрнестом Линдгреном — ещё одной попыткой ввести читателя в мир киноискусства, ничего не прибавляющей к предшествующим, так же как, впрочем, и книга Джозефа и Гарри Фелдман «Динамика фильма» («Dynamics* of the Film», Hermitage Hause, New York, 1952) или книга Пио Каро «Основные принципы киноискусства» («Las estructuras fundamentales del cine», D. F. Editorial Patria, Mexico 1958), или же хотя и более зрелая работа Мартена «Язык кино» («La langage cinematographique», Editions du Cerf, Paris, 1955), написанная отчасти в крочечанском духе. В ней автор утверждает, что «кино, более чем всякое другое средство художественного выражения, является языком бытия, а быть может, даже «la langage par excellence».

Сегодня кино нуждается не столько в работах, доказывающих его антинатуралистическую и, следовательно, художественную сущность (этот круг вопросов уже тщательно исследован), сколько в углубленном анализе некоторых новых, чисто эстетических проблем, вставших перед нами, а также в новых монографических работах

о том или ином из художественных средств, каковые, естественно, следует рассматривать в плане общих проблем киноискусства.

По этому второму пути пошли Балдо Бандини и Глауко Виаци в своей книге «Размышления о декорационном искусстве» («Ragionamenti sulla scenografia», Poligono, Milano, 1945). Они внесли интересный вклад в изучение рассматриваемых проблем, написав настоящую теоретическую работу по этому вопросу, почти совсем забытому даже «систематизаторами».

Однако предпосылки, из которых исходят авторы книги, довольно спорны. Они подразделяют элементы киноискусства на «определяющие» (кадр, угол съемки, монтаж, декорации) и «составляющие» (освещение, актерское исполнение, пластический материал, звук). Первые, в отличие от вторых, якобы являются «новыми и оригинальными как по своей природе, так и по структуре, механически и технически, во всех смыслах». Столь строгое подразделение и классификация грешат абстрактным рационализмом. Например, монтаж родился не вместе с кино, а уже существовал, хотя и в ином смысле, в литературе и музыке.

Такой же абстрактный рационализм приводит авторов к утверждению, что декорационное искусство является главным определяющим элементом кино, поскольку в нем обретает свое лицо сам кадр. «Всякий раз, когда съемочный киноаппарат снимает какую-либо конструкцию, он обязательно и неизбежно производит ее перспективное и изобразительное уточнение, каковое представляет собой не что иное, как установление порядка декорационных элементов». В подтверждение своего тезиса Бандини и Виаци заявляют, что возможен также и фильм без монтажа, то есть снятый при помощи непрерывного движения киноаппарата, с внутрикадровым монтажом. Однако если это возможно (попытка такого рода была сделана в фильме «Веревка» Альфреда Хичкока), если верно, что «могут существовать фильмы, лишённые специального и намеренного освещения», то, прибегнув к аналогичному абстрактному рассуждению, можно было бы утверждать, что именно освещение, в каком бы смысле его ни понимать и ни использовать, является главным определяющим элементом кино, поскольку без него не могли бы существовать ни кадр, ни монтаж, ни декорации. Впрочем, сами Бандини и Виаци

* См.: «Bulletin de IDHEC» (Institut des Hautes etudes cinematographiques), Paris, 1947, N 9.

утверждают, что посредством «изменения освещения» в фильме, состоящем из одних только крупных планов, можно добиться «изменений степени выразительности», то есть декорационного элемента. В обоснование своей точки зрения авторы цитируют Поля Валери: «Тот, кто изображает дерево, вынужден изобразить небо или какой-нибудь фон, чтобы иметь возможность видеть на нем это дерево. В этом умственном процессе есть своего рода логика, основывающаяся на ощущениях и почти не изученная».

Но при всем том книга Бандини и Виаци богата новыми наблюдениями, содержит глубокий и точный анализ, конкретные рассуждения, особенно в главах, рассматривающих связи между декорационным искусством и архитектурой, между декорационным искусством и музыкой, между декорационным искусством и живописью, между декорационным искусством кинематографическим и театральным.

Этот последний вопрос рассматривает — но с меньшей эстетической глубиной — и Вирджилио Марки в отдельной работе «Введение в декорационную технику» («Introduzione alia scenotecnica», Tied Editore Libraio, Siena, 1946).

Черемухин вновь возвращается к рассмотрению вопроса о музыке в звуковом кино в работе «Музыка звукового фильма» (М., Госкиноиздат, 1939), а Джеральд Кокшотт продолжает в другом плане исследование, начатое в свое время Куртом Лондоном («Film Music») в книге «Музыка в звуковом фильме» («Incidental Music in the Sound Film», British Film Institute, London, 1946), которая не лишена известной глубины анализа.

Джон Хэнтли в своей работе «Английская музыка к кинофильмам» («British Film Music», Skelton Robinson, London, 1947), наоборот, ограничивается, как указывает название, только одним английским кино, посвящая исчерпывающе подробные главы различным жанрам (сюжетные, документальные, мультипликационные фильмы). Он ясно и четко формулирует некоторые основные положения о музыке в кино, причем делает это с ярко выраженным критическим духом.

Во Франции Ло Дука в книге «Мультипликационные фильмы» («Le dessin anime», Prisma, Paris, 1948) рассматривает, в частности, теорию этого особого кинематографического жанра, частично уже исследованную

Р. Д. Фейлдом в книге «Искусство Уолта Диснея» («The Art of Walt Disney», Macmillan, New York, 1942). Это работа скорее критическая, чем эстетическая, и, между прочим, значение творчества Уолта Диснея в ней переоценивается. Во Франции же вышла книга «Эстетика мультипликационного фильма» («L'esthétique du dessin anime»), автор которой — Мари-Терез Понсэ — опубликовала ранее, в том же году и в том же издательстве, другую более интересную и оригинальную работу — «Сравнительное изучение средневековых иллюстраций и мультипликационных фильмов» («Etude comparative des illustrations du moyen age et des dessins animés», A.-G. Nizet, Paris, 1952).

Между тем киноискусство стремится расширить свои технические средства, и открываются, повторяем, новые перспективы, возникают новые эстетические проблемы, нуждающиеся в разрешении. Отметим в заключение идущих по этому пути Зенелюка и Б. Т. Иванова, которые одними из первых исследовали стереоскопическое кино в работах «Стереоскопическое кино» (М., Госкиноиздат, 1945) и «Растрава стереоскопия в кино» (М., Госкиноиздат, 1945).

99 ТЕОРИЯ ФИЛЬМА "

3. КРАКАУЭР
И ПРОБЛЕМЫ
РЕАЛИЗМА
В КИНО

Книга Зигфрида Кракауэра «Теория фильма»* вышла в свет в тот момент, когда многие киноведы в разных странах, провозглашая важность «специфики кино», отрицают в связи с этим некоторые возможности киноискусства, и в частности его способность выражать определенные идеи. Как мы увидим, Кракауэр тоже отрицает эту способность кино. Не сторонник теории «кинематографического кино», он противопоставляет ей понятие «фотографического кино», отстаивая способность кино к выражению «материальной, а не формальной эстетики».

Эта теория исходит из двух предпосылок. Во-первых, кино по существу своему является развитием фотографии и, следовательно, в равной с ней степени обладает естественной склонностью к передаче окружающего зримого мира. Во-вторых, произведения, созданные в рамках определенного средства художественного выражения, тем удачнее в эстетическом отношении, чем в большей степени они основываются на специфических особенностях данного средства. Иначе говоря, произведение не может быть художественно полноценным, если оно противоречит сущности своего средства художественного выражения (например, имитирует формы воздействия, естественные для какого-нибудь другого средства художественного выражения).

Из этого основного эстетического принципа логически вытекают другие положения: о позиции фотографа по отношению к своему средству выражения, о «естественных склонностях» фотографии, ее специфических достоинствах, об эстетических интересах, которых в любом случае должен придерживаться фотограф «реалистической тенденции». Безличное фотографическое воспроизведение, полностью лишенное всякой искусственности, не может рассматриваться с точки зрения эстетики. Но возможен и другой случай: эстетически выразительная композиция может быть лишена фотографических качеств.

Совершенно очевидно, что фотография имеет много общего с непосредственной и безыскусственной действи-

* Sigfried Krakauer, Theory of film, New York, Oxford University Press, 1960.

тельностью. Наиболее фотографическими изображениями мы считаем те, в которых природа воспроизводится такой, как она существует независимо от нас. Однако благодаря стремлению передавать действительность непосредственно фотографии чаще всего выделяют случайные события. Случайное — естественная пища моментального снимка. Кроме того, фотография как бы не знает никаких границ, она оперирует скорее фрагментами, чем целым. Фотография, будь то портрет или сцена, является характерной только в том случае, если она исключает всякую мысль о полноте, о завершенности. Фотография решительным образом изолирует положение объекта съемки в определенный момент; перед зрителем постоянно стоит задача угадать, что означает та или иная поза, расшифровать по ней общее поведение и характер объекта съемки. Фотографии передают сырой материал. Он нуждается еще в уточнении.

Фотограф, по мнению Кракауэра, опирается на собственную индивидуальность не для того, чтобы выразить ее в «самостоятельных» творческих произведениях, а чтобы растворить ее в сущности окружающих его со всех сторон предметов. Если полная объективность недостижима, все же нет никаких причин для того, чтобы фотограф должен был подавлять свои творческие способности ради неминуемо тщетной попытки достигнуть такой объективности. Если при выборе объектов съемки им руководит стремление воспроизвести и раскрыть натуру, то вполне оправдано, что он выбирает тот или иной объект, ракурс или позу, объектив, эмульсию, бумагу в соответствии с собственными чувствами и ощущениями. Более того, возможность выбора ему просто необходима, чтобы сделать снимок на определенном уровне. Если он не сумеет воспринять натуру напряжением всех своих чувств и участвуя в процессе съемки всем своим существом, вряд ли эта натура перед ним раскроется. Следовательно, «стремление к творчеству» вовсе не обязательно должно противоречить «стремлению к реальному». Наоборот, оно может способствовать усилению этого «стремления к реальному» и его достижению.

Все, что Кракауэр говорит о фотографии, в равной степени относится и к кино, хотя он, само собой разумеется, не прилагает это к кино механически и не пытается ограничить сказанным его возможности. Необходимы дальнейшая разработка и развитие.

Итак, что же представляет собой это «фотографическое кино»?

Оно родилось в результате слияния различных элементов — как комбинация моментальной фотографии со старой техникой волшебного фонаря и «фенакистоскопа», к которой впоследствии добавились другие, нефотграфические элементы, как, например, использование монтажа и звука. Однако фотография имеет право на первое место и абсолютный приоритет среди всех этих элементов, она была и остается решающе важным фактором для определения сущности кино. Основные свойства кино, таким образом, тождественны свойствам фотографии; другими словами, кино — идеальный инструмент для запечатления и раскрытия действительности.

Действительность, о которой говорит Кракауэр и которая единственно его интересует, — это физическая реальность, «действительно существующая», тот «изменяемый мир», в котором мы живем. Он ее называет также «материальной действительностью» (отсюда его «материальная эстетика» или «нынешней действительностью» или — в более общем виде — «природой»). Другой подходящий термин — «фотографическая действительность», «действительность камеры».

Кино, настойчиво утверждает Кракауэр, является самим собой лишь в том случае, когда регистрирует и раскрывает окружающую физическую действительность. В числе специфических достоинств фотографии, отличных от свойств других средств художественного выражения, мы находим возможность использовать некоторые открытия, любопытные детали, которые обнаруживаются, например, при увеличении и о которых нельзя даже подозревать при обыкновенном наблюдении природы.

Итак, «фотографическое кино», в отличие от «кинематографического кино», считает своей главной особенностью фотографию, операторскую работу, а не монтаж.

Кракауэр отнюдь не пытается умалить значения технических вопросов, но подчеркивает то, что технические свойства кино и его основные свойства существенным образом отличаются друг от друга и что последние важнее первых.

Представим себе произведение, которое в соответствии с основными свойствами кино запечатлевает интересные стороны физической действительности, но делает это в техническом отношении несовершенно — например, при

неправильном освещении или посредством вялого, скучного монтажа. Такой фильм, замечает Кракауэр, будет отвечать задачам кино больше, чем другой, в котором блестяще использованы все кинематографические уловки и трюки, но при создании которого не считались с «фотографической действительностью», имеющей главное значение.

Однако в некоторых случаях, предупреждает Кракауэр, умелое использование различных технических приемов может придавать фильмам, которые без того были бы «нереалистическими», в известной мере кинематографический характер. Так, например, было с фильмами Мельеса и может наблюдаться в некоторых фантастических и исторических фильмах.

Но если кино родилось из фотографии, то мы, естественно, может различить в нем «реалистические» устремления и устремления «созидательные». Первыми вождями этих двух школ были Люмьер и Мельес, творчество которых Кракауэр рассматривает в виде тезы и антитезы в гегелевском понимании. Фильмы Люмьера описывают повседневную жизнь, ставят своей целью посредством фотографии рассказать определенную историю («Полированный поливальщик»), рисуют окружающий нас мир с одной лишь целью — показать его таким, как он есть.

По мнению Кракауэра, эти фильмы точно и определенно выражают истинную задачу кино. Для исследования человеческого сердца нам достаточно романа и театра. Кино — это динамизм физической жизни в ее проявлениях, это динамизм толпы и ее волнений. Объектив съемочной кинокамеры устремлен на окружающий мир. Сюжеты Люмьера — это улицы, общественные места, переполненные людьми, нагромождение неясных, бегущих фигур, непрерывно растворяющихся в толпе, уловить которые можно лишь при помощи съемочного аппарата. Чистая случайность изображений, трепет листвы, которую шевелит ветер... «Натура, заснятая врасплох»...

Мельес же, наоборот, полностью игнорирует натуру, намеренно ограничивая себя миром чистой фантазии. Он подменяет непосредственную реальность сценической иллюзией, придумывает сюжеты для событий повседневной жизни. Вместо того чтобы воспроизводить случайный ход явлений, он произвольно связывает между собой воображаемые события согласно требованиям сюжета придуманных им сказок. Однако, хотя Мельес и не умеет

использовать главные свойства съемочной камеры, запечатлеть и раскрыть материальный мир, он, создавая свои иллюзии, постоянно прибегает к особым техническим приемам нового средства художественного выражения; некоторые из них он открыл чисто случайно — использование диафрагмы, многократной экспозиции, наложения одного изображения на другое. Талантливо применяя эти технические приемы, он дополняет «штрихами кинематографизма» свои веселые рассказы и изысканные эксперименты. И все же Мельес остается театральным режиссером. Хотя его фильмы с технической точки зрения отличаются от театра, им не удается разрешить подлинно кинематографические задачи.

Одно для Кракауэра несомненно: вторгаясь в мир фантазии или направляя свет юпитеров на исторический сюжет, режиссер всякий раз рискует изменить основным (то есть фотографическим) свойствам своего средства художественного выражения. Говоря в более общем виде, режиссер в этом случае забывает о материальной действительности; он стремится вдохнуть жизнь в мир, находящийся во всех отношениях вне пределов реального.

История для кино неприемлема, утверждает Кракауэр, ибо далека от актуальной действительности. Фантастическое, хотя оно и может происходить в данном месте и в настоящий момент, также стоит вне физического существования и, пожалуй, не менее, чем прошлое, несоместимо с кинематографическим подходом к материалу. Другими словами, и история и фантастика разрушают или, во всяком случае, ослабляют фотографическую реальность, которую кино, напротив, стремится ассимилировать.

С другой стороны, Кракауэр задает вопрос: может ли реальность быть инсценирована столь точно, что объектив съемочного аппарата не сумеет отличить оригинал от копии? Ответ таков: «Вполне возможно, что значительные участки окружающей нас среды, естественные или созданные человеком, не подходят для того, чтобы быть воссозданными». В общем, выходит, что режиссер вынужден выражать свои творческие устремления в ущерб реализму. Как и фотограф, он утрачивает фотографическое качество предмета, когда не исследует натуру, а использует ее для псевдореалистического показа того, что видит своим внутренним видением. Многие фильмы даже не ставят своей задачей отражать физиче-

скую реальность. Практически все фильмы, развивающие театральные или, во всяком случае, традиционные сюжеты, превращаются в рассказы, значение которых заслоняет значение сырого материала, использованного при их создании.

И все же Кракауэр допускает, что существуют доказательства того, что обе тенденции — «реалистическая» и «творческая» — могут быть связаны между собой. Их обоюдные усилия дают результаты с эстетической точки зрения гораздо более удовлетворительные.

Каким образом?

Кракауэр отвергает «историю» (сюжет), которой хотят подменить в фильме господство действительности; более того, он утверждает, что интрига в принципе противоречит кинематографическому подходу. Документальное кино, которое вообще не признает искусственности, всегда отдавая предпочтение неподготовленному заранее материалу, по мнению Кракауэра, подтверждает эту гипотезу; оно концентрирует все внимание на реальном физическом существовании предметов и сохраняет верность миру природы. Подлинно документальное кино, проявляющее интерес к видимому миру, полностью соответствует духу этого средства выражения; оно воплощает свое послание людям в материале, предоставленном природой. Не скованное цепями интриги, оно свободно исследует-непрерывность материального существования. Не связанная «историей», камера может чувствовать себя независимой и запечатлеть явления, которые было бы невозможно уловить без ее вмешательства.

Здесь можно было бы поставить точку, так как добавить к этому нечего, замечает Кракауэр, если бы при более внимательном рассмотрении не обнаруживалось, что документальное кино страдает некоторой ограниченностью. В силу самой своей природы оно призвано воспроизводить среду, в которой мы живем, но от него ускользают те стороны действительности, которые могут быть перенесены на экран только посредством определенных усилий отдельных индивидуумов. Раскрытие этих сторон нераздельно связано с человеческой драмой, передать которую можно, именно лишь прибегнув к интриге.

Таким образом, отказ от сюжета, хотя и идет на пользу документальному кино, все же ставит его в невыгодное положение.

Здесь мы сталкиваемся с диалектическим процессом, который начинается с отрицания «истории», чтобы потом к ней возвратиться. Этот процесс исходит из двух противоположных и вместе с тем в равной степени глубоко обоснованных принципов. Первый — отказ от сюжета — соответствует наблюдению Пруста, который считал, что открытия, которые делает съемочная камера, предполагают эмоциональное отстранение от них со стороны фотографа. Фотография, по мнению французского писателя, — результат отчуждения, а это означает, что хорошее кино не должно поддаваться соблазну интриги. Второй принцип основывается на мудром замечании Ортеги-и-Гассет, согласно которому участие чувств помогает нашей способности схватывать и осознать события и факты. «Вполне очевидно, что все те элементы, которые, как кажется, мешают чистому созерцанию, — интересы, чувства, импульсы, симпатии и склонности, — в действительности являются его необходимыми инструментами». Следовательно, требование «истории» возникает вновь — в самом лоне бессюжетного кино. В самом деле, основная масса существующих документальных фильмов обнаруживает упорную тенденцию к драматизации.

Но как, спрашивает себя Кракауэр, удастся режиссеру примирить эти два противоположных принципа? Впрочем, говоря о «реалистической» тенденции и тенденции «творчества», Кракауэр уже допускал возможность их слияния.

Необходимо различать, замечает здесь Кракауэр, разные типы «историй». Некоторые из них не поддаются кинематографической обработке, тогда как другие соответствуют требованиям кино. Иначе говоря, есть «истории», подходящие с точки зрения киноискусства, которые поддаются обработке в формах, связанных с «естественными склонностями» этого средства художественного выражения, и есть некинематографические виды «историй», которые построены по типу театрального или, во всяком случае, традиционного литературного жанра (роман и т. д.).

Как считает Кракауэр, формами кинематографического повествования, доказывающими свою самостоятельность и не связанными с определенными литературными жанрами, являются «непосредственная (спонтанная) история» и все те «истории», которые, так же как и она, за-

ключены в самом материале, предоставляемом окружающей действительностью, и естественным образом из нее возникают. Так как «непосредственная история» является частью и составным элементом сырого материала, в котором она потенциально заключается^ очень мало вероятно, что она сможет развиваться сама по себе, не выходя из своих тесных рамок. Таким образом, она является как бы противоположностью «истории» театральной.

Эти «непосредственные истории» отличаются друг от друга степенью своей цельности: от таких, в которых элементы «истории» находятся еще в зачаточном состоянии, до «историй» достаточно сложных и хорошо построенных, нередко исполненных драматического действия. Между двумя крайними полюсами можно поместить «хрупкое повествование» Флаерти.

Фильмы, основанные на эпизодах из жизни, имеют свойство, возникнув из потока действительности, вновь в него погружаться, следуя подсказке съемочного аппарата. Однако это происходит лишь тогда, добавляет Кракауэр, когда эти фильмы не пытаются передавать внутренние конфликты или какие-либо идеи, не поддающиеся выражению посредством кино, когда они не становятся морализующими и их «реализм» не коробит своей искусственностью. Тот или иной эпизод является тем более характерным, чем более тесно он связан с потоком жизни, которым порожден.

Таких режиссеров, как Росселлини, Де Сика, Феллини, замечает Кракауэр, интересуется преимущественно тот тип жизни, который может быть раскрыт только посредством съемочной камеры; созданные ими фильмы то и дело открывают нам некоторые ее характерные стороны..

Кракауэр считает, что подлинный художник кино — это человек, начинающий с того, что хочет рассказать определенную историю, но в процессе съемок настолько увлекающийся врожденным стремлением охватить всю материальную действительность, что он все дальше и дальше углубляется в джунгли материальных явлений, где он рискует окончательно заблудиться, если ему не удастся посредством огромного усилия выбраться обратно на главную дорогу, с которой он сошел.

Совершенно несомненно, что эта теория кино, предлагаемая Кракауэром, весьма схожа с другими взглядами, высказанными в последнее время в кинолитературе. Прежде всего его теория заставляет вспомнить положение

ния, выдвинутые Арнхеймом и Рихтером. Арнхейм не считал монтаж «основой», «спецификой» кино, он, наоборот, отстаивал важное значение отдельных кусков, кадров. Рихтер, хотя и с оговорками, считал, что сюжетные фильмы могут иметь с кинематографической точки зрения художественную ценность, но только в том случае, если они посвящены простым, «естественным» темам и основываются на очень зорком наблюдении жизни, являются своего рода реалистическим репортажем. Хотя Кракауэр, кроме того, утверждает, что живопись представляет собой средство художественного выражения, которое можно рассматривать как полную противоположность фотографии, а следовательно, и кино, совершенно ясно, что он имеет в виду вообще «инсценировку» в том смысле, какой Раггянти вкладывает в понятие «зрелище». Это толкование заставляет вспомнить о положениях, высказываемых Кьярини, а еще ранее выдвигавшихся Грирсоном и Дзаваттини.

«Жизнь врасплох...». Это выражение очень любит Дзаваттини. Непосредственные «истории», взятые прямо из повседневной действительности; эпизоды из жизни, их течение и нагромождение; материальная реальность; случайное, непредвиденное — все это элементы, на которых зиждется поэтика Дзаваттини. Самая большая заслуга неореализма, утверждает, как известно, этот итальянский теоретик кино, в том, что он касается только тех тем, которые близки нам во времени и в пространстве, тем, для раскрытия которых необходимо стать частицей живой ткани народной жизни, увеличивая в геометрической прогрессии знакомство итальянцев друг с другом, их взаимопонимание. Хотя Дзаваттини кинодраматург, написавший «даже чересчур много сценариев», он хочет, чтобы кинорежиссеры вышли из съемочных павильонов в окружающий мир с нацеленными киноаппаратами, но без готовых сценариев в кармане. «Преднамеренного не должно быть ничего, кроме характера интересов, остроты зрения, широты их кругозора... С чем они вернутся вечером? Один остановился на углу улицы; другой очутился на лужке, где, допустим, играют дети; третий израсходовал всю пленку, что у него была, снимая обрабатывающего землю крестьянина; четвертый *случайно* пошел следом за каким-то человеком и показывает нам его походку, куда он направляется, каковы его самые простые привычки».

Следующее парадоксальное заявление поясняет, что думает и чего хотел бы Дзаваттини: «Мы должны были бы снимать «хронику», киножурнал о нас самих и о других людях так, как мы чистим зубы, то есть каждый день». Человек, который говорит, который работает, его повседневная жизнь, те слова и поступки, которые никогда не будут сочтены достойными занять даже три строчки в газете, но которые занимают важное место в жизни человека, везде и повсюду постоянно спрашивающего нас, что мы намереваемся для него сделать. Гамма подобных встреч, возможность такого «выслеживания», «подсматривания в замочную скважину» поистине безграничны. Дзаваттини убежден в том, что, когда нам удастся осуществить эти носящие социальный характер операции, тогда кино, основывающееся на «реальности», на документальности, породит поэзию.

По мнению Дзаваттини, даже в таких шедеврах неореализма, как «Рим — открытый город», «Пайза», «Шуша», «Похитители велосипедов», «Земля дрожит», еще наличествует придуманный рассказ, а не подлинный «документалистский дух». Еще в 1949 году на Международной встрече кинематографистов в Перудже, говоря о различии между «жизнью» и «зрелищем», «реальностью» и «фантазией», Дзаваттини оперировал теми же понятиями, что и Кракауэр. Он утверждал, что кино отказалось от своей миссии, когда пошло по пути Мельеса, а не по пути Люмьера, усеянному терниями реальной жизни. «По мотивам далеко не благородным кино начиная с самых первых лет своего существования прививало людям стремление избегать откровенного разговора с собственной совестью. Проблема эта известна, и итальянцы пытаются разрешить ее, все более сближая между собой два понятия — жизнь и зрелище, — с тем чтобы первое поглотило второе. Именно к этому и направлены усилия неореализма».

За много лет до Дзаваттини англичанин Джон Грирсон говорил приблизительно то же самое: что фильмы, снятые в павильоне, почти совершенно не используют возможность перенести на экран реальный мир; что материал и ситуации, найденные «на месте», более прекрасны и достоверны, более подходят для того, чтобы передать дыхание жизни; что простые повседневные события, «схваченные» и запечатленные съемочным аппаратом, гораздо более впечатляющи и драматичны, чем все те

завлекательные подделки, которые могут придумать режиссеры.

Близкие к этому принципы формулировались и до Грирсона — например, некоторыми новаторами эпохи советского немого кино, и в первую очередь великим художником этой школы Сергеем Эйзенштейном.

Мы уже отмечали, что книга Кракауэра появилась в особый момент, когда многие вновь отстаивают важное значение специфики кино, причем с самых крайних позиций. Иные не останавливаются даже перед тем, чтобы вообще отрицать некоторые возможности кино.

Казалось бы, не должно вызывать споров то обстоятельство, что Микеланджело Антониони придерживается определенного киноязыка. Однако некоторые не согласны с этим, что обнаружилось в ходе дискуссии между Гальвано Делла Вольпе, Луиджи Кьярини, Альберто Кароччи и Карло Салинари (которым журнал «Контемпоранео»^{*} предложил обменяться на его страницах мнениями и впечатлениями о содержании и стиле фльма «Затмение»).

У Салинари вызывает раздражение то, что в этом фильме режиссер постоянно прибегает к аллегории. Антониони, отвечает ему Кьярини, не может от нее отказаться: «по-литературному» пересыпать свое повествование намеками — это его прием; поэтому он почти никогда не пользуется монтажом отдельных кусков. Антониони, творчество которого восходит к неореализму, однако не извлек уроков из таких фильмов, как «Пайза», «Рим — открытый город», «Шуша», чуждых всякой условности (ибо они свободны от литературности), выдержанных в медленном ритме (ибо они основаны на документально-фотографических качествах киноизображения). Антониони, наоборот, отказался от монтажа отдельных кусков в силу своего призвания писателя; внутренний монтаж, то есть монтаж, основанный на движениях съемочного киноаппарата, отработан в его фильмах весьма тщательно. Поэтому поведение персонажей почти всегда нарочито; они оказываются в тех позах и на таком фоне, которые имеют аллегорическое значение.

Точка зрения Кьярини, в сущности, такова: изменив в известном смысле кино как средству художественного выражения и желая заставить его делать то, на что оно

III * «Contemporaneo», а. V, 1962, N 49.

не способно, Антониони забывает о синтетических возможностях изображения, резко отличающихся от возможностей, заключенных в слове. Когда, например, Антониони показывает биржу, замечает Кьярини, достаточно нескольких кадров, чтобы предстать нам то чего писатель не смог бы достичь на многих страницах. Однако, когда ему нужно отчетливо выразить какую-то определенную мысль, выясняется, что слово обладает недосыгаемой способностью синтеза. И вот Антониони, который пытается выразить мысли и рефлексии посредством литературного анализа, вынужден немислимым образом растягивать действие.

«Затмение», — говорит Кароччи, — это фильм, полностью построенный на ряде размышлений, а я не думаю, что кинематограф является наиболее подходящим средством художественного выражения для того, чтобы передавать размышления». Салинари того же мнения, хотя он заостряет внимание на другой проблеме. В заключение дискуссии он спрашивает, не является ли критика, которой Антониони подвергает буржуазное общество, упрощенческой; то есть не стремится ли режиссер слишком упростить вопрос об отчуждении в буржуазном обществе, не стараясь раскрыть всю механику этого явления, сложное переплетение различных порождающих его элементов; не этим ли также объясняется порой «бедность художественной выразительности» его фильмов.

В книге Кракауэра не говорится о трилогии Антониони. Однако мы знаем из одного адресованного нам письма Кракауэра, что «Ночь» его «не удовлетворила»: «...па своей теме эта картина довольно близка к фильму «Приключение», который был действительно большим произведением. В Нью-Йорке уже анонсировано также и «Затмение»; однако я сомневаюсь, чтобы оно было лучше «Ночи».

Чем объясняется эта неудовлетворенность и это сомнение, нетрудно понять.

Размышляя о документально-кинематографических свойствах киноизображения, Кракауэр утверждает, что различное по своему типу содержание в разной степени подходит для такого средства художественного выражения, каким является кино. Фильмы с одним содержанием экран принимает, а с другим — отвергает. Мы уже говорили о том вопросе, который Кракауэр ставит в отноше-

нии «сферы действия»: укладывается ли данная «история» в рамки реальной действительности или же принадлежит к царству фантазии? Мы также говорили, что он всячески выделяет то обстоятельство, что благодаря «естественной склонности» кино к «актуальной» материальной действительности мир «историй» и «фантазии» подходит для кинематографической обработки только в некоторых случаях. Содержание, выраженное в виде определенной темы, является кинематографическим, если представляет те элементы материальной действительности, которые способна уловить только кинокамера. Комплексы идей или мыслей, требующих ясного и определенного выражения в виде тезисов, слов, фраз, являются, следовательно, некинематографическими мотивами. Среди кинематографических мотивов, по мнению Кракауэра, один играет особую роль — это течение жизни. Этот мотив носит наиболее общий характер и отличается от других тем, что он не просто мотив; он соответствует основному призванию кино, является, так сказать, эманацией самого этого средства художественного выражения.

Дойдя до этого места, читатель поймет смысл подзаголовка книги Кракауэра «Теория фильма»: «Возврат к материальной действительности». Это, действительно, основной принцип, пронизывающий всю его работу, который в заключительной главе перерастает в более широкое обобщение и выводы — в определенное мировоззрение, образ человеческого существования.

В современном обществе, пишет Кракауэр, внутренний мир человека не обладает приоритетом. Верования, идеи, духовные ценности не занимают сегодня того доминирующего положения, которое они занимали в прошлом. Поэтому они не столь очевидны, впечатляющи, реально ощутимы, как события внешней жизни, которые показывает нам фильм. Киноискусство не может отвлекать нас от каких-то возвышенных целей (а этот упрек раздается все чаще и чаще) по той простой причине, что эти цели уже и так далеки от нас. Как же тогда можно утверждать, что кино, уделяя все внимание исключительно внешнему миру, мешает нам интересоваться духовными вопросами? Что его тесная связь с материальными элементами несовместима с проблемами, волнующими наши души? Что внутренняя жизнь отодвинута на второй гман, поскольку перенесена на экран в образах внешней жизни? Крах прежней веры, идеологический

распад привели к тому, что современный мир загроможден обломками и развалинами, а все попытки достигнуть нового синтеза не имеют успеха. В сегодняшнем мире нет ничего целостного: можно сказать, что он сложен из кусочков случайных фактов, течение и непрерывная смена которых исполнены смысла и важного значения. Поэтому сознание отдельного индивидуума нужно представлять себе как комплекс фрагментов, обрывков различных верований и видов деятельности; и, так как духовная жизнь не имеет определенной структуры, импульсы, приходящие из психологических зон, стремятся вырваться наружу и заполнить собой все промежутки.

Индивидуумы, превратившиеся во фрагменты, исполняют свои роли в столь же фрагментарной действительности. Если мы хотим избавиться от господства абстрактности, то прежде всего должны сосредоточить свое внимание на материальном выражении явлений, которое науке удалось извлечь из того, что еще уцелело в окружающем нас мире.

Научные и технические открытия эффективно удовлетворяют требования духовной жизни и раскрывают нам природу всех физических явлений; вот почему столь необходимо как можно скорее «схватить» в их конкретном виде все эти уже известные и еще не известные явления. Основой материал для «эстетического освоения» — это материальный мир со всеми теми ощущениями, что он может у нас вызывать. Нельзя надеяться на то, что нам удастся охватить реальную действительность в целом, если мы не проникнем в ее самые потаенные слои. Фиксируя и исследуя материальную действительность, кино раскрывает никогда еще не виденный нами мир.

После этого Кракауэру кажется вполне логичным сделать следующий вывод: в результате происходящего ныне распада идеологии с материальных предметов спадают покровы, и мы можем оценивать их в их реальном виде. В связи с этим кино позволяет нам видеть то, чего раньше, до его изобретения, мы не имели возможности видеть. Кино помогает нам раскрыть материальный мир со всеми его психофизическими связями и следствиями; «оно пробуждает этот мир от сна, от его физического несуществования».

Таким образом, Кракауэр считает кино наиболее подходящим средством художественного раскрытия мате-

риальной действительности и полагает, что в этой сфере кино доминирует над всеми другими видами искусства. Хотя живопись, литература, театр тоже связаны с природой, они ее по-настоящему не отражают. Они используют ее, скорее, как сырье для создания художественных произведений, которые претендуют на самостоятельность от лежащего в их основе материала. Поэт, художник скорее насилует, чем фиксирует действительность: его роль состоит не в том, что он ее отражает, а в том, что он придает ей определенное истолкование. Традиционное искусство действует «сверху вниз»: отправной точкой служит какая-то идея, которая должна пронизать бесформенный материал, а не предметы, составляющие материальный мир.

Хотя показываемые на экране материальные явления имеют самостоятельное значение, в действительности, добавляет Кракауэр, мы не ограничиваемся тем, что осознаем их, но стремимся связать то, что они нам говорят в данном контексте, со всем комплексом своего сознания.

Извлекая факты и события из хаоса, в котором они пребывают, кино, прежде чем погрузить их в другой хаос — хаос человеческой души, вызывает в душе волнение подобно кругам от брошенного в воду камня. Волны, поднявшиеся в душе зрителя, выносят на берег сознания оценки и суждения относительно значения всего того, о чем он может судить на основании широкого опыта.

Фильмы, которые отвечают нашему желанию давать оценки, высказывать суждения, вполне могут подняться до уровня идеологии. Но если они строго соответствуют свойствам кино, то не исходят из какой-то заранее выработанной определенной идеи, чтобы затем «спуститься» в материальный мир с целью развить эту идею; наоборот, они стремятся исследовать материальные предпосылки и, оттолкнувшись от них, подойти к какой-либо проблеме или верованию. Кино, в отличие от прежних видов искусства, носит открыто материалистический характер: оно начинает «снизу», чтобы подняться «вверх». Произведения киноискусства, и только они одни, соответствуют такому материалистическому пониманию окружающего мира, пониманию, которое, нравится это или нет, подчиняет себе всю жизнь нашего современного общества.

Материалистическое толкование, к которому приближается Кракауэр, не является марксистским. Совсем напротив. Автор рассматриваемой нами книги стоит на совершенно иных философских позициях. Он отвергает или, во всяком случае, не разделяет взглядов, например, такого теоретика, как Хаузер.

Никогда еще социально-историческая обстановка не находила более непосредственного художественного выражения, чем нашли кризис капитализма и марксистское понимание истории в технике монтажа *pars pro toto* *, утверждает Хаузер. «Смысл этого монтажа совершенно очевиден. Человек со своими идеями, своей верой, своей надеждой является лишь функцией окружающего его материального мира; учение исторического материализма становится в советском кино принципом формы». Во всяком случае, не следует забывать о том, добавляет он, как тесно связано кино с этим учением, особенно благодаря технике крупного плана, которая несомненно помогает показу материальных нужд, придавая им значение побуждающих к действию причин. Не является простой случайностью и то обстоятельство, что кино — порождение той же исторической эпохи, в которую людям открылись идеологические основы общественной мысли, и то, что именно советские кинематографисты создали первые классические произведения этого вида искусства.

Призыв Кракауэра, проповедуемый им «возврат к материальной действительности», скорее, имеет точки соприкосновения со «школой взгляда», с французским «новым романом». Феноменологическая философия во многих случаях только указывает на связь между субъектом и другими людьми, вместо того чтобы объяснить эту связь, как делали классики. Эта философия жидется на смешении сознания с окружающим миром, в плоскости сознания в определенное физическое тело, его сосуществовании с сознанием других людей.

Все это, утверждает Мерло-Понти, является «абсолютно кинематографической» темой. Если мы спросим себя, почему феноменологическая философия развилась именно в эпоху кино, добавляет он, то, очевидно, не должны будем ответить, что кино является порождением этой эпохи. Кино прежде всего представляет собой тех-

ническое изобретение, к которому философия не имеет совершенно никакого отношения. Но мы не должны считать, будто эта философия возникла из кино и перенесла его в область идей. В самом деле, ведь можно плохо использовать кино, и в этом случае однажды уже изобретенный технический инструмент должен быть изобретен словно бы вторично, прежде чем научатся делать «фильмы в подлинном и полном смысле этого слова».

«Итак, если философия и кино развиваются согласованно, если размышления и техническая работа идут в одном направлении, это означает, что у философа и у кино имеется общее — определенный образ существования, определенное мировоззрение, которое является мировоззрением данного поколения. Это еще одно доказательство взаимосвязи, соответствия между мыслью и техникой и подтверждение слов Гёте, сказавшего: «что внутри, то и снаружи». Кино, добавляет Мерло-Понти, не показывает, как это долго делал роман, мысли человека, а показывает его поступки или его «поведение», непосредственно демонстрирует нам ту особую манеру жить, относиться к окружающему и к другим людям, которую мы читаем в движениях, во взгляде, мимике и которая совершенно определенно характеризует каждого знакомого нам человека. Если кино хочет, например, показать нам человека, страдающего головокружением, оно не должно стремиться передать пейзаж так, как его видит этот человек, когда у него кружится голова, раскрыть его «изнутри»; мы гораздо лучше это почувствуем, увидев его головокружение извне, со стороны, наблюдая за тем, как он теряет равновесие и корчится на краю пропасти или бредет шатающейся походкой и тщетно пытается найти точку опоры. «Для кино, так же как и для современной психологии, головокружение, удовольствие, боль, любовь и ненависть — это способы поведения».

В «новом романе», поэтика которого пришла от Гуссерля, чьи взгляды проникли во Францию через Мерло-Понти, рассказчик стремится исчезнуть из произведения, его задача сводится к тому, чтобы с полной и холодной объективностью регистрировать внешние события, действующими лицами которых являются персонажи. Необходимо изменить, утверждает Роб-Грийе, весь литературный язык, который уже и сам начал меняться. «Мы изо дня в день наблюдаем все усиливающееся отвраще-

* — Часть вместо целого (*латин.*). *Прим. пер.*

ние наиболее сознательных читателей к напыщенным словам, к повторам и восхвалениям. Тернистый путь нового искусства романа, по-видимому, пролегает через зримое, описательное прилагательное, которое ограничивается тем, что указывает размер, местонахождение, разграничивает, характеризует». Что поражает наше воображение и остается у нас в памяти, кажется нам чем-то более существенным и постоянным, нежели расплывчатые умозаключения? Сами человеческие поступки, вещи, передвижения и то, что с ними связано,— все, чему воображение вдруг невольно возвратило его реальность.

Кино, так же как и художественная литература, являясь наследником традиций психологизма и натурализма, еще не слишком часто ставит иные цели, кроме как воплощение рассказа в зрительные образы: кино стремится лишь разъяснить зрителю посредством какой-нибудь хорошо выбранной сцены смысл происходящего, который в литературном произведении подробно разъясняется читателю при помощи множества фраз. Но то и дело случается, что перенесенный на экран рассказ заставляет нас позабыть о своем удобном внутреннем мире и погрузиться в мир, показанный в фильме со столь яростной силой, что этого тщетно пытались бы достигнуть при помощи соответствующего письменного текста — романа или сценария.

Может показаться странным, замечает Роб-Грийе, что эти обрывки грубой действительности, которым кинематографический рассказ не может помешать незаметно овладеть нами, столь сильно поражают наше воображение, тогда как в повседневной жизни точно такие же сцены не смогли бы заставить нас реагировать на них. Условности фотографии (размеры кадра, бело-черное изображение, ракурс различия планов) как бы помогают нам освободиться от наших условностей. В необычном виде этого мира, запечатленного на экране, раскрывается нам необычный характер окружающего нас мира, необычный в той мере, в какой он не поддается нашему привычному восприятию и нашим порядкам.

Несомненно, говорит в заключение Роб-Грийе, кино представляет собой средство художественного выражения, которому предназначено явиться таким повествовательным жанром: оно заменяет внутренний монолог внешним, делает зримым образ, показывает на экране

все, что происходит; это сам поступок, само совершенное действие, а не отчет о нем. В результате «подглядывания» жизни окружающая нас действительность все более превращается во фрагменты, обрывки вещей и событий, вплоть до того, что окружающий мир концентрируется «во все более узких границах, пока не удастся сконцентрировать его в каком-нибудь одном предмете или поступке, которые затем анатомически препарировать, разделяя на все более мелкие, микроскопически малые куски и моменты».

Именно в связи с «материальностью» киноязыка Роб-Грийе признает, что, строго говоря, фильм «В прошлом году в Мариенбаде» по своей структуре близок роману «В лабиринте», а по отношениям между персонажами — роману «Ревность». Однако обе эти книги могут показаться читателям метафизическими, а фильм — по самой природе кино — кажется зрителям материальным. «Ревность» и «В лабиринте» — это немые книги, а «Мариенбад» — фильм, который говорит. Ибо кино дает большую возможность запечатлеть материальность.

Все это, как мы видим, действительно имеет много общего с теорией Кракауэра; однако столь же очевидны и имеющиеся различия. Как бы ни были тесно связаны все эти культурно-философские направления со взглядами Кракауэра, однако это далеко не является подтверждением того, что взгляды Кракауэра, его теория представляют собой единственно возможную или даже, в конечном счете, наиболее приемлемую. Достаточно упомянуть об одной из многих теорий, противоположных взглядам Кракауэра,— например, о концепции Гальвано Делла Вольпе.

В ходе дискуссии, организованной журналом «Контемпоранео», Делла Вольпе спрашивал, не является ли априорным приводимое Кьярини в подтверждение своего тезиса утверждение Бодлера о том, что, когда происходит смешение между различными видами искусства, когда хотят использовать одно из средств выражения для достижения того, что данное средство не в силах дать, то это как раз и является признаком упадка. Это априорное утверждение, разъясняет Гальвано Делла Вольпе, характерно для людей с гуманитарной подготовкой. «Почему,— добавляет он,— мы должны отказывать кино, если оно является средством мышления, в способности выражать мысль и всю реальную действительность? За-

чем пытаться мешать мысли воплотиться в одно средство выражения вместо другого? Почему нельзя выразить то, что желаешь, при помощи кинематографического языка?»

Салинари справедливо указывает на то, что Делла Вольпе делает упор на технику выполнения произведения искусства и различие между видами искусства связывает именно с различиями в технике выполнения. Однако Делла Вольпе возражает против этого замечания, говоря, что он верит в мысль, в способность мысли выражать себя при помощи любого из средств и при помощи всех средств, которыми она обладает, ибо мысль это цель, а техника это средство.

Впрочем, то же самое утверждал Эйзенштейн в своих теориях «внутреннего монолога» и «интеллектуального кино». «Фильмы, созданные этим советским режиссером, не всегда слишком «ясны», напротив, они часто сложны и запутанны. Эйзенштейн стремился к тому, чтобы кино могло передавать с помощью присущих ему средств не только эмоции и чувства, но также философские и научные концепции, способно было придавать непосредственную форму идеям, целым системам идей. Он даже мечтал экранизировать «Капитал» Маркса, хотя подготовительную работу к этой «грандиозной постановке» держал в секрете. Кино пора оперировать отвлеченными идеями, — которые сводились бы к какому-либо конкретному понятию, говорил он. А говоря о «внутреннем монологе», Эйзенштейн утверждал, что кино еще в большей степени, чем литература, располагает средствами для того, чтобы соответствующим образом передать мысли, проносящиеся в мозгу охваченного волнением человека, что звуковое кино способно воссоздать все этапы и специфическую сущность мыслительного процесса.

Другое возможное возражение. Как мы видели, Кракауэр говорит о реальности, реализме, природе, жизни, не делая четкого различия между рядом терминов, а также часто употребляет без должной дифференциации такие понятия, как сюжет и «краткое изложение», «история», интрига, тема, содержание. Каждое из них мало чем отличается от другого, все они, в сущности, имеют одно значение. Однако в рамках теории Кракауэра точнее было бы говорить о натурализме, а не о реализме.

Витторио Сальтини упрекал Луиджи Кьярини, автора книги «Искусство и техника кино», в том, что он дает декадентскую оценку натуралистической поэтике неореализма, согласно которой только соприкосновение с непосредственной действительностью дает возможность «творчески перерабатывать действительность». Несмотря на возражение, что такая переработка характерна для всех видов искусства, добавляет он, Кьярини упорствует в своем стремлении придать непосредственности некий мистический характер. Утверждать, что если «переработка» предшествует, киносъемке, то перед киноаппаратом находится уже не реальная действительность, а выдумка, — это все равно что защищать автоматическое письмо без предшествующей ему умственной работы. Это иррационализм. Точно так же можно было бы говорить, что язык киноискусства сам по себе является поэтическим и исключает прозу.

Как мы видим, современное киноведение привлекают самые различные проблемы, и в момент, когда вышла книга Кракауэра, высказываются самые различные, нередко противоположные друг другу взгляды. Позиция Кракауэра представляет благодатную почву для споров, спорными являются и некоторые его оценки отдельных фильмов и целых групп произведений. В соответствии со своей теорией Кракауэр недооценивает такие фильмы, как «Гамлет» Оливье, «которые не дают возможности по-настоящему увидеть и уловить все то, что способно передать лишь одно кино», и переоценивает детективные полицейские фильмы — «жанр, стремящийся раскрыть скрытые материальные факты». Почетное место у Кракауэра занимает Хичкок: «...никто не движется столь уверенно, как он, в той малоизученной пограничной области, где события, факты, обстоятельства внутренней жизни человека смешиваются и сливаются воедино с внешними».

Призыв вернуться к материальной действительности, без сомнения, имеет для киноискусства определенный смысл и значение. Имеет свое значение и натурализм. Однако более важным, имеющим решающее значение по-прежнему остается вопрос о реализме в кино. Когда режиссер ставит и разрешает в своих произведениях проблему художественного отражения действительности, тогда дилемма «Люмьер или Мельес» оказывается псевдопроблемой. Она укладывается в рамки термина «фан-

тазия», являющегося частью понятия «реальная действительность».

Правда ли, что мы вступили в эпоху «недоверия»? Всем известно, о каком «недоверии» говорит, например, Натали Саррот, а вместе с ней и другие представители «нового романа» — от Роб-Грийе до Бютора, от Дюра («второго периода») до Клода Симона, вплоть до Луизы Беллок и Сапорты. Традиционный роман, утверждают они, более не удовлетворяет ни писателя, ни читателя. Не только первый уже не верит в своих «героев», но также и второй в свою очередь не может себя заставить в них поверить. Таким образом, на наших глазах происходит распад персонажа; мы видим, как он шатается, лишившись ныне двойной опоры — веры в него романиста и веры читателя, которая его прочно поддерживала и помогала ему нести на своих могучих плечах весь груз сюжета.

Последнее время все громче слышится со всех сторон, что реальная действительность слишком часто сбивает с толку, слишком часто неопределенна и допускает различные толкования, чтобы человек мог извлечь из нее опыт и поучение. Романисты, добавляя представители модернизма, весьма неохотно наделяют свои персонажи всем тем, что могло бы слишком резко отличать их от других: внешностью, жестами, поступками, обычными чувствами. Даже выбор имени, которым необходимо снабдить героя, ныне затрудняет некоторых романистов, словно современная эпоха требует, чтобы людей различали по порядковому номеру. Весьма очевидны и неприкрыты ссылки на таких писателей, как Пруст и Джойс, Кафка, Фолкнер и Музиль. Однако представители «нового романа» даже и к ним питают недоверие. Подражание этим писателям действительно ведет к дегероизации литературы, к тому, что отказ от сюжета влечет за собой и отказ от главного действующего лица. Джойс действительно вместо хода событий описывает ход мыслей и ассоциаций; вместо отдельного героя — у него поток сознания, бесконечный, непрерывный внутренний монолог. Однако позиция «нового романа» и определенного направления в кино, которое на него опирается, является — по крайней мере в теоретическом плане — еще более экстремистской.

Теперь уже для большинства из нас, пишет сама Саррот, произведения Джойса и Пруста — это вздымаю-

щиеся где-то далеко позади горные вершины, свидетельство прошлой эпохи. «Джойс лишь извлек из своих неведомых тайников непрерывную цепь слов. Что же касается Пруста, то, хотя он яростно стремится разъять на множество мельчайших частиц неуловимую материю, породившую его персонажей, надеясь извлечь из этой материи некую неведомую субстанцию, из которой якобы состоит все человечество, — едва читатель захлопывает его книгу, сразу же, словно подчиняясь неудержимому взаимному тяготению, все эти частицы соединяются друг с другом, сливаются воедино в общее целое с четко очерченными контурами»*.

Однако такие фильмы, как, например, «В прошлом году в Мариенбаде», по нашему мнению, могут вызывать «недоверие» другого рода, чем то, которое имели в виду Роб-Грийе, Саррот, Бютор и более молодые представители французского модернизма. Прежде всего это сомнение в том, что найдется кто-нибудь, кто без робости и страха рискнет углубиться в лабиринт «Мариенбада». По мере того как, углубляясь все дальше, знакомимся со сложным построением этого произведения, чувствуешь, как оно превращается в своего рода западню — не слишком сложную, но снабженную множеством хитроумных ловушек и механически рассчитанных иллюзий. Это может поначалу позабавить, хитроумные арабески фильма могут увлечь зрителя, однако все это лишь результат именно конструкции механизма, пусть гениального или, скажем точнее, очень хитро придуманного, но работающего вхолостую.

При внимательном рассмотрении механический характер построения, повторов, «подглядывания», геометричность форм, предметов, слов и жестов, смешение времени и пространства, достигаемое при помощи монтажа и чередования планов и контрпланов с резкими и неожиданными переходами, — оказываются весьма несложными и нехитрыми приемами как сценария, так и самого фильма. Тогда открываешь, что фильм претендует на то, чтобы быть «документальным фильмом о статуе», а его смысл — вернее, бессмыслица — в отсутствии ясности и перспективы в роб-грийевском понимании (которому исправно следует Рене). Кроме того, воз-

* Nathalie Sarraute, *L'eta del sospetto*, Rusconi e Pao-lazzi, Milano, 1959.

никает подозрение, что создатели фильма стремились свести дело к более узкой проблеме — проблеме кино, рассматриваемого как изобразительное искусство.

Совсем в ином тоне следует говорить о произведениях таких режиссеров, как Антониони или Бергман, хотя это по-прежнему область модернизма кино. Без всякого сомнения, здесь мы являемся свидетелями возрождения философии Кьеркегора.

«Когда-нибудь не только мои труды, но и моя жизнь будут тщательно изучены», — писал сто лет назад этот датский теолог и философ. И мы должны признать, что Кьеркегор был прав; его пророчество ныне сбывается и в кино. Ему многим обязаны не только различные формы экзистенциализма, но и Ибсен, и Стриндберг, и вся скандинавская литература, и литература других стран, а также и такие кинорежиссеры, как Дрейер и, наконец, Бергман.

Образцом в этом отношении может служить фильм «Как в зеркале». Никогда еще не проявлялось столь очевидно и непосредственно влияние датского мыслителя; этот фильм весьма интересен, оригинален, выразителен по киноязыку и проникнут глубоким чувством трагического, характерного для существования человеческого индивидуума. Как и в предшествовавших произведениях Бергмана, жизнь — это неизвестность, неуверенность в будущем, риск. Имеется ли в его фильме какой-нибудь порыв? А если имеется, то к чему устремлен? К свободе, к отрицанию всего существующего, к окружающему миру, к самому человеку, к богу? Во всяком случае, для шведского режиссера отчаяние присуще всякому человеческому действию (а именно это и является одной из идеологических основ модернизма). Его персонажей — если их можно называть персонажами в традиционном смысле этого слова — отличает абсолютная неконтактность, полная неспособность познать самих себя и окружающих. Нет никакого сомнения, что иррационализм режиссера восходит к Кьеркегору — это его отчаяние, это отрицание всякой взаимосвязи, всякой реальной общности, всякого понимания между людьми, рассматриваемыми как непознаваемые, загадочные существа.

Давид — главное действующее лицо фильма «Как в зеркале» — одинок. Одинок и сын его Минус — ему никак не удастся поговорить, объясниться с отцом, и он

чувствует себя узником в темнице. Не менее одиноки Карин и Мартин — они принадлежат к разным мирам и неспособны понять друг друга. Их брак не зиждется на подлинном союзе двух человеческих существ. Весьма характерным для того направления в современном модернизме, к которому наиболее близко примыкает кино, является и то, что фильм ограничен показом четырех человек, и то, что эти четверо живут на каменистом, бесплодном побережье, полностью оторванные от остального мира, от человеческого общества. Уже сам по себе такой подход — пристальное рассмотрение того, что происходит с отдельными индивидуумами, изолированными от хода истории и от других людей, — указывает на самую тесную связь со взглядами датского философа, который писал: «Для того чтобы перед человеком открылась истина, необходимо *отделиться*, изолироваться от стада. А одного этого достаточно, чтобы вселить в человека еще больше отчаяния и страха, чем может вселять сама смерть».

Чтобы перед человеком открылась истина... Какая истина? О каком отчаянии говорит философ? Можно ли измерить и первое и второе при помощи рациональных схем? Одиночество Мартина и Карин, Минуса и самого Давида — вещь обычная для творчества Бергмана. И все же при внимательном рассмотрении по крайней мере Давид — писатель, поэт — выступает как новый персонаж, необычный для других фильмов этого режиссера, новый также и для всего кинематографического модернизма.

Давид разговаривает так, словно он на похоронах; его глаза «красны от слез, а не от вина». Его эгоизм, его греховность рассматриваются в фильме, как и у Кьеркегора, как нечто положительное, как проявление способности различать добро и зло. До того как почувствовать себя в чем-либо виновным, человек пребывает в состоянии тревоги и отчаяния, то есть растерянности, страха перед будущим. Человек, руководствующийся нормами этики, добавляет Кьеркегор, словно тихая, очень глубокая заводь; тот же, кто руководствуется нормами эстетики, неспокоен, но это волнение только на поверхности. Именно это и хочет подчеркнуть Бергман в своем фильме, в котором впервые он пытается наметить переход от «эстетической» жизни к «этической» и дальше — от «этической» жизни к «религиозной».

В этом плане режиссер и подходит к своей теме. Давид понимает, что, хотя радость, которую доставляет произведение искусства, далека от вульгарного сенсуализма, эстетика ожидает не менее глубокая неудовлетворенность, приводящая его к отчаянию. — Именно это отчаяние, а не смерть и есть истинная «смертельная болезнь человека», спастись от которой можно, лишь найдя убежище в вере.

Однако в отношении толкования, которое можно дать финалу, предлагаемому Бергманом, остается немало сомнений и неясности. Можно, например, высказать предположение, что он хочет сказать, что религия, за которую хватается Давид, — это лишь якорь спасения для окончательно обанкротившихся интеллигентов; что перед нами особая, так сказать, вежливая форма атеизма. Во всяком случае, религии в этом фильме дается именно такое истолкование, как ее понимал протестант Кьеркегор: это не доктрина и уже совсем не безумие, которое мы видим в истерической вере Карин.

Столь же несомненное и важное значение имеет, как нам кажется, творчество Антониони, и в особенности его морализаторские устремления. Романтический протест Антониони против неокapитализма — именно потому, что он романтический, — ведет к неспособности художника найти в окружающей действительности что-либо живое и делает его фильм «Затмение» столь сухим, жестким, застывшим и безнадежным. Это, разумеется, связано с его художественным методом. Было бы неверно жалкие потуги его персонажей, их бегство от мыслей и чувств, крах описываемого мирка расценивать как банкротство самого режиссера, как неудачу в выборе средств.

Ссылки на литературу «нового романа» и сравнения с произведениями Роб-Грийе не должны вызывать недоумений. В «Затмении», как никогда раньше, Антониони удался лишить слово диалога литературного эффекта. Вполне зрелый художник, обладающий богатым воображением, Антониони воплощает свою философию полного неприятия окружающей действительности посредством своей собственной концепции киноязыка и своей собственной техники. Хотя в своих произведениях Антониони сближается с «неоэкспериментаторами», с современной модернистской литературой, он создает совершенно новые формы, которые являются по характеру

своему кинематографическими. Он хочет исследовать не столько самое изображаемую действительность, сколько заложенные в «антикино» возможности сблизить, слить структуру фильма со структурой внутренней жизни человека.

Благодаря огромной выразительности зрительного ряда и внутренних монологов Антониони нередко удается передавать истинную реальность отдельных тем и ситуаций; применяемая им техника «свободной игры», использования ассоциаций — это не просто техника кинематографического «письма», а форма подхода к изображаемому материалу, то есть явление высшего художественного порядка. Таков, например, эстетический принцип построения «Затмения». Однако мы не скажем, как утверждали некоторые — кажется, Моравиа, — что «Затмение» произведение критического реализма; еще меньше мы согласны с одним английским критиком, считающим Антониони режиссером-марксистом. Этот фильм, интересный в художественном отношении и со стилистической точки зрения, наиболее зрелая работа режиссера, является декадентским и иррациональным произведением; его иррациональность чисто светская, нерелигиозная (и именно в этом одно из различий между Антониони и Бергманом).

Бросается в глаза вопиющее противоречие: Антониони, моралист, борющийся против существующей условной морали и буржуазных предрассудков; однако борется он во имя свободы, в которую ни сам, ни герои его фильма, по-видимому, уже не верят. Как и Ибсен, он революционер без социальных идеалов и реформатор, который рискует превратиться или, вернее, уже превратился в отчаявшегося фаталиста.

Здесь мы могли бы задать себе вопрос: что же является вершиной современного киноискусства? Произведения Бергмана, Брессона, фильмы Рене «В прошлом году в Мариенбаде», «Мюриэль», «Хиросима, моя любовь», «На последнем дыхании» Годара или же фильм великого и недостижимого Чаплина «Огни рампы», а также его «Король в Нью-Йорке»?

Точно так же мы могли бы спросить: что явилось подлинной вершиной итальянского послевоенного кино, кто его наиболее характерный, «классический» художник? В чьем творчестве итальянское киноискусство достигло апогея: в фильмах Де Сики и Дзаваттини, Рос-

селлини, Феллини, в трилогии Антониони? Или же идейной и художественной вершиной итальянского кино являются фильмы, созданные Висконти?

Сразу оговорюсь, что, на наш взгляд, ответ на этот вопрос — дело не только вкуса; он должен основываться на целом ряде предпосылок эстетического и художественного — как литературного, так и кинематографического — порядка. Натурализм или реализм? Разум или стремление к иррациональному? Единство или разрыв между субъектом и объектом, внутренним миром человека и внешним миром как социальной основой художественного значения кино, его широкой практической действительности?

Творческий путь Чаплина от его рождения как художника до наших дней всегда был прямым и последовательным. Эта прямота и последовательность — редкий, быть может, единственный пример во всей истории киноискусства. Если мы обратимся к его произведениям, если мы перечтем его тексты, если мы освободимся от мифов и избитых фраз, которые кинолитература нагромодила вокруг его произведений, то увидим, что благодаря этой последовательности со временем стал возможен, даже неминуем и необходим переход от Шарло к Верду, а потом от Верду — к Кальверо и королю Шэдоу, то есть к Чаплину, уже не застывшему в своей маске, а свободному и обладающему собственным лицом.

Эта эволюция персонажа Чаплина носит исторический характер. Она явилась результатом того, что художник с головой окунулся в современную жизнь. Она соответствует тому принципу, что новое содержание влечет за собой новую форму. «Я не могу сказать, до каких пор я буду выступать в роли Шарло, — говорил Чаплин в 1928 году. — Если бы я на экране заговорил, все мое поведение должно было бы измениться. С первого же произнесенного мною слова мой обычный облик перестал бы походить на тот, что известен во всем мире. Если я решу исполнять «говорящую» роль, придется изменить созданную мною маску. Только тогда я смогу заговорить».

Нередко к игре Чаплина — комедийного актера, к его смеху подходят односторонне. Забывают, что творчество Чаплина-комика тесно связано с трагедией. Забывают о крепких и давнишних узах, которые существуют между

Чаплиной и Мольером, Мелвиллом и прежде всего Шекспиром.

«Сердце и ум — какая это загадка!» Этими словами заканчивается фильм «Огни рампы». Сердце и ум лежат в основе каждого чаплиновского фильма, они являются компонентами, обуславливающими содержание и значение его последнего произведения. Известно давнишнее желание Чаплина сыграть роль Гамлета; не случайно Чаплин в фильме «Король в Нью-Йорке» во время одной из самых смешных и сатирических сцен декламирует знаменитый гамлетовский монолог. Какова функция этого монолога в общем замысле фильма? Во всяком случае, как бы его ни толковать, можно сказать, что гамлетовский вопрос овладевает нашим воображением по мере того, как мы знакомимся с содержанием заключенной в фильме драмы. В Руперте — мальчике из этого фильма — уже нет ничего от романтического «уличного мальчишки». Уличный мальчишка-сорванец исчез вместе с Шарло под напором «новых времен»; процесс отождествления с типическими характеристиками нового поколения превратил его в существо, некоторые эмоции и поступки которого сегодня были бы уже невозможны. В самом деле, Руперт, этот мальчик, оскорбленный на пороге повзросления в своих самых лучших чувствах, является одним из наиболее типических и в то же время трагических персонажей, созданных в крупных произведениях художественного кино. В Руперте сливаются и переплетаются в живое, противоречивое единство все чаяния, неудовлетворенность, смутные и неуловимые мечты, судьбы определенной части молодого поколения.

В эпизоде, показывающем Руперта в школе, он называет себя коммунистом. Какие коммунистические идеи он отражает? Его взгляды очень путанны, схематичны, и само то, как он их выражает, носит схематический и механический характер. Всем ясно, что он повторяет то, что слышал от родителей, их друзей, что его политическое воспитание поверхностно и отражает поверхностность, незрелость определенного течения в среде левой интеллигенции, которое приводит к ошибкам и срывам. С другой стороны, Руперт испытывает влияние иного комплекса явлений, который заставляет других подростков интересоваться лишь комиксами и приключениями ковбоев. Другими словами, Чаплин ведет борьбу — свою

моральную и художественную борьбу — на два фронта: он борется как против господствующего общественного строя, так и против отрицательных сторон противостоящих этому строю сил.

О Чаплине, пожалуй, можно сказать то, что говорили о Томасе Манне: он был буржуа и буржуа остался, однако, как выдающийся человек и художник, он признает в своем творчестве, что противоречия буржуазного общества нельзя разрешить путем романтической критики капитализма. Отсюда способность идти в ногу с новыми проблемами нашего времени, его свежая манера исполнения, вечная молодость его природы. Типические и, следовательно, исключительно яркие характеры Шэдоу и Руперта, отражающие определенную степень и определенный путь исторического развития, делают «Короля в Нью-Йорке» «самым мятежным фильмом» из всех мятежных фильмов Чаплина.

Лукино Висконти — быть может, единственный в современном западном кино художник, продолжающий вместе с Чаплиной традиции великого европейского реализма XIX века. Он делал это в момент, когда благодетельная эпоха неореализма в Италии достигла высшей точки своего развития, он продолжает эту традицию и теперь, когда подрывающим неореализм изнутри рационалистическим (Кастеллани) и иррациональным (Феллини) течениям уже удалось сокрушить это движение. Именно Висконти, который явился одним из зачинателей неореализма, еще создавая фильм «Земля дрожит», первым считал свою предыдущую картину «Одержимость» пройденным этапом. С фильмом «Земля дрожит» начинается переход от неореализма к реализму.

На этом этапе Висконти противопоставляет статичности движение, в «старом» открывает «новое»; он научился у классиков тому, что между великими литературными образами существует непрерывная связь, что «в создании великих типических персонажей может решительным образом сказываться определенная историческая позиция». Одной из самых важных проблем критики, исследующей произведения Висконти, является задача проследить нити, которые связывают режиссера с классикой прошлого; показать, как в творчестве Висконти возврат к традиционным проблемам направлен к развитию «антропоморфологического», как он его называет,

кино, то есть подчинен задаче показать человека, его судьбу, различные формы проявления его личности.

Натурализм и реализм, среднее и типическое, явление и сущность, художественное или фотографическое отображение действительности — эти альтернативы встают и перед Висконти. Здесь следовало бы вновь пояснить, какой смысл мы вкладываем в термин «реализм» и в термин «натурализм», к области которого, как мы считаем, относится большинство кинопроизведений, ошибочно называемых реалистическими, — например, фильмы Штрогейма и немецкий «новый объективизм», некоторая американская кинопродукция эпохи «нового курса» и французская кинопродукция периода между двумя войнами, а также многие произведения итальянского неореализма и те фильмы и течения, которые возникли под его влиянием (фильмы «нового американского кино», «новой волны»).

Что же такое представляет собой та реальная действительность, верным отображением которой в сознании человека должно быть художественное творчество? Реальная действительность — это не только внешняя оболочка окружающего мира, который мы непосредственно ощущаем. Самое важное, решающее значение имеет отражение того, чем является действительность, а не того, чем она кажется, — отражение сущности явления, а не его внешнего проявления. Возможно более глубокое проникновение в суть явлений и их раскрытие является одной из необходимых предпосылок для создания подлинных реалистических произведений. Натурализм ограничивается описанием явления, взятого в настоящем времени, реализм же раскрывает сущность явления, объясняет, «почему» и «где», указывает происхождение и направление развития. С другой стороны, в этих отдельных элементах не только заложен диалектический стимул к постоянному развитию, переходу, но они находятся в постоянном взаимодействии, будучи элементами непрерывного, постоянного процесса.

Глубокие социальные контрасты обычно смягчаются в повседневной действительности, лишь в исключительных случаях они проявляются во всей своей широте и сложности, но никогда не раскрываются полностью. Превратить в норму реализма изображение того, что возможно в повседневной жизни, значит неизбежно отказаться от показа социальных контрастов в их полной,

развитой форме; этот принцип в "конце концов приводит к измельчанию повседневной действительности, ибо его логическим следствием является то, что типическими и подходящими темами считаются не те редкие случаи повседневной жизни, в которых находят проявление глубокие противоречия, а самые обычные, то есть «средние» формы этой повседневности.

Связь произведений Висконти с полемическими традициями послевоенных лет и с традициями прошлого века, тот выбор между неприкрашенным документом и художественным повествованием, перед которым он сам себя ставит и делая который берет за образец художественной характеристики типическое, а не среднее,— снимают одно из противоречий его творчества: хотя в нем содержатся элементы несомненно декадентского характера, оно по своей сути не является декадентским. Можно было бы сказать, что Висконти одновременно и поэт и критик декадентства.

Разумеется, говоря о Висконти, мы имеем в виду прежде всего такие фильмы, как «Земля дрожит», «Самая красивая», «Чувство», а не такие, как, например, последний его фильм «Леопард» и отнюдь не «Белые ночи», в котором проявились некоторые идеологические принципы модернизма. Временное, преходящее, исторически оправданное человеческое одиночество, которое было показано еще в «Одержимости», в фильме «Белые ночи» сменяется онтологическим одиночеством, вместо конкретных возможностей человека здесь показаны абстракции... Над героями властвует не история, а фатум, непознаваемый и всесильный.

Реализм Висконти—это реализм критический. Художник не исключает перспективы построения иного, нового общества; однако, хотя он и вдохновляется этой перспективой и черпает в ней «принципы, позволяющие художественно подчинить себе жизненное содержание», он пока еще не способен показать человека будущего во всей его «целостности» и достигнутом «единстве». Другими словами, персонажи Висконти — это «побежденные-победители». Обретая самосознание, они стремятся к вполне определенному лучшему будущему, но останавливаются перед проблемами дальнейшего развития этого вновь приобретенного самосознания.

Чаплин и Висконти — яркие, хотя и не единственные, представители критического реализма в западном кино.

Многие кинокритики пытаются утверждать, что реализм ограничивает область искусства, поскольку-де он исключает игру фантазии. «Сказки» Чаплина неоднократно доказывали, насколько это неверно. Разумеется, фантазия бывает разная, разным бывает и фантастическое изображение. Умберто Барбаро неоднократно указывал на необходимость уметь отличать фантазию, которая помогает понять окружающую действительность и передать ее специфическими средствами искусства, от технико-механической псевдофантазии, служащей целям бегства от действительности.

Здесь встает другая проблема, тесно связанная с утверждением Ибсена: «Мой долг ставить вопросы, а не отвечать на них». Чехов конкретизировал эту проблему в том смысле, что вопросы, которые ставит художник, должны быть разумными; ответы, которые дают даже такие писатели, как Толстой, во многих случаях неразумны, но это не зачеркивает и даже не слишком ослабляет изображение действительности, основывающееся на разумном вопросе.

В чем же состоит разумная, правильная постановка вопроса в том смысле, как это понимали Ибсен и Чехов? Ответить на это в общем виде довольно легко: разумно поставленный вопрос — это вопрос, который дает архимедову точку опоры, позволяющую охватить всю проблематику современности, придает художнику способность и смелость до конца раскрыть эту проблематику в ее истинном, конкретном, недеформированном виде, широко развить все ее возможности, постулаты, связи как типичные, так и необычные проявления.

Субъективным критерием этой архимедовой точки в нынешних условиях является преодоление тоски и отчаяния перед лицом действительности. Объективно задача соответственно состоит в том, чтобы перестать рассматривать действительность как хаос и признать существование и познаваемость ее законов, стремление к развитию, роль человека в этом процессе.

Решающее значение имеет взгляд на человека: разумная постановка вопроса в чеховском смысле влечет за собой следующую альтернативу: следует ли рассматривать человека как беззащитную жертву потусторонних, непознаваемых и непреодолимых сил или же как активного члена людского коллектива, в котором его деятельность несет определенные функции, в большей

или меньшей степени важные, но, во всяком случае, взаимно связанные с судьбами всего человеческого общества?

Мы вовсе не собираемся противопоставлять пессимизму Антониони и модернистов столь же «тотальный» и тяготеющий к обобщениям оптимизм. Мы знаем, что вокруг нас немало мрачного, особенно в наше время, и желающий предаться отчаянию сможет найти для этого достаточно поводов в собственной повседневной жизни. Нельзя, конечно, забывать о трудностях нынешнего периода, но не следует эти трудности поднимать на щит. Нельзя лишь констатировать, как это делают модернисты, существующее положение, считать его имеющим самостоятельное значение и смысл, не видя в нем ничего иного, кроме фатальной неизбежности, несчастья. Нельзя чувство растерянности и бессилия выдавать за мировоззрение, поднимать до уровня философии.

Мы, несомненно, должны относиться с вниманием к некоторым сторонам модернизма и отдельным его произведениям, таким, как фильмы Антониони, Бергмана. Однако мы не хотим, чтобы признание это прозвучало как капитуляция. Мы считаем, что необходимо вновь и притом раз и навсегда отбросить два главных предубеждения: первый, заключающийся в том, что подлинно художественными фильмами в наши дни якобы могут быть только произведения модернистов и всех, кто себя к ним причисляет, — словом, тех, благодаря кому, как считает часть критиков, кино, словно по мановению волшебного жезла, приобрело зрелость; и второй, заключающийся в том, что критический реализм и связанная с ним критическая методология — нечто устаревшее, уже пройденный этап.

Не отрицая художественной ценности фильмов Бергмана или Антониони и значения вопросов, относящихся к киноязыку, мы хотим провести принципиально важное разграничение между художниками, которыми восхищаются, художниками, которых любят, и художниками, которыми восхищаются и которых любят одновременно.

На основании такого разграничения, которому нас учил Грамши, мы признаем, что быть декадентом еще вовсе не означает не быть художником, даже, возможно, большим. Что же в таком случае нам не нравится у таких художников? Их статичность: одиночество, неспособность взаимопонимания, тоска и отчаяние, «от-

чуждение», бессилие, возводимое в мировоззрение. Опровергать идеологические основы модернизма отнюдь не означает отрицать существование явлений, которые представители этого направления изображают в своих произведениях, отрицать, что эти явления могут служить материалом для художника. Мы выступаем против того, чтобы их обобщали и поднимали на щит; именно в этом и заключается борьба в области культуры и политики в том смысле, в каком ее понимал Грамши.

Трудно понять, каким образом такие психологические категории, как ярость, разочарование, отчаяние и нервное возбуждение, даже когда эти чувства рождены протестом, могут находиться в арсенале тех, кто выступает против буржуазной идеологии или неокapитализма, если модернисты утверждают, что человек бессилён что-либо сделать, чтобы изменить мир, и поэтому должен оставить его таким как есть; а именно это и является целью неокapитализма. Диалектическим компонентом отвращения к неокapитализму является борьба против этого явления, а не его констатация, не пассивное к нему отношение, не распространение его черт на всех без исключения людей.

Если мы хотим пролить свет на эти смутные чувства и неясные устремления, то вряд ли сможем обойтись без определенных приемов исследования, анализа, короче говоря, без определенной методологии. Было бы в высшей степени интересно, встав на такую точку зрения, постараться найти корни этих смутных устремлений, то есть отделить то, что является непосредственным душевным состоянием, от всего того, что представляет собой проявление идеологического кризиса. Здесь стоит вспомнить слова Лукача: встающие перед нами новые проблемы всякий раз заставляют возвращаться к подлинному марксистскому методу, к чистому марксизму, который лишь один может помочь дать на них ответ.

Возврат к марксизму, помимо того, избавит всех тех, кто сегодня недоволен, кто запутался, от «открытия» уже известных истин. Многих ошибок удалось бы избежать, многие не ломались бы в уже давно открытые двери, если бы не забывали следующего высказывания Маркса:

«Было бы весьма желательно, чтобы люди, стоявшие во главе партии движения, — будь то перед революцией, в тайных обществах или в печати, будь то в период ре-

волюции, в качестве официальных лиц,— были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде. Во всех существующих описаниях эти лица никогда не изображаются в их реальном, а лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих восторженно преображенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения» *.

Задача изучать все, что появляется нового и значительного и в то же время уметь отличать жизнеспособное от инертного, несомненно таит в себе немалые опасности для художника и критика. Конечно, имеется риск ошибиться — никто от этого не может быть гарантирован. Но, как бы то ни было, контакт с переживаемым историческим моментом и всем, что с ним связано, ставит перед художником и критиком исключительно серьезные духовные и моральные проблемы, и их долг — занять четкую позицию в отношении основных явлений своей эпохи.

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Рецензия на книги А. Шенго «Заговорщики. Тайные общества и др.» и Л. Делаода «Рождение республики в феврале 1848 г.».—Сочинения, т. 7, стр. 280—281.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

КРИЗИС ОДНОЙ ТЕОРИИ

БЕЗОТЛЯГАТЕЛЬНАЯ НЕОБХОДИМОСТЬ ПЕРЕСМОТРА

В предыдущих главах мы постарались собрать возможно более обширный материал, могущий послужить основой для создания первой истории кинематографических теорий (которые во многих случаях, как мы могли убедиться, являются скорее поэтиками, чем собственно теориями). Теперь на основе этого материала мы хотим вернуться к тому разговору, с которого начали книгу, хотим вновь поставить вопрос о безотлагательной необходимости пересмотра большей части современных критических исследований в области кино*.

Литература по киноискусству, несмотря на частные удачи, еще слишком часто носит изолированный, оторванный от прочих областей эстетики характер. Такая изоляция приводит ко многим недоразумениям и сужает поле деятельности как кинокритиков, так и исследователей научных проблем кино. По ее вине к оценке фильма подходят с узкокинематографической точки зрения, пытаются ортодоксально и даже догматически применять каноны, принципы и элементы, возникшие отнюдь не вместе с рождением кино (как, например, понятие монтажа, с которым мы встречаемся и в литературе, и в музыке, и в театре).

Конечно, ныне неприемлема наивная иерархическая классификация Канудо. Ныне невозможно разделять взгляды теоретиков «авангарда», доведших до крайности концепцию «фотогении». Исходя из спорного довода о преимущественно зрительной природе кино, они пришли в конце концов к полному отрицанию повествовательных возможностей искусства экрана. В самом деле, «визуализм» Деллюка под пером Дюлака превратился в «интегральную кинематографию», то есть в «музыку для глаз», «кинематографию форм» и «кинематографию света»... Конечно, сейчас, в эпоху безоговорочного триумфа звукового кино, трудно отстаивать тезисы Ганса Рихтера

* Автор просит, читая эти страницы, иметь в виду, что они относятся к 1951 г.— времени первого издания книги.

и других теоретиков-живописцев, пытавшихся оживлять «чистые» композиции форм и абстрактных ритмов, «фотографировать» музыку. И, наконец, даже согласившись с приматом зрительного изображения в кино, следует, конечно, оговориться, что это не всеобщая закономерность, а не более чем стилистическая черта некоторых произведений некоторых режиссеров. Художник, именно потому, что он художник, выбирает те средства, которые ему нужны.

Впрочем, уже неоднократно было доказано и теоретически и практически, что звук и диалог представляют собой отнюдь не вспомогательный фактор. Только это условие делает возможным то слияние двух «техник», которое Арнхейму казалось сомнительным. Его ошибка очевидна: он считал звук лишь «улучшением» зрительного элемента, приближением киноизображения к реальности и расценивал это как ослабление «формирующих средств», которые Споттисвуд впоследствии назвал «дифференцирующими факторами».

На аналогичном недоразумении основывается и отрицание цветного кино. Совершенно очевидно, что задача не может быть разрешена посредством механического, хотя бы и самого совершенного, воспроизведения цветов. В этом случае, как справедливо утверждает Поль Рота, было бы невозможно добиться более высоких результатов, чем уже существующие шедевры, созданные посредством черно-белого изображения (достаточно вспомнить соотношения между черными и серыми тонами в фильмах Дрейера, например в «Дне гнева»). Разумеется, нельзя разрешить эту задачу и при помощи некоего неизменного каталога «цветов-символов». Тот же Эйзенштейн, который в «Старом и новом» (1926—1929) отождествляет с черным цветом все реакционное и отжившее и использует белый цвет, чтобы представить счастье, жизнь, новые формы общественных отношений,— в фильме «Александр Невский» (1936), наоборот, при помощи белого цвета изображает жестокость, угнетение, смерть (вспомним белоснежные одежды немецких рыцарей), а при помощи черного (темные одежды русских воинов) хочет выразить позитивные темы героизма и патриотизма*.

Споттисвуд справедливо указывает, что выводы, к ко-

* S. Eisenstein, *The Film Sense*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1942; Faber and Faber, London, 1943; 1948.

торым он приходит в своей «Грамматике»* в отношении цвета, следует считать в высшей степени экспериментальными. Цветное изображение по сравнению с одноцветным, утверждает он, несет в себе тенденцию к замедлению и выпячиванию эффекта каждого кадра. Однако указанная помеха может быть устранена, продолжает Споттисвуд, если режиссеру будет предоставлена полная свобода не употреблять более цвет, как только это начинает замедлять темп монтажа.

В картине «Пошли ее к черту» («Leave Her to Heaven», 1946), посредственном, но в некоторых отношениях любопытном фильме Джона М. Стала, снятом в «техничолоре», героиня бросается в пролет лестницы. В этой сцене использован монтаж коротких кусков, которые вследствие этого невозможно достаточно полно оценить с точки зрения их содержания и формы (женщина, распростертая на ковре; лестничные ступени; хроматическая связь между декорациями, пластическим материалом и освещением). Однако это обстоятельство не снижает общего эмоционального воздействия, являющегося результатом сочетания каждого кадра с предыдущим и последующим.

Но помимо той свободы, о которой говорит Споттисвуд, режиссер может, вместо того чтобы переходить от цвета к бело-черной гамме, ограничиться самостоятельным значением короткого кадра. Поступая таким образом, он волен не жертвовать «очень короткими кадрами», которые весьма способствуют ритму и созданию особых эффектов, от чего почти полностью зависит успех фильма». Таким образом, мы возвращаемся к старой теории Пудовкина, придающей мало значения кадру как таковому.

С другой стороны, как мы уже подчеркивали, короткие кадры не составляют кинематографического языка, они, скорее, являются его формой, стилем или манерой того или иного режиссера. С теоретической точки зрения этот вопрос рассматривался в работах некоторых авторов, которые ныне готовы отказаться от теоретизирования по его поводу. Точно так же и монтаж вообще рассматривается теперь как «тенденциозная» специфика кино.

* Raymond J. Spottiswoodde, *A Grammar of the Film*. (Итал. изд.: «Una grammatica del film», Edizioni «Bianco e Nero», Roma, 1938).

Еще не закончились споры о так называемых шекспировских фильмах Лоуренса Оливье — «Генрих V» (1943—1944), «Гамлет» (1948)*.

Можно ставить под сомнение художественную ценность этих произведений (мы, во всяком случае, признаем ее), но нельзя при этом выдвигать возражения, которые характерны для определенного рода кинокритики, до сих пор стоящей на отсталых позициях. В самом деле, одно из обвинений, которое очень часто выдвигается в этой связи, состоит в том, что «Гамлет» — это, мол, не кино, — обвинение, зиждущееся на слишком ортодоксально истолкованных теориях, согласно которым основой нового средства художественного выражения является монтаж — тот самый монтаж, который многие считали «спецификой кино».

В «Гамлете» на смену монтажу в собственном смысле слова приходит «монтаж без резки», то есть непрерывные движения съемочного киноаппарата — наезды камеры, панорамирование, съемка с крана; создание идеальных, то есть кинематографических, времени и пространства осуществляется почти исключительно при помощи одних наплывов. Имеющиеся в этом фильме недостатки, во всяком случае, не должны отражаться на его общей художественной оценке. Нельзя отказывать прозе в поэтическом характере и значении лишь потому, что в ее основе не лежит метрика, точно так же как и нельзя отказывать в поэтичности Чаплину из-за того, что его фильмы не основаны на монтаже. В последнем случае нам кажется еще абсурднее критерий, согласно которому степень художественности киноленты устанавливается в непосредственной зависимости от ее кинематографических достоинств. Нам кажется нелепым ссылаться на эти достоинства как на условие не только необходимое, но даже достаточное для того, чтобы считать какой-нибудь фильм хорошим; отсюда переоценка фильмов разных Хеттеуэев, Съодмаков и им подобных.

Есть фильмы, в которых все в порядке — и грамматика и синтаксис — и которые, однако, не принадлежат к кино как искусству, совсем так же, как существуют романы, безукоризненные с грамматической и синтаксической точки зрения, которые, однако, не составляют на-

стоящей литературы. Нет ничего ошибочнее, чем отождествлять отсутствие монтажа (в обычном его понимании) с отсутствием художественности.

В отношении таких произведений, как «Гамлет», нужен другой подход для критического исследования. Допустив возможность слияния различных техник (принцип, на котором зиждется звуковое кино как искусство) и, следовательно, допустив идейное сотрудничество разных художников, необходимо определить, в какой степени в этом фильме удалось достигнуть и первого и второго. То есть: сумел ли режиссер создать «своего» «Гамлета» или же перевел «Гамлета» книжного и в этом последнем случае как осуществлен этот «перевод», имеет ли он художественное значение.

По нашему мнению, «Гамлет» Оливье является преимущественно «переводом», но, как мы увидим ниже, переводом особого типа. Оливье поставил фильм не «по мотивам» классического произведения, не только вдохновлялся им, а сохранил, хотя и в известных пределах, верность этому произведению, особенно в отношении диалога. Сценарий в рассматриваемом случае представляет собой уже завершенное, полное и самостоятельное произведение.

Но, с другой стороны, произведение Оливье — это не только перевод в том смысле, в каком его мог бы осуществить какой-нибудь театральный режиссер с общепринятым пониманием своих задач. Наличие элементов, считаемых антикинематографическими, не исключает того, что произведение может обладать своей «фотогенией», подобно тому, как мы находим это в фильмах Чаплина. Именно внутренний кинематографический ритм имеет наиболее важное значение, и не следует создавать путаницу, рассматривая этот ритм как внешнее, механическое действие, как смену событий, а не как движение внутри самих событий.

Панорамирующие проезды тележки и движения при помощи крана являются в «Гамлете» отнюдь не декоративными элементами. В сцене представления при дворе и в сцене дуэли панорамирующие проезды приобретают характер описания. Непрерывные же «качания» кинокамеры вокруг принца Датского передают его сомнения и колебания — его «безумие». Зритель словно проникает в самые потаенные уголки души героя — и вот длинный проезд заканчивается крупным планом. **Точно так же**

* Добавим к этим двум фильмам Оливье третий — «Ричард III» (1955).

для передачи высоких стремлений героев используются движения кинокамеры вверх — например, в сцене появления покойного короля или же в сцене монолога «Быть или не быть» (от тела распростертой на лестнице Офелии аппарат поднимается к вершинам башен замка). Наоборот, движения съемочного аппарата сверху вниз помогают передать атмосферу драматичности действия, трагедию, переживаемую героями, их земные страсти.

Другими словами, панорамирующие проезды тележки и движения крана передают атмосферу происходящего, приобретают значение метафоры и символа. Благодаря всему этому в «Гамлете» достигается слияние двух техник — театральной и кинематографической, каждая из них дополняет друг друга, и таким образом осуществляется тот «перевод», о котором мы говорили. «Перевод» этот является также и «вариантом»: перевод всякого текста, как отмечал Кроче, «представляет собой «вариант», а если он хорош — то перед нами новое художественное произведение».

Ошибочная концепция движения тесно связана с путаными взглядами на природу киноискусства, заключающуюся якобы в преодолении ограничений, навязываемых театром. В эту ошибку, пожалуй, впадает и сам Оливье, когда пишет по поводу «Генриха V»: «Если в 1559 году существовал бы кинематограф, Шекспир был бы самым крупным кин'опродюсером своего времени. Ведь можно сказать, что он писал для кино, когда разбивал действие на ряд мелких сцен; он предвосхитил технику экрана, не в силах терпеть более, как это показывают многие его пьесы, парализующие ограничения, налагаемые театральной сценой. Хор, которым открывается «Генрих V», можно сказать, призывает к созданию фильма»*.

Совершенно ясно, что сущность кино не в том (или не только в том), что оно способно преодолеть ограничения, налагаемые театром; последние вовсе не являются «парализующими» с точки зрения достижения художественных результатов. Возможность или невозможность непосредственно и материально воссоздать столкновение двух армий, битву при Азинкуре, не может рассматриваться как существенное и определяющее важное разли-

* Laurence Olivier, *Nascita dell' «Enrico V»*. — «I registi parlano del film» a cura di Luigi Malerba, «Sequenze», Parma, a I 1949, N 2.

чие между двумя «языками» — театральным и кинематографическим. Такая возможность — слишком эмпирический и материальный элемент, чтобы составлять художественную технику или определять вид искусства. Если бы это было не так, то подлинную «классику» кино пришлось бы искать главным образом среди ковбойских и гангстерских фильмов.

Вследствие этой путаницы в вопросе об ограничениях внешнего порядка, которым якобы подвергается театр по сравнению с кино, многие склонны считать более «кинематографическим» по своей природе фильм «Генрих V», а не «Гамлет». В действительности же дело обстоит как раз наоборот.

Но превосходство «Генриха V» кроется, конечно, не в большей «кинематографичности», что бы под ней ни понимали, и даже не в том обстоятельстве, что Оливье на этот раз применил цвет. Использование цвета не «улучшает» черно-белый фильм. Существуют и будут появляться художественно совершенные черно-белые фильмы, как немало художественно совершенных произведений дало нам и немое кино. Однако цвет наравне со звуком может предоставить режиссеру более широкие возможности художественного выражения. «Генриха V» следует считать одним из самых первых экспериментов в этом направлении (как и «Мичурина» Довженко, — этот последний фильм, как мы увидим ниже, является во многих отношениях даже более показательным и более удачным, чем «Генрих V»).

Поражает, как человек такой глубокой культуры, как Савиньо, может, не утруждая себя доказательствами, заявлять, что «Генрих V» — «разительный пример кинематографического ремесленничества»*. Даже если бы цвет, примененный Оливье, имел всего лишь декоративное и чисто иллюстративное значение, суждение Савиньо все равно звучало бы не больше чем острое словцо. Английский режиссер ощущает потребность в этом новом средстве художественного выражения, он не исходит из идеи хроматического кино, одинакового с живописью, — даже если допустить, что такая идея практически осуществима. Цвет в киноискусстве нужно скорее рассматривать как «основной фактор» в числе других «основных

* См. репортаж Ренато Джани на тему «Живопись в кино» в жури. «Cinema», Milano, a. III, 1960, № 33.

факторов», как элемент, не доминирующий над другими выразительными средствами и в то же время не подчиненный им: здесь, повторяем, тот же закон, который управляет звуковым и черно-белым кино. При помощи цвета в «Генрихе V» режиссер стремится прежде всего создать вместе с использованием других элементов и наравне с ними атмосферу XV века — ту обстановку, в которой происходили походы Генриха.

«Возможности живописи в цветном кино заключаются прежде всего в том, что оно учит, как надо употреблять цвет»*. Следовательно, в рассматриваемом нами случае необходимо было вдохновляться картинами XV века и на их основе создавать «хроматическую тему», которая передавала бы не только атмосферу, обстановку, но и способствовала бы глубокому проникновению в психологию и чувства персонажей. Это достигается применением уже не только «цветов-символов», но и цветовых аккордов и сближений, гамм и тональных крупных планов, ассоциативного монтажа цветов.

На пути к достижению этой задачи имеются два основных затруднения. Первое из них, однако, уже преодолено: мы имеем в виду то, о котором говорил Споттсвуд. Оливье, как мы уже видели, пользуется преимущественно монтажом без резки, который, однако, не отражается на внутреннем ритме фильма. Гораздо труднее преодолеть второе препятствие, которое не ограничивается тем, на что указывает сам Оливье: то есть что картины XV века статичные, плоскостные, лишённые перспективы. «Во времена Генриха V художник привлекал внимание к той или иной части картины бросающимися в глаза фигурами. На экране же мы должны были стремиться достигнуть гармонии между цветами и формами костюмов и тем фоном, на котором появляются персонажи, чтобы выделять тот или другой из них € помощью цветовых контрастов» (Л. Оливье). Для того чтобы увидеть ход событий глазом художника-живописца, Оливье отказался от объёмных моделей и дал задники, разрисованные от руки (в этом художественное оправдание декораций в глубине сцены).

Однако в «Генрихе V» заметно влияние живописи других веков и других школ — например, фламандской:

* Egidio Bonfante, «Enrico V» «Il colore nel film», a cura di Guido Aristarco.— «Sequenze», Parma, a. I, 1949, N 1.

вместе с Дер-Гезом мы встречаем ван Эйка, и сейченко (в сценах битвы), а в некоторых деталях, при показе которых широко применяется светотень,— влияние Караваджо и, наконец, даже английского романтизма: на панорамических планах, сопровождающих слова герцога Бургундского, мы видим двух неподвижных детей. Таким образом, с точки зрения живописной и цветовой единство иногда кажется нарушенным (чего, напротив, не происходит в «Мичурине», где, однако, цвет не столь совершенен).

Превосходство «Генриха V»-фильма над «Гамлетом»-фильмом, следовательно, надо искать в другой области, о которой мы еще не говорили, а именно в том, что «перевод» Оливье, хотя он кое в чем аристократически смягчен (что объясняется принадлежностью режиссера к школе «Олд Вика»), в первом из этих двух фильмов более строг с гуманистической точки зрения, более верен поэтическому тексту. Купюр немного, и они не таковы, чтобы ослабить моральную «подкладку» шекспировской пьесы. Если литературный текст служит не исходной точкой для создания нового произведения и нового видения мира, а «переводом», режиссер должен сохранять возможно большую верность духу этого текста, иначе он совершает насилие над произведением и фальсифицирует его. Точность в передаче гуманистических и духовных мотивов, продемонстрированная Оливье в «Генрихе V», важна и характерна для того подхода к пьесе, который был избран режиссером-актером, то есть для «перевода» в крочеанском понимании.

Насколько «Генрих V» и «Гамлет» восходят к гуманистической, аристократической традиции «Олд Вика», настолько «Макбет» (1948) Орсона Уэллеса отражает инстинктивный примитивизм, разгул грубых и варварских сил, хотя и показанный в каллиграфически изысканных кадрах (многие из них построены по диагонали, с одним персонажем на первом плане и с другим — в глубине кадра). «Макбет»-фильм, между прочим, родился именно как протест против шекспировских фильмов Оливье. Впрочем, «фокуснику» Уэллесу с его самолюбованием весьма подходят и диктатор Макбет, и ведьмы, кричащие «Грань меж добром и злом, сотрись», когда они летают среди раскатов грома и вспышек молнии «сквозь пар гнилой». Варварское самолюбование режиссера-актера властно и решительно смещает все вни-

вание на Макбета, то есть на него самого, отодвигая леди Макбет на второй план; всех остальных персонажей почти не существует, а когда они появляются в кадре, лицо Уэллеса находится гораздо ближе к кинокамере, точно так же как и его руки после убийства короля Дункана — руки, обогранные кровью и кажущиеся огромными в их символическом значении. Для достижения таких результатов Уэллес использует не только движения съемочного аппарата, но и главным образом глубину кадра. Чтобы передать ужас замыслов Макбета, а позднее его столь же мрачные угрызения совести, не только интерьеры, но даже и то, что происходит под открытым небом, все время остается намеренно погруженным в темноту.

Но и среди оригинальных фильмов, не основывающихся на сюжетах, взятых из произведений литературы или театра, мы находим немало произведений, в которых не соблюдаются традиционные каноны монтажа и которые не заслуживают за это порицания. Совсем напротив.

Рассмотрим в качестве примера фильм «Хроника одной любви». (1950). Микеланджело Антониони стремится открыть перед итальянским кино новый путь: путь реализма более психологического, чем эпического, более потаенно глубокого, чем схематически идеологического. Его внимание обращено преимущественно на внутреннее исследование персонажей, каковы подчинены окружающей их среде, а не эта среда подчинена им. В сущности, это путь «интимного» реализма, который именно посредством анализа персонажей стремится показать чувства и привычки всего определенного класса в целом — в данном случае крупной миланской буржуазии и промышленников.

Однако значение фильма состоит не только в этих поисках нового пути, в новизне выбора социальной среды, но и в третьем, не менее важном элементе: в применении необычной техники повествования, похожей на ту, что мы видим в фильме Хичкока «Веревка» (1948). Техника повествования исходит здесь не из требований «удобства», а из требований внутреннего порядка. Поэтому она не носит механического характера, не стано-

вится самоцелью, а тесно связана с интимностью рассказа, который развивается без резких скачков. Рассказчиком постоянно руководит стремление избежать каких-либо уступок риторике, той демонстрации технического мастерства, тех ловких фокусов, «образцово-показательных» сцен, к которым прибегают даже видные режиссеры, чтобы добиться успеха у публики и определенной части критики.

Повествованию Антониони, где персонажи с усталой душой пытаются добиться счастья (хотя и знают на собственном опыте, что на угрызениях совести им никогда не построить новую жизнь), не подходит «традиционная» техника, основанная на контрасте кадров, на «кинематографическом кино», на монтаже коротких кусков. Антониони предпочитает внутрикадровый монтаж внешнему движению. Таким образом он значительно сокращает число сцен: в фильме «Хроника одной любви» он создает без резких переходов целые эпизоды. И так: минимум резких переходов, совсем немного затемнений и в высшей степени высокая подвижность киноаппарата — и все для того, чтобы передать душевные состояния персонажей.

Вспомним, например, сценку у моста через Навильо, в которой любовники разрабатывают план преступления. Показав дороги, идущие по обеим сторонам канала, режиссер затем широким, панорамирующим проездом показывает нам крупным планом лицо Паолы, затем мост и поднимающегося вверх по откосу Гуидо. Киноаппарат медленно «бродит» вокруг героев, следит то за одним, то за другим, описывает вокруг них круги, чуть ли не касается их... Так создается настроение внутреннего беспокойства.

Аналогичного результата Антониони добивается и в сцене у лифта. Киноаппарат следит за идущими по лестнице Паолой и Гуидо и одновременно за поднимающимся и опускающимся лифтом. Это вместе с резкими шумами, которыми сопровождается сцена, раскрывает нам то, что замыслили любовники, вызывая ассоциативный монтаж идей: лифт напоминает нам о другом лифте, в Ферраре, где произошло первое убийство. Преступное намерение, которое зреет в мозгу Паолы, становится нам совершенно ясным, после того как эта женщина, излив в слова свою ненависть к мужу, смотрит вниз — в пролет лестницы.

То обстоятельство, что сложные движения киноаппарата и другие технические приемы, использованные Антониони, совершенно не мешают зрителю (не вызывают той «морской болезни», которая бывает от фильмов, снятых так называемыми «моторизованным» режиссерами) и, можно сказать, вообще «не чувствуются», свидетельствует о том, что они функциональны.

Слабые места «Хроники одной любви» не в использовании техники и выразительных средств, а, скорее, в том, что Антониони, стремясь к возможно более глубокому исследованию внутреннего мира Паолы и Гуидо, в конце концов приходит к тому, что изолирует их психологию, вырывает ее из конкретного времени и пространства: таким образом, они не выражают, не передают в той мере, в какой должны были бы, среду, обстановку, в которой они живут. Это произошло, разумеется, не потому, что среда не показана «физически», ибо таков метод, стиль, который выбрал режиссер. Не случайно и не из соображений удобства съемки он показывает в фильме почти безлюдный Милан, одинокие фигуры, выходящие из театра «Ла Скала», редких прохожих на улицах и в садах, ту разреженную атмосферу, которая окружает любовников. Все это имеет символический характер, должно указывать на изолированность одного мира от другого. Мир высшей буржуазии, крупных промышленников, хотя режиссер стремится проникнуть внутрь него, так и остается для нас словом несуществующим в фильме, потому что мы не встречаем действительно типичных персонажей, которые принадлежат к этому миру, являются его представителями или свидетелями его существования. Мы не находим даже одного из обязательных персонажей, на котором должен был бы держаться такой фильм, — одного из углов «треугольника». В самом деле, Энрико, мужу Паолы, отведена роль своего рода «фона».

Лингвистико-стилистический подход, проявленный при постановке уже упоминавшегося нами в виде примера фильма «Мичурин», является новым методом изложения материала, который занимает место между направлением «кинематографического кино», стремящимся к применению более и менее коротких кусков, и тенденцией, противостоящей этому направлению, каковая, как мы видели выше, основывается на не традиционном монтаже, стремлении к сокращению числа резких переходов, на внутрикадровом, а не на внешнем движении. В самом

деле, Довженко в «Мичурине» применяет монтаж-резку и плавные переходы-проезды киноаппарата, которые одновременно соединяются с движениями внутри кадра, создавая благодаря достигнутой таким образом комбинации новую и более богатую глубину кадра.

Такой лингвистико-стилистический подход, разумеется, не являлся самоцелью, не направлен к «каллиграфичности» и декоративности. «Мичурин» — типичный пример того, как новое содержание определяет новую форму. Поэтому также и цвет в этом фильме находится в тесной связи не только с настроениями персонажей, но прежде всего — с темой всего повествования, то есть выступает в качестве художественного средства, направленного на то, чтобы как можно полнее передать, выразить события и их психологическое, идеологическое, научное значение.

Гуманистическая направленность «Мичурина» ставит его далеко в стороне от таких фильмов, как «Красота дьявола». В отличие от преобразователя природы Мичурина, революционера, врага церковников с их ненавистью к науке как к дьявольскому порождению, герой фильма Рене Клера не может внутренне освободиться от ощущения греховности своего занятия. Для него нет гётевского принципа: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой!» Он «спасается» лишь благодаря тому, что раскаивается, можно сказать, по-христиански и вовремя, — он в ужасе осознает свои ошибки перед лицом будущего, которое его ожидает и которое он видит в зеркале. Капитуляция Анри означает отказ от радости действия и созидания, отказ от прогресса. Это отрицание науки, и Клер, прочно стоя на позициях такого отрицания, уклоняется от рассмотрения вопроса о том, на какие цели должно быть направлено открытие той ядерной энергии, которую он проклинает «целиком», независимо от того, чему она служит. Режиссер не задумывается над тем, что в борьбе между добром и злом она могла бы привести к добру — к жизни, а не к смерти и разрушению; ни одну задачу никогда не удастся решить путем отказа от самой задачи, то есть от прогресса нашего сознания. Гётевская тема Фауста как раз и заключается в том, как эти особые силы возникают в отдельной личности, как они развиваются, какие препятствия преодолевают, каким судьбам подвластны, какое действие оказывает на отдельного человека мир природы

и социально-исторический мир, то есть не зависящая от него реальная действительность, и как мир является вместе с тем продуктом или (применительно к природе) объектом деятельности, осуществляемой человеком, где исходная и конечная точка этого пути.

В «Мичурине» и цвет направлен', между прочим, к тому, чтобы передать радость человека в связи с научным открытием. Светлы и праздничны тона сцены в городе, когда ученый радуется свершающейся революции, или в финале, где он почти весь закрыт цветами. Следуя теоретическому учению Эйзенштейна, Довженко не подчиняется закону «абсолютных значений»: он сам решает, какие цвета более соответствуют содержанию его фильма и эмоциям, которые он должен вызывать. Красный цвет, и особенно пурпур знамен, здесь уже не выражает драматичности; вместе с красным и желтый цвет приобретает новое значение: вспомним теплые и нежные тона полей и весны, которые благодаря хроматическому ассоциативному монтажу перекликаются с тонами, использованными в превосходной сцене смерти жены ученого. Интерьер спальни, драматически красноватый, неожиданно сменяется сценами, напоминающими о молодости женщины; эти сцены связаны с золотом пшеницы, ослепительной голубишной неба, яркими красками полевых цветов; новый неожиданный переход, и перед нами — Мичурин; выйдя из дому, он бежит по осенним полям — серым, мрачным, мокрым от дождя. Цвет и движение персонажа в кадре в сочетании с движениями киноаппарата передают вполне определенное душевное состояние, настроение героя — горе Мичурина: жена его умерла. С фильмом Довженко цветное кино действительно достигло художественного периода своего развития.

Мы здесь столь подробно остановились на «Гамлете», «Генрихе V», «Хронике одной любви» и «Мичурине», поскольку эти фильмы вместе с некоторыми другими, такими, как «Дети райка» (1949) Марселя Карнэ или «Иван Грозный» (1943—1945) Эйзенштейна, являют собой первые характерные примеры, перед лицом которых особенно ощущается указанная выше необходимость пересмотра критериев анализа, применяемых некоторыми критиками и историографами кино. Большинство их

еще до сих пор не сдвинулось с тех позиций, которые они занимали в славные времена Канудо, Деллюка, Эпштейна и Балаша (в самый ранний период его деятельности), и вместе с Гансом восклицают: «Пришло время зрительных образов!»

Вспомнить о постановщике «Наполеона» нас заставил Карл Венсан — типичный представитель такого рода кинокритиков и историографов.

Известно вполне резонное высказывание о том, что для написания истории кино, рассматриваемой как история искусства, еще не настало время. Разумеется, нельзя считать историей кино, рассматриваемой как история искусства, такие попытки, как книги Шарансоля или Кюиссака или даже довольно значительная работа Роты*; другие работы (книгам Садуля, изданным Деноэлем, принадлежит особое место), как, например, работа Бардеша и Бразилльяша**, заслуживают похвалы скорее за их литературные достоинства, чем за суждения (чаще всего весьма спорные).

Но даже и таких попыток совсем немного. Это объясняется тем, что изучаемый вопрос еще слишком молод, принадлежит к области хроники, к фильмографии в обычном смысле этого слова. Именно в соответствии с этим Пазинетти писал свою работу*** скорее в филологическом плане, чем аналитическом, скорее в плане хроники, нежели истории. Его книга является первым серьезным вкладом в дело будущих исследований, необходимым предисловием к тем трудам, создание которых считается еще преждевременным.

По пути, проложенному Пазинетти, двинулись другие, хотя сам Пазинетти незадолго до смерти (он умер молодым) заявлял, что ошибся, что нужно было следовать «новому историческому методу исследования». Что он подразумевал под таким методом — неизвестно, но, конечно, не тот метод, который применил Венсан. Мы не имеем в виду, в частности, то, что этот последний разделил материал по странам, «школам», главам и подгла-

* Paul Rotha, *The Film Till Now. A Survey of the Cinema*. Jonathan Cape and Harrison Smith, New York — London — Toronto 1930.

** Maurice Bardeche et Robert Brasillach, *Histoire du cinema*. Andre Martel, Parte, 1948.

*** Francesco Pasinetti, *Storia del cinema dalle origini a oggi*.

вам, относящимся к творчеству того или иного режиссера, того или иного актера (например, Китона), которого он считает более или менее заслуживающим внимания, придерживаясь при этом работ Роты, Бардеша и Бразилляша и итальянца Маргадонны*, а порой даже повторая их оценки.

«У нас, художников кино,—заявлял Фейдер в предисловии к «Истории» Венсана,—никогда не было времени задержаться на достигнутом рубеже, оглянуться на пройденный путь, познать до конца тот инструмент, который непрерывно изменяется в наших руках даже в то время, когда мы им работаем. Чтобы определить законы искусства, которое так трудно глубоко исследовать из-за его крайней подвижности, постоянных изменений задач и направлений его развития, вечных треволнений и то и дело потрясающих его катастроф, нужно было занять позицию наблюдателя, поднявшегося над схваткой... Карл Венсан решил, что только вопрос художественной эволюции кино является темой, достойной внимания...»

Это говорит Фейдер. А вот что пишет сам Венсан: «Мы подошли к исследованию с точки зрения возникновения и развития киноискусства как оригинального средства художественного выражения»**.

Не говоря уж о том, что художественное развитие нельзя рассматривать оторванно, само по себе, основной закон кино" в понимании Венсана совпадает с догматическим принципом «преобладания изображения над словом»; он видит сущность киноискусства в «действии» и «движении», однако во внешнем действии и механическом движении (смена событий). Поэтому Венсан даже, не рассматривает тех постоянно развивающихся законов, о которых говорил Фейдер,—того «инструмента», который непрерывно изменяется в руках режиссеров, даже в то время, когда они работают над фильмом. Отсюда немало поистине вызывающих удивление выводов, столь же нелепых, как те результаты, которых достиг автор одной рецензии на фильм «Александр Невский»: он сосчитал все реплики в диалоге, записал цифры в записную книжку, а потом на их основании сделал свои «выводы».

* Ettore M. Margaddonna, Cinema ieri e oggi.

** Carl Vincent, Histoire de l'art cinématographique, Editions du Trident, Bruxelles, 1939 (итал. изд.: «Storia del cinema», Jährzanti, Milano, 1950).

В самом деле, Венсан говорит о каком-то «поколении Джона Кромвелла»; называет таких посредственных режиссеров, как Крюзе или Флеминг, «смелыми наблюдателями, лириками, поэтами, художниками, оживляющими фрески и эпопеи»; считает ремесленника Де Милля «великим и замечательным новатором стиля»; разумеется, он рассматривает Ганса как «гения-изобретателя», «кинематографического поэта», «единственного великого лирика» во Франции,—по-видимому, Венсан принимает его риторику за поэзию. Эти и им подобные ошибки весьма позабавили бы Баретти, если бы этот туринец был кинематографическим критиком: «историю» Венсана постигла бы та же судьба, что и «пошлую историю народной поэзии» Крешимбени, и автор попал бы в одну компанию с Морей.

Мы согласны: «Время зрительных образов пришло!» Но значение изображения, его сущность постепенно изменились—наступили новейшие времена. Если бы мы застряли на Гансе (или на ком-нибудь другом), история кино уже давно бы кончилась—еще до прихода звукового кино. Во всяком случае, в эту историю нельзя было бы включить такие произведения, как названные нами выше, да и все итальянские неореалистические фильмы—одни из самых значительных, созданных за последнее десятилетие, подлинно революционные произведения в художественном и стилистическом отношении, а следовательно, и с точки зрения их содержания.

Отстаивать давние теоретические принципы, не двигаясь вперед, означает, в частности, видеть в прогрессе техники препятствие, не допускать возможность дальнейшего ее развития, то есть смеяться в лицо стереоскопическому и панорамному кино,—«как смеялись наши предки, забрасывая комьями грязи первые зонтики»*. Это объясняется тем, что некоторые видят в кино трех измерений и в широкоэкранным кино новое приближение к театру.

Критики, еще живущие в прошлом, напоминают нам, что говорил Чарльз Спенсер Чаплин при появлении звукового кино: «Если бы мне пришлось участвовать в звуковом фильме, я бы сыграл роль глухонемого». Но впоследствии Чаплин создал столь ценные звуковые и раз-

* С. Эйзенштейн, О стереокино.— «Искусство кино», 1948, № 3-4.

говорные фильмы, как, например, «Месье Верду» (1946). «Месье Верду» является новым в фильмографии великого режиссера-актера не только потому, что он звуковой и разговорный; его новизна заключается в другом, не менее важном—в позиции автора по отношению к обществу. Это отношение приводит его через раздвоение персонажа в «Великом диктаторе» (1940), от Чаплина—Шарло к Чаплину—Верду, от финалов, показывающих героя со спины, к финалам, в которых глаза героя устремлены прямо в съемочный аппарат, то есть на зрителей.

«Чаплин должен был молчать,— пишет Балаш,— потому что он был заключен в свою комическую маску. Он ее придумал и благодаря ей пользовался огромным успехом и приобрел необычайную популярность. Но он оставался ее пленником, ибо маска была его лицом... Чаплин пытается постепенно высвободиться из плена своей маски. Его типаж развивается в другом направлении, приобретает большую психологическую глубину и вместе с тем социальное значение... И маска, которая сковывала уста Чарли — великого художника и великого человека,— неминуемо должна была с него спастись»*.

Настали другие времена. И речь идет не о регрессе, как кое-кто пытался утверждать и утверждает поныне. Мы, скорее, находимся перед лицом развития, прогресса режиссеров и их стилей в связи с новыми требованиями, которые ставит новая действительность. Поэтому не будем удивляться, если Пудовкин сегодня отказывается от некоторых своих прежних взглядов; точно так же вчера он разработал новую концепцию (о профессиональном актере и так называемом «типаже») по сравнению с той, что у него была по этому вопросу позавчера. Это более чем естественное явление. Никто никогда не удивлялся тому, что в определенный момент Де Санктис отложил в сторону Леопарди и перешел к собственному методу; или что Грамши, а вместе с ним и другие, отказались от идеалистической философии и встали на позиции материалистической. История человечества состоит из непрерывных переходов, процессов созревания. Почему же такой процесс не должен был бы происходить также и в области кино? Ведь оно тоже входит в

историю человечества! Кроме того, теория рождается из практики, а практика из теории. В этой связи симптоматично, что почти все теоретики — кинорежиссеры.

Критик, к какому бы направлению он ни принадлежал, не может стоять на месте, руководствуясь застывшими схемами и раз навсегда выработанными правилами. Вчера было необходимо выступать за «кинематографическое кино» в более или менее широком смысле понятия; надо было отстаивать новые средства художественного выражения, особенно ввиду все увеличивающегося числа кинопроизведений, стоящих на невысоком уровне. Исчерпав свои полемические, а также экспериментальные задачи в указанном смысле, старые теории выполнили свою функцию, мы даже осмелимся сказать— свою единственную функцию.

Когда Балаш утверждает, что киноискусство несет с собой исторически новый фактор, а именно, что определенное расстояние от зрителя до экрана благодаря крупному плану «нарушается» и уничтожается и что новая масштабность создает возможность мимических диалогов и «микрофизиономии», которая зависит от построения кадра, рассматриваемого не как фактически данное, а как соотношение, существующее между самим кадром и нами; когда Балаш, кроме того, утверждает, что одних кадров, проникнутых стремлением передать их определенное значение, недостаточно, чтобы сделать изображение полноценным, и что такую завершенность оно приобретает, как только кадры приходят в соприкосновение с остальными; то есть когда венгерский ученый говорит о «творящих ножницах», другими словами, о «творческом монтаже», он, в сущности, стремится не столько установить какие-то более или менее твердые законы, выработать схемы и правила, сколько показать художественный характер кино и, в общем, доказать, что киноискусство — это не фотографирование предметов и людей.

В известном смысле в том же направлении была нацелена и первая теоретическая работа Пудовкина, нашего именно в высказываниях Балаша надежный прецедент. В самом деле, Пудовкин, провозглашая монтаж художественной основой киноискусства, утверждает, что кадры и сцены соответствуют словам и фразам у писателя, и, следовательно, то, что для писателя является стилем, для режиссера составляет его особая, индиви-

* Bela Balazs, *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Wien, 1949 (итал. изд.: «Evoluzione ed essenza di un'arte nuova», Torino, 1952).

дуальная манера монтажа; он утверждает также, что посредством монтажа реальным времени к пространству противопоставляются вымышленные время и пространство, то есть создается новая «реальная действительность». Эйзенштейн говорит об идее, которая проявляется как результат столкновения между двумя независимыми друг от друга элементами. И, наконец, работа Арнхейма целиком направлена на анализ различий, существующих между реальным изображением и киноизображением, на анализ элементов, которыми не обладает второе по сравнению с первым и которые, следовательно, отличают кино от действительности; в числе «дифференцирующих средств» он выделяет «формирующие средства»; «кажущиеся недостатки» ставятся в связь с художественными возможностями съемочного аппарата.

В свою очередь, деятельность в области теории кино связана, повторяем, с методом работы, со стилем того или иного режиссера, того или иного произведения. Она развивается на основе практических экспериментов, на основе фильмов, или созданных самими теоретиками, как это было с Пудовкиным и Эйзенштейном, или же — «чужих», как это было с Балашем и Арнхеймом, непосредственно производственная, практическая деятельность которых весьма незначительна.

Итак, как в одном, так и в другом случае генезис аналогичен: речь, по существу, идет об анализе, об исследовании, произведенных более или менее непосредственно на материале самих произведений. Из-за узких рамок, которыми ограничено исследование, или из-за недостатков самих произведений происходит недопонимание теоретиками некоторых явлений, и в результате Поль Рота и Раймонд Споттисвуд не идут дальше популяризаторства. Именно потому, что Балаш, Пудовкин, Эйзенштейн и Арнхейм первыми серьезно доказали художественную природу кино, мы считаем их «систематизаторами» и рассматриваем в одной общей главе, не придерживаясь в этом смысле строгой классификации и принципа так называемого «единого потока», поскольку совершенно очевидно — и мы в этом могли убедиться в предшествующих главах, — что следовать хронологическому критерию в данном случае было бы невозможно и что некоторые положения, установленные, допустим, Балашем или Арнхеймом, были уже установлены до них другими.

«Систематизаторы» остаются таковыми и по характеру формулировок (хотя он в некотором отношении переходящ и случаен, что объяснялось необходимостью вести борьбу, отстаивая художественную природу киноискусства, и основывать свои принципы исходя из отдельных произведений), и потому, что теория киноискусства, являясь составной частью общей эстетики, неминуемо должна следовать ее развитию.

Итальянский вклад в кинематографическую культуру (мы не говорим: «теорию») состоит как раз в том, что итальянцы первыми включили киноискусство в общий круг художественных проблем, а следовательно, и проблемы единства искусства; в том, что они рассматривали «специфику кино» не как догматический закон, а как тенденцию.

Барбаро и Кьярини начали с того, на чем другие в известном смысле кончили, — по крайней мере в указанном вопросе.

Однако у нас, в Италии, еще до сих пор остается открытой и нерешенной одна принципиально важная проблема. Согласившись с тем, что искусство едино, необходимо установить, какая же эстетика является действительно истинной. Проблема эта тесно связана с современной культурой, разделенной, как мы можем это видеть, грубо говоря, на два различных и противостоящих друг другу фронта — фронт идеалистической философии и фронт диалектического материализма. Именно на решение этого вопроса, еще не разрешенного в общем плане, кинематографическая литература, как и всякая другая, и должна направить свои усилия.

«Противоречия между этими двумя направлениями, — утверждал Барбаро, — можно устранить и, я считаю, нужно устранить, не только слагая в арифметическую сумму положительные результаты, действительно достигнутые с обеих сторон, но также и посредством продуманного слияния методов. Путь к скорейшему и более верному прекращению всех споров в этой области, к достижению единых взглядов на все проблемы, возникающие перед киноискусством, — это линия той современной концепции культуры и жизни, которая берет свое начало от левых гегельянцев, теоретически разработана Марксом

и Энгельсом и зовется социалистическим учением. Эта концепция культуры и жизни революционизировала самые основы всякого человеческого знания, подходя к сознанию не только с точки зрения слияния философского исследования с научным исследованием, но прежде всего требуя от сознания функциональности, то есть требуя, чтобы сознание было неразрывно связано с практической деятельностью, слито с ней воедино. Марксизм считает, что именно практика подтверждает теорию, именно практика доказывает ее правильность, проверяет ее. Это учение Маркса — Энгельса развивают его последователи, придавая ему внешне более конкретную и политическую форму, но его теоретическое содержание (которое нередко пытаются при помощи различных уловок обойти молчанием) ныне остается единственной правильной исходной точкой для исследования и анализа любой проблемы; это учение убедительно показало тщету философских поисков как самоцели, поисков ради поисков... Исходить из положений марксизма, который, следовательно, является единственным мировоззрением, дающим возможность познать и изменить окружающую действительность, при подходе к проблемам киноискусства означает изучать определенное реальное явление во всей совокупности связанных с ним проблем, не заботясь об эстетической чистоте. При этом, разумеется, надо рассматривать фильм в соответствии с тем, что он собой представляет как явление художественного порядка. Но отныне это отнюдь не обязывает нас отвергать как внеэстетические соображения любого порядка, которые он может нам подсказать, исследования любого характера, которые он может заставить нас вести»*.

Во всяком случае, именно потому, что указанная выше область исследования была забыта или оставлена без внимания, почти все рассмотренные в нашей книге теории киноискусства обнаруживают наряду с прочими недостатками — несмотря на содержащиеся в них ценные мысли и наблюдения — свою ограниченность. В самом деле, эти теории порой односторонни и носят формалистический характер — и не только взгляды Арнхейма, но и суждения раннего Балаша. И хотя этот последний в известный момент перешел от идеа-

диетического направления Лукача, к которому он раньше принадлежал, к диалектическому материализму, его позиция все же во многом продолжает хранить следы его прежних взглядов; отсюда противоречия, в итоге он впадает, отсюда и критика, которой он подвергается и с той и с другой стороны баррикады, — идеалисты обвиняют его в марксистском «уклоне», а марксисты до сих пор очень часто видят в нем носителя взглядов буржуазного искусства.

Более или менее формалистический характер носят многие теории даже таких теоретиков, как Пудовкин и Эйзенштейн. Создатель фильма «Мать» утверждал, что концепция темы не имеет ничего общего с искусством, а постановщик «Броненосца «Потемкин», начавший с философии левогегельянцев, кончил, в сущности, тем, что в своих пронизательнейших и высоконаучных теоретических рассуждениях позабыл о многих ее положениях. В теоретических взглядах раннего Пудовкина и раннего Эйзенштейна (не говоря уже о Кулешове и других) не чувствуется серьезного влияния русской демократической мысли XIX века: влияния, например, Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова. Однако влияние это ощущается во многих поставленных ими фильмах, нередко блестящих образцах реалистического искусства. Пудовкин и Эйзенштейн на раннем этапе теоретизировали преимущественно по поводу формальной изобразительной структуры своих практических экспериментов, рассматривая их как форму в ее имманентном развитии.

«Я сам писал с большой горячностью в 1924 году — «долгой сюжет и фабулу!», рассматривая интригу как «индивидуалистическую линию внутри всеобщности представляемого целого». Сюжет и фабула, казавшиеся на определенном этапе чуть ли не вылазкой индивидуализма в революционную кинематографию, обновленно возвращаются на подобающее место», — вспоминал Эйзенштейн в 1934 году.

Сегодня в СССР в области кинотеории наблюдается явление, обратное тому, свидетелями которого мы были вчера. Основой кинематографического искусства уже не считается монтаж, любая форма монтажа. Основой ки-

* Umberto Barbaro, *Il cinema e l'uomo moderno*, Le Edizioni Sociali, Milano, 1950.

ноискусства считается, наоборот, сценарий, рассматриваемый как правдивое и полное развитие темы, диалектической реальности жизни; сама тема уже не рассматривается как концепция, не имеющая ничего общего с искусством.

«Кинодраматургия является основой киноискусства. В кино, как нигде, — настойчиво проводит эту мысль В. Щербина, — проявляется примат содержания над формой. Прежде всего новое содержание заставляло постановщиков искать новые формы, приемы... Огромный вред развитию кинодраматургии принесла теория так называемой специфики кино... Эта теория не имеет ничего общего с изучением действительных законов киноискусства, со стремлением к высокому профессионально-художественному мастерству... Есть профессионализм истинный, передовой, когда своеобразии произведения исходит из своеобразия жизни... И есть профессионализм ложный. Он предполагает знание какой-то сценарной алхимии... Здесь имеется в виду наличие вечных приемов, которыми строится сценарий, независимо от темы, характеров, идеи произведения. Но главный смысл ложного понимания специфики кино практически сводится к пониманию этой специфики как некоей каменной стены, ограждающей законы создания сценариев от закономерностей всей советской литературы, от теории социалистического реализма»*.

Отсюда крайне важно значение, которое придают сценарию. Сценарий рассматривается как новый литературный жанр, его художественно самостоятельное значение сравнивается со значением поэтического текста, представляемого на театральной сцене; поэтому сценарий, как и пьеса, имеет не только зрителя, но также читателя (действительно, в Советском Союзе сценарии публикуются в виде книг и в журналах наряду с прозой, стихами и драматическими произведениями). Отсюда целая советская литература, направленная против апологетов мертвых схем, «алхимии сценария», в частности против «теории тридцати шести ситуаций» Польти.

Пальмер, убежденный апологет этой «теории», некогда писал: «Во всех человеческих переживаниях, а в особенности в драматических, мы постоянно встречаемся с

одними и теми же основными ситуациями, проистекающими из одних и тех же эмоциональных конфликтов. Ситуацию можно рассматривать как кризис или апогей эмоционального конфликта. Установлено, что существует тридцать шесть человеческих эмоций; закон тридцати шести ситуаций является интересным выводом из этой установки. Жизнь человечества в своей основе одинакова, независимо от того, будем ли мы ее изучать в Древней Греции или в современной Америке, на дальнем Севере или под тропическим небом. В далеком будущем, насколько может себе представить воображение, эмоциональные конфликты человеческого естества будут те же... Те же страсти, ту же любовь, ту же зависть мы находим как в истории Древнего Египта и Вавилона, в поэмах Гомера, в трагедиях Шекспира, так и в произведениях современных писателей».

Противопоставить схематическим рассуждениям какого-нибудь Пальмера гораздо более солидную аргументацию, конечно, совсем не трудно: можно хотя бы рассмотреть частную проблему, касающуюся фильмов, вдохновленных литературными произведениями или, во всяком случае, созданных по их мотивам (мы рассмотрим ниже различия между романом «Семья Малаволя» и фильмом «Земля дрожит»). Пока что важнее выяснить, родились ли в результате указанного выше пересмотра позитивные, могущие удовлетворить нас критические работы. Создавшееся положение (за основу фильма принимается уже не монтаж, а сценарий) привело к обратной опасности — опасности уже не абстрактно-формалистического порядка, а слишком большого упора на содержание. В самом деле, работы новой советской кинематографической литературы (по крайней мере те, которые нам известны) ставят перед собой в первую очередь задачу информировать о содержании фильмов, не упоминая о форме. Таким образом, нередко правдивость «темы» становится элементом не только необходимым, но даже достаточным, чтобы дать произведению полностью положительную оценку.

Это происходит скорее в результате неправильного применения метода, чем недостатков самого метода. Ведь известно, что Ленин, говоря об искусстве, подчеркивал, что оно включает понятия «истины» и «красоты», и еще предшественник марксизма Белинский указывал на взаимосвязь, существующую между исторической и эстети-

* В. Щербина, Вопросы советской кинодраматургии.— «Новый мир», 1949, № 4.

ческой критикой, а один из первых теоретиков марксизма — Плеханов утверждал, что «определение социологического эквивалента всякого данного литературного произведения осталось бы неполным, а следовательно, и неточным, в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств. Иначе сказать, *первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором акте, но предполагает его как свое необходимое дополнение*»*.

Именно развивая эти положения, В. Шербина, указав на решающе важную роль сценария, уточняет, что высокие художественные формы должны выражать тему и жизненную правду сценария. На недостатки применения такого метода, впрочем, указывают сами же советские кинематографисты, которые не скрывают неудовлетворенности большей частью своей кинолитературы. Маневич и Погожева подчеркивают, что газета «Советское искусство» хотя и опубликовала передовую «Кинокритика не выполняет своих задач», однако серьезно не занялась перестройкой своего критического отдела и продолжает печатать «стандартные», «холодные» рецензии, многократно повторяя «режиссеру удалось...», «режиссер сумел...». «Но как удалось, почему сумел, какими художественными средствами достиг желаемого, в каких спорах и раздумьях отыскал тот единственный путь, который и привел к успеху? На эти вопросы критики не отвечают»**.

«К большому огорчению, — отмечают Пудовкин и Смирнова, — нужно сказать, что теория советского кино — самый отсталый участок в области кинематографии. Очень мало пишут статей, монографий, которые дали бы материал для серьезного исследования путей советского кино. Теоретическое осмысление опыта советского кино необходимо для его дальнейшей успешной работы»***.

Но, как мы видим, речь идет скорее не о том, чтобы выработать эстетику киноискусства, а о том, чтобы вклю-

* Г. Плеханов, Литература и эстетика, т. I, М., 1968, стр. 129 (Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет»).

** И. Маневич и Л. Погожева, О кинотеории и кинокритике. — «Искусство кино», 1948, № 6.

*** В. Пудовкин, Е. Смирнова, К вопросу о социалистическом реализме в кино. — «Октябрь», 1948, № 5.

чить киноискусство в определенную эстетику — ту, которая является правильной. В самом деле, задача, открыто стоящая перед нами в специфической области киноискусства, это та же задача, которая в скрытом виде стоит перед всей марксистской эстетикой. Во всяком случае, если вчера именно в силу требований исторического порядка (то есть в целях защиты художественной природы нового средства художественного выражения) по полемическим мотивам было необходимо делать упор на «специфику кино» в более или менее широком смысле, сегодня — в силу других исторических требований и вновь из полемических соображений — необходимо отойти от некоторых уже устаревших теоретических положений, от всякого анализа, который касался бы одной лишь формы, а следовательно, был бы неполным.

Говорить, что фильм или отдельные сцены фильма «кинематографически прекрасны», мастерски сделаны, убедительны и тому подобное, прибавляя все новые прилагательные, значит ничего не сказать или сказать совсем немного. Во всяком случае, это не является критической оценкой, а представляет собой самое большее «критику с одними восклицательными знаками», то есть псевдокритику. Так называемые кинематографически прекрасные, мастерские, убедительные и тому подобное фильмы или сцены фильма обретут свое определенное значение, свое внутреннее оправдание, если будут служить психологическим, духовным, тематическим целям (при условии, что эти фильмы и эти сцены будут обладать психологичностью, тематикой, содержанием — необходимыми элементами всякого произведения, которое претендует на то, чтобы называться художественным). Задача кинокритика и киноведа именно и состоит в том, чтобы улавливать, определять, устанавливать глубокие причины, которые побудили режиссера применить тот или иной метод работы, то или иное выразительное средство, то или иное построение. Это все возможно только при условии, если мы именно включим проблемы кино в общий круг проблем искусства, жизни, истории, культуры.

Нельзя судить о таких произведениях, как «Земля дрожит» и «Плющ», «Похитители велосипедов» и «Красота дьявола», «Мичурин» и «Франциск, шут божий», «Генрих V» и «Наследница» и обо всем итальянском неореализме, не обращаясь при этом, в частности, к.

различным источникам — историческим и литературным, — которые явились отправной точкой для Висконти и Дженини, Де Сика и Дзаваттини, Клера, Довженко и Росселлини, Оливье и Уайлера, не обращаясь к той определенной обстановке, к тем определенным условиям, в которых эти произведения были созданы. Совершенно очевидно, что здесь мы имеем в виду необходимость не просто исторической методологии, а исторического подхода к рассматриваемым произведениям.

Именно в таком плане и следует, например, анализировать проблемы, касающиеся взаимоотношений между кино, жизнью и литературой в некоторых фильмах, представляющих собой «переводы» в том смысле, о котором мы говорили, или те фильмы, которые только отталкиваются от поэтического текста, чтобы прийти к новому видению и осознанию мира, как, например, «Земля дрожит».

Литературный источник этого фильма — творчество Верги. Точки соприкосновения с романом «Семья Малаволья» очевидны. Но какого они характера? Следует ли их принимать во внимание?

И в романе и в фильме имеются селение Трецца и дом, перед которым растет дерево, мушмула; аналогичен состав двух семейств — семьи Малаволья и семьи Валастро: глава семьи Нтони и Лонга, Лука, Мена и Лия становятся дядюшкой Вани и Матерью, Колой, Марой и Лючией; вместо донна Микеле, извозчика к\ма Алфио и Сары мы видим донна Сальваторе, каменщика Николу и Недду. Можно найти и другие аналогии: например, некоторые ситуации и диалоги между Марой и Николой, между доном Сальваторе и Лючией, между этой последней и ее старшей сестрой; поэтическая сцена, в которой девушка рассказывает маленькой Лие сказку о короле и его короне (эта сказка тоже принадлежит Верге); некоторые выражения и образы, как, например, «горькое море», женщины, которые в бурю ожидают возвращения рыбацкой лодки; конфискация дома, ночной переезд, засолка рыбы, даже позы людей — «застывших неподвижно, подперев рукой щеку»...

Но хотя «Семья Малаволья» — несомненный прецедент фильма «Земля дрожит», идея, мировоззрение филь-

ма существенно иные, чем у романа: подход к проблемам и их решение, специфические и человеческие интeресы у Висконти совсем другие.

«Эта повесть, — писал Верга, — искреннее и бесстрастное исследование того, как, по-видимому, должны зарождаться и развиваться в самых жалких жизненных условиях первые зачатки стремления к благосостоянию и какую пертурбацию приносит в семью, жившую до сих пор относительно счастливо, смутная, но страстная жажда неизвестного, понимание того, что жизнь идет плохо и жить можно было бы лучше» *.

«Движущая сила человеческой деятельности, которая приводит в движение поток прогресса», почерпнута Висконти из других источников именно потому, что ныне изменился «механизм вызывающих ее страстей». Висконти — художник, связанный со своим временем так же, как был связан Верга со своим, стоит выше исторической эпохи, в которую жил сицилийский писатель: он оставил ее далеко позади. Подтверждение этому то, что Хозяин Нтони, главный герой в романе, в фильме уступает место другому персонажу — своему племяннику. Прошлое, с его смирением перед жизнью и верой в мудрость древних пословиц, уступает место новому — не уходу от жизни вообще, а стремлению избавиться от определенных условий жизни. Молодой Нтони не имеет ничего общего с Хозяином Нтони из «Семьи Малаволья»: сначала «огурцом», как его прозвали девушки в Трецце, а потом забиякой, который ранит ножом полицейского бригадира, попадает в тюрьму и в конце концов вынужден покинуть селение: «Теперь настало время уйти, потому что скоро появятся люди», — те самые люди, за которыми он наблюдал по воскресеньям, когда его мучили мысли о необходимости изменить свою жизнь, но он не знал ни как это сделать, ни почему ему этого хочется; самое большее, ему хотелось этого для того, чтобы заниматься тем, чем занимаются другие, то есть «ничего не делать».

Нтони из семьи Валастро уже осознает условия своей жизни благодаря интуитивному стремлению к социальной справедливости и свободе. Он воевал и повидал другие страны, другие города и селения. У него нет ни

* Джованни Верга, «Семья Малаволья», Предисловие к роману, написанное в Милане 19 января 1881 г.

своей лодки, ни сетей: Хозяин Чиполла, Пьедипапера, дядюшка Крочефиссо отождествляются в фильме со скупщиками рыбы — оптовиками (едва намеченными в романе), — это люди, которые эксплуатируют других людей, грабят их при помощи своих «вещь, лживых, как Иуда». И Нтони пытается устроить «свою» революцию, то есть стать независимым, работать самостоятельно.

Чтобы купить лодку и сети, он закладывает дом; первые заработки хороши, но буря разбивает его парусный баркас, и семья Валастро разоряется. Их всех выселяют из дома, дед заболевает, Лючия и Кола не выдерживают всех этих обрушившихся на них несчастий. Лючия, соблазненная доном Сальваторе, становится проституткой, а Кола, нанявшись к тайному вербовщику рабочих-эмигрантов, оставляет дом и Трещу. Сам Нтони, покинутый Неддой, начинает ходить по кабакам и пьянствовать. Остается незапятнанной лишь чистота Мары, которая «теперь, когда она бедна», не чувствует себя «достойной» каменщика Николы...

Но в конце концов Нтони вновь обретает веру в жизнь: он с двумя младшими братьями опять вынужден работать на оптовиков, но он твердо верит в лучшее будущее. Значит, он не «побежденный жизнью», как члены семьи Малаволья, а победитель: он понимает, почему потерпел временное поражение, сознает причины неудачи своего первого опыта. Пессимизму здесь нет места: религиозному бунту против истории Висконти противопоставляет попытку социального бунта, борьбы за человеческое достоинство и лучшие условия жизни.

Висконти, следовательно, сделал больше, чем только осуществил свободную экранизацию «Семьи Малаволья», он вдохновился романом Верги для создания собственного произведения. Так же поступил Рене Клер, ставя «Молчание — золото» (1946)—фильм, который имеет точки соприкосновения со «Школой жен», но обладает иной общей направленностью и предлагает иное решение поставленных в нем проблем. Эмиль не повторяет пути Арнольда, то есть не идет против природы; поэтому отпадает кара за нарушение закона и резкая критика ревнивых соперников — темой фильма становится тема дружбы.

Как в первом, так и во втором случае точки соприкосновения порождены общекультурным багажом, приобре-

тенным и умноженным постановщиками, опытом, родившимся на базе другого опыта, как непосредственного, так и косвенного, именно благодаря тому «сотрудничеству», на котором зиждется большая часть творческой деятельности вообще и, в частности, смелые театральные постановки самого Висконти. Не только вполне оправданно, но и вполне логично, что постановщики фильмов «Земля дрожит» и «Молчание — золото» сами написали и их «либретто» — так называемые сюжеты.

Имена Верги и Висконти по праву могут быть поставлены рядом во многих отношениях, и прежде всего с художественной точки зрения. Висконти занял в кино то место, которое Верга давно занимает в литературе и театре. С приходом Верги натурализм превратился в стиль, с приходом Висконти — наиболее самобытного и крупного итальянского кинорежиссера — стал стилем неореализма. Правда жизни сливается воедино с поэтическим вымыслом. А этот вымысел обладает в фильме «Земля дрожит» «взрывным зарядом», революционной силой и оригинальностью, предвосхищающими время, в которое был создан фильм.

Это поймут во всем значении и полноте через десять-пятнадцать лет, когда фильм все еще будет звучать актуально, а усилия той части критики, которая проявляет исторический подход, будут направлены не столько на то, чтобы установить связь между фильмом и тем периодом, в какой он был создан, сколько на то, чтобы изучить явления, оказавшие на фильм решающее влияние. И тогда еще более глубоко осознают, что Висконти не был «жертвой заранее выработанной жесткой схемы, которой он должен был подчиняться», и что он, хотя и исходил из вполне определенных предпосылок с точки зрения содержания, а следовательно, и формы, сумел достигнуть внутреннего соответствия между формой и содержанием*. У Висконти схема фильма «Земля дрожит» отождествляется, как мы уже видели, с определенной «человеческой судьбой», а также с особым мировоззрением, которому он подчиняется, именно потому, что и то и другое составляет часть внутреннего мира художника — это мир, который он

* Это наше предвидение полностью подтвердилось: те, кто еще вчера выступал против фильма, постепенно изменили свое о нем мнение и даже дают ему прямо противоположную оценку.

при помощи художественных средств не только созерцает, но и стремится выразить.

Совершенно очевидно, что «схема» становится темой и что в этом понимании тема как у Верги, так и у Висконти не представляет собой тезиса, а наоборот, является одним из элементов искусства. И никак нельзя заключить, что «перед лицом уже законченного рисунка нам остается лишь созерцание», ибо оно, будучи более или менее эстетствующим, практически может привести к отрыву от действительности, к поискам мифов.

Висконти не только исходит из «заранее заданной» исторической необходимости, но и с исторических позиций развивает собственное мировоззрение и видение мира, исследует сложные явления, в зависимости от которых складываются человеческие судьбы; его анализ становится непрерывным психологическим, духовным и социальным исследованием — драмой. Живописно-эпическая композиция оставляет далеко позади декоративность и «каллиграфию» именно потому, что в фильме эмоциональность и рассудочность не противопоставлены друг другу, хотя бы и в равной «дозировке», а следовательно, не борются между собой; им удается достичь самого глубокого синтеза. Зрительные и звуковые факторы также способствуют приданию жизненности персонажам и ситуациям, созданию то лирических, то эпических сцен и общей эмоциональной атмосферы. «Созерцание» не создаст таких персонажей, как Нтони или Мара, Лючия или Никола. Их порождает та непосредственная работа с человеческим материалом, о которой Висконти говорит как о необходимом условии для создания новых героев, выражающих себя свободно и естественно, «непридуманном» языком. «Полученный мною опыт,— писал Висконти,— научил меня прежде всего тому, что присутствие человеческого существа является тем единственным, что действительно завершает кадр, что обстановка приобретает смысл благодаря человеку, его живому присутствию, обуревающим его страстям, тогда как самое кратковременное отсутствие человека на освещенном квадрате экрана придает всему, что там есть, вид неживой натуры»*.

И Висконти поставил фильм «Земля дрожит» с непрофессиональными исполнителями; их лица становятся для него зеркалом для отражения их драмы. Он показывает не бурю на море, а родственников рыбаков, ожидающих их возвращения на прибрежных скалах, и Мару, которая идет к Бандьеро, и лица всех этих детей и подростков, которых мы видим в самой глубине кадра.

Таким образом «Земля дрожит» приобретает революционное значение и с точки зрения выразительных средств, используемых в тесной связи с гуманным и социальным значением: отметим сложные движения съемочного аппарата и резкие переходы в сцене выселения, медленные удары колокола, громкий говор рыбаков, крик матери в то время, когда она обнимает сына, постоянно слышащийся шум моря, смех Нтони по приезде из Катании, панорамы морского берега вначале, глубина кадра и фотография Г. Р. Альдо, которую можно сравнить по мастерству с операторской работой Тиссэ. Наконец, даже и замедленность повествования художественно оправдана. Каждый художник придает развитию своего произведения тот темп, который считает нужным: точно так же Дрейер при помощи замедленного темпа действия в фильме «День гнева» раскрыл душевную усталость своих героев.

Итак, альтернатива ясна: либо создается «перевод», и в этом случае необходимы определенная культурная и гуманистическая направленность и в известных пределах верность поэтическому или прозаическому тексту; либо же прозаический или поэтический текст служит лишь отправной точкой для совершенно нового произведения — именно по такому пути пошел Висконти в фильме «Земля дрожит». Попытки избежать этой альтернативы ведут в тупик.

Так было, например, с фильмом «Плющ» (1950, режиссер Аугусто Дженина), в котором абстрактная тяга к живописности превратила картину в коллекцию «каллиграфических» кадров. В «Восстании рыбаков» (1935) доведенные до крайности принципы теории монтажа коротких кусков не позволили талантливому режиссеру Эрвину Пискатору создать произведение, которое было бы значительным в художественном отношении. Это про-

* Luchino Visconti, Il cinema antropomorfo. — «Cinema», Roma, a. VIII, 1943, N 173—174.

изошло потому, что нельзя создать новое произведение без критического отношения к старому опыту, без преодоления его.

То, что случилось с Пискатором и Джениной, можно наблюдать и в некоторых фильмах Оцепа или в фильме Рутtmана «Сталь» (1933).

Провозглашение того, что не следует отрываться от реальной жизни ради крайностей формы и эксцентрических эффектов, что необходимо проследить историю персонажей в тесной связи с историей их страны, что искусство призвано выполнять важную роль передовой силы в общественной жизни (в столкновении между старым и новым, между тем, что рождается, и тем, что отмирает), — все эти и другие им подобные истины, казалось бы, не должны были бы вызывать споров. Точно так же можно было бы ожидать, что не возбудят особых споров ни принцип «объективности формы», ни революционная романтика в горьковском понимании.

«Мы все горды, — пишет Луиджи Руссо, — не тем, что приносим литературу в жертву политике, а тем, что более уже не мыслим себе литературу без заложенных в ней политических взглядов. «Чистые» писатели, писатели-агностики представляют собой чистых консерваторов, это менестрели, надевшие придворное платье...» *.

Впрочем, если внимательно приглядеться, то всякое художественное произведение окажется «тенденциозным».

К чему ведут так называемый «отвлеченный» язык, так называемая «некритическая» позиция? Собственно говоря, некритическая позиция является таковой только внешне или, если хотите, лишь в намерениях. Даже если автор специально стремится к ней и заявляет об этом в начале своей работы, ему — именно потому, что он мыслящее и активное существо, — никогда не удастся занять объективную позицию; самое большее, если он сумеет к ней лишь в какой-то степени приблизиться. Это проблема только количественного порядка. Сознательно или несознательно, персонажи всегда выдают, кто больше, кто меньше, определенные симпатии или антипатии художника и тем оказывают прямое или косвенное влияние на зрителя (или на читателя). Даже басня — от

Эзопа до Лафонтена — никогда не исключает определенной «тенденциозности», то есть «морали». Она содержит аллегорические элементы, заставляет нас заглянуть в свои души широко открытыми глазами.

«Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии, как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически-тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны», — писал Энгельс немецкой писательнице Минне Каутской *.

Де Санктис, работы которого с каждым годом становятся все актуальнее, отмечает в заключение своей «Истории итальянской литературы»: «С течением времени чувство реального все более развивается, и точные науки одерживают верх, отодвигая на задний план все умственные построения и попытки систематизации. Новые догмы выходят из доверия. В неприкосновенности остаются позиции критики. Снова начинается терпеливая работа по анализу. Вновь на интеллектуальном небосводе сияет Галилей, а вместе с ним Вико. Революция, приостановленная и упорядоченная путем создания временных органов, вновь обретает свободу, воскрешает дух 1789 года, подводит итоги. В области политики появляется социализм, в области интеллектуальной жизни — позитивизм. Главное, суть — уже не только «свобода», но и «справедливость», роль, которую играют все реальные элементы существования, демократия уже не только юридическая, но подлинная. Постепенно меняется и литература. Она отбрасывает классы, различия, привилегии. Безобразное стоит рядом с прекрасным или, лучше сказать, более нет ни прекрасного, ни безобразного; ни вымышленного, ни реального; ни бесконечного, ни законченного. Идея не отрывается от содержания, не доминирует над ним. Содержание не отделяется от формы. Они составляют единое целое — живущее. Из недр идеализма возникает реализм — в науке, в искусстве, в истории. Это последний этап в процессе ликвидации элементов фантастики, мистики, метафизики и риторики.

* Luigi Russo, Problemi di metodo critico, Laterza, Ban. 1959.

* «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., 1957, стр. 9.

Новая литература, обновив сознание, обретя внутреннюю жизнь, освободившись от классической и романтической шелухи, ставшая отзвуком современной мировой и национальной жизни, как философия, как исидория, как искусство, как критика, стремящаяся как можно лучше выразить свое содержание, зовется ныне и действительно является современной литературой... Системы вызывают подозрение, законы воспринимаются с недоверием, самые бесспорные принципы подвергаются проверке, ничего больше не принимается на веру, если не подтверждено рядом фактов. Проверка какого-нибудь факта вызывает больший интерес, чем установление закона. Идеи, лозунги, формулы, которые некогда вызывали такую яростную борьбу и разжигали такие горячие страсти, теперь — лишь условный репертуар, уже более не соответствующий существующему ныне состоянию духа» *.

Эти слова Де Санктиса убедительно и авторитетно подтверждают провозглашенную нами необходимость пересмотра, новое требование кинематографической культуры. Положение в кинокритике аналогично положению в других видах критики — литературной, художественной и так далее. Ведь кинематографическая критика представляет собой лишь одну из областей критики и культуры.

Выпуская в свет переиздание своей «Истории романтической критики в Италии», Джузеппе А. Борджезе подчеркивает, что Де Санктис разрешил вопрос о критическом методе благодаря своему непрезойденному пониманию последовательности между причиной и следствием и тому, что он рассматривал всю политическую и литературную историю Италии как единый широкий процесс**.

В эти последние годы немало было ссылок на Де Санктиса, начиная с обращения к его трудам Джентиле. Ныне эти ссылки, разумеется, уже более не воспринимаются как призыв «механически вернуться к концеп-

* Francesco De Sanctis, Storia della letteratura italiana, vol. II.

** Giuseppe Borgese, Storia della critica romantica in Italia, Mondadori, Milano, 1949.

дням, которые Де Санктис развил по вопросам искусства и литературы», а скорее звучат призывом «проявить такой же подход к искусству и жизни, какой проявил в свое время Де Санктис».

«Критика Де Санктиса,— писал из тюрьмы Грамши,— является воинствующей, а не «бесстрастно» эстетической, это критика периода культурных битв и столкновений антагонистических мировоззрений. Анализ содержания, критика «структуры» произведений, то есть логической и исторически подлинной последовательности всего многообразия чувств, получивших художественное воплощение, связаны с этой культурной борьбой... Словом, образец литературной критики, свойственный философии практики, дан Де Санктисом... Эта критика должна слить воедино — со всем пылом пристрастия, пусть даже в форме сарказма — борьбу за новую культуру, то есть за новый гуманизм, критику нравов, мнений и мировоззрений с эстетической или чисто художественной критикой... Кажется ясным, что в интересах точности следовало бы говорить о борьбе за «новую культуру», а не за «новое искусство» (в прямом значении). Может быть, в интересах точности нельзя также говорить о том, что борьба идет за новое содержание искусства, поскольку последнее нельзя мыслить абстрактно, отдельно от формы. Борьба за новое искусство — это значило бы бороться за создание отдельных художников нового типа, а это абсурдно, поскольку художников нельзя создавать искусственно. Следует говорить о борьбе за новую культуру, то есть за новую нравственную жизнь, которая не может не быть внутренне связана с новой жизненной интуицией — о борьбе до тех пор, пока она не станет новым способом чувственного восприятия и видения реального мира, а следовательно, культурной, внутренне присущей новым «возможным художникам» и «возможным произведениям искусства»... Нельзя сказать, что такой-то и такой-то (иуярек) станет художником, но можно утверждать, что движение породит новых художников» *.

Действительно, гениальность никогда не может быть импровизацией, внезапным взрывом, извержением. Гениальность — это история, культура и традиция. Еще

* А. Грамши, Избранные произведения, т. 3, М., 1959, стр. 502—506.

одним из элементов, на котором зиждется кинематографическая критика, должна быть, разумеется, борьба за новую культуру. «Критикам введомо лишь сотая часть наших душевных мук, одна десятая секретов производства и девять десятых того, что относится к эстетике...» — так не слишком уж давно заканчивал Альберто Латтуада статью, в которой жаловался на положение итальянских кинематографистов. В тот период (это был апрель 1946 года) у режиссера в ящике стола лежали «некоторые очень четкие наметки» для создания высокоморального, позитивного, обнадеживающего фильма, который ему горячо хотелось поставить. Это был бы фильм о том, как «итальянские железнодорожники (единственный подходящий случай на свете!), собирая болты и гайки, ища куски рельсов и шпалы, сами восстановили некоторые разрушенные участки железнодорожного полотна» *.

Какой-нибудь рецензент, возможно, возразит Латтуаде, что критике вовсе ни к чему знать муки режиссеров, а еще меньше ей дела до секретов производства, что, короче говоря, ей вполне достаточно «эстетики» (а мы хорошо знаем, о какой эстетике идет речь), что, другими словами, судить о фильме следует на основании практических результатов, то есть по самому произведению в его готовом виде, оставляя в стороне вопрос о причинах создания ЗТОГО произведения и его историю. Но, как мы подчеркивали выше, фильм нельзя рассматривать в отрыве, изолированно, он представляет собой результат сложных явлений, занимающих определенное место в истории и культуре, в жизни самого автора; именно в свете этих явлений и следует анализировать фильм.

Следовательно, и для кинокритики является настоятельной необходимостью возвратиться к положениям, высказанным Де Санктисом — в их грамматическом толковании. Книга по истории итальянского кино должна была бы отражать также и историю Италии, а следовательно, в частности, и историю нравов (причем не только нравов продюсеров!).

Ведь это совсем не случайно, что в первые послевоенные годы в Италии родилась новая «школа», которую обычно называют неореалистической. Ее рождение было

* Alberto Lattuada, *Perche mi lamento.* — «Film d'Oggi», Milano, а. II, 1946, N 14. Либретто фильма «Железнодорожник» опубликовано в «Cinema Nuovo», Milano, а. II, 1953, N 8.

связано с факторами различного характера, с борьбой за свободу; почва для возникновения неореализма подготавливалась чуть ли не в условиях подполья до и во время второй мировой войны целым направлением в кинокритике и всей итальянской культуре (так называемая группа «Бьянко э Неро» и группа, сложившаяся вокруг журнала «Чинема», когда он выходил в старом издании) и такими фильмами, как, например, вышедший в 1943 году фильм Лукино Висконти «Одержимость».

Не случайно и то, что ныне мы являемся свидетелями спада в творчестве некоторых наших ведущих режиссеров: регресс Росселлини в фильмах «Стромболи, земля бога» и «Франческо, шут божий», с одной стороны, и с другой — хотя и менее опасный регресс Де Сика и Дзаваттини в фильме «Чудо в Милане» и многие факторы, самые различные по своей природе, угрожают задуть или, во всяком случае, затормозить деятельность живых сил итальянского кино, которые вынуждены вновь вернуться на позиции «фронды», нередко граничащей с тем, что называют «двойной игрой».

И/ Все это свидетельствует о том, что невозможно судить о произведении киноискусства без учета определенных условий среды, обстановки, в которых эти произведения создаются. Короче говоря, при изучении истории итальянского кино — да и не только итальянского — нельзя забывать о трудностях, которые парализуют развитие киноискусства, препятствуя в большинстве случаев тому, чтобы на экране появились драмы и трагедии, которые были бы порождены тем, что люди лишены счастья.

«У кино, — заявлял Латтуада, — нет самостоятельности, оно живет под властью цензуры, превратилось в явление промышленного характера, имеющее мало общего с искусством или вовсе ему чуждое... Необходимо предоставить кино экономическую самостоятельность...» *.

Самостоятельность, без сомнения, необходима киноискусству, хотя одной ее недостаточно, чтобы достичь свободы мысли и творчества. Кино в большей степени, чем другие формы художественного выражения, обнару-

* Из доклада Альберто Латтуады на Международном совещании по вопросам кино, происходившем в Перудже с 24 по 27 сентября 1949 года. Текст доклада опубликован в сборнике «Il cinema e l'uomo moderno».

живает свой сугубо социальный характер и в силу этого не может и не должно ограничиваться лишь художественными фильмами. Если при оценке фильма мы руководствовались бы критериями чисто эстетического порядка, то нередко у нас просто не было бы материала для критического разбора. Долг рецензента (по крайней мере тех критиков, которые пишут в журналы, ставящие перед собой серьезные популяризаторские или культурные задачи) не ограничивается так называемой эстетической критикой или, точнее говоря, анализом произведения с художественной точки зрения. Есть фильмы, которые, хотя и не принадлежат к художественным, представляют собой интерес с различных точек зрения, ставят и обсуждают проблемы (позитивные и негативные), являются характерным свидетельством определенного положения, определенного исторического момента, психологических, социальных, культурных факторов, нравов.

Слова Балаша о том, что в кино самое главное это не искусство, как мы полагаем, следует понимать в том смысле, что критик не должен во что бы то ни стало стремиться найти «искусство», тем более когда его нет и следа. Поэтому в подобных случаях не только оправдан, но и необходим анализ социологически-идейный, анализ содержания, пусть даже рассматриваемое содержание неизбежно будет иметь недостатки — покажется слабым и незавершенным именно из-за художественной слабости произведения.

«Ставить проблему кинематографической критики — а такая проблема, несомненно, существует — не означает, — пишет Луиджи Кьярини, — вновь ставить проблему художественной сущности киноискусства, которая, приводя нас к более широкой проблеме сущности искусства вообще, переходит в область философии и метафизики; это, скорее, означает исследовать задачи, методы, различные виды самой кинокритики в ее конкретном приложении к «кинематографической продукции». Я беру эти два последних слова в кавычки вполне намеренно, так как считаю, что критика так называемых художественных фильмов не должна вестись исключительно в эстетическом плане. Ее следует вести в общекультурном плане, который является моральным, социальным, воспитательным, политическим для каждого, кто подходит к культуре с точки зрения ее конкретных, реальных прояв-

лений, а не обнаруживает аристократически-академический подход. Именно в таком плане следует рассматривать всю кинематографическую продукцию и особенно кинопродукцию, рассчитанную на массового зрителя... Как правило, фильмы разбирают только под углом зрения их художественных достоинств, что ведет к странным последствиям, например к тому, что не уделяется должного внимания подавляющему большинству продукции, посредственной в художественном отношении, но из-за своего широкого распространения чрезвычайно важной в общекультурном отношении (политическом, социальном, моральном и т. п.), или же просто к пустой потере времени на рассмотрение в свете положений эстетики тех фильмов, ценность которых состоит совсем в другом, но они, однако, представляют не меньший интерес и значение для критики — чуткой и проницательной, обладающей широким опытом, руководствующейся многогранными и гуманными интересами, — другими словами, критики, которая живет, работает, хочет осознать жизнь и доступными ей средствами на нее влиять» *.

Справедливо замечает А. Грамши: «Два писателя могут выражать один и тот же историко-социальный момент, но один из них может быть художником, а другой просто-напросто мазилкой. Ограничиться описанием того, что показывают или выражают в социальном отношении оба писателя, то есть подытожить более или менее удачно характерные черты определенного историко-социального момента и тем самым исчерпать вопрос, означало бы оставить проблему искусства совершенно незамкнутой. Все это может быть полезным и необходимым, более того, действительно является таковым, но только в другой области — в области политической критики, критики нравов, в борьбе за разрушение и преодоление известного рода мнений и верований, известных позиций по отношению к жизни и к миру...» **.

Написанные до сих пор книги по истории кино (это не распространяется или распространяется лишь в малой мере на книги Роты, Садуля, Лоусона) спорны или неполны не только потому, что создание истории кино,

* Luigi Chiarini, *Astratto verbalismo dei nuovi don Ferrante*, — «Cinema», Milano, a. IV, 1951, N 57.

** А. Грамши, *Избранные произведения*, т. 3, М., 1959, стр. 150f.

рассматриваемой как история искусства, еще, быть может, преждевременно, но также — и мы бы сказали, прежде всего — потому, что авторы этих книг пытаются анализировать произведения и творчество художников в отрыве от «тем», от социально-исторических и культурных условий, в которых создавались эти произведения и протекало творчество этих художников, и, наконец, в отрыве от вопроса о подлинном построении данных фильмов, то есть, другими словами, вне истории теории кино.

Мы уже видели, что принципы «систематизаторов» и других исследователей кино, в сущности, представляют собой не что иное, как теоретическое осмысление (задним числом и преимущественно с точки зрения формы) ими созданных фильмов, то есть их особых методов, стилей, манер. Следовательно, история кино включает в себя также и историю теории кино. Характерны в этом отношении лишь частично увенчавшиеся успехом попытки Роты и Лоусона (в его работах первая часть посвящена истории кино, а вторая — теории) и работа Пазинетти «Полвека кино» * (в которой глава о советском кино озаглавлена «Эйзенштейн, Пудовкин и теории монтажа»). Ибо, как писал Чернышевский, «без истории предмета нет теории предмета, но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах».

Для того чтобы рассматриваемые здесь проблемы увидеть в правильной перспективе, необходимо перечитать статьи в итальянской кинопечати в период 1914—1943 годов, другими словами, проявить, как подчеркивает Лидзани, исторический подход к полемике по вопросу о необходимости пересмотра в области кинокритики. Именно к такой «историзации» мы и стремились в нашей работе.

В самом деле, мы подчеркнули важное значение вклада, внесенного кинокритиками, группировавшимися вокруг журналов «Бьянко э Неро» и «Чинема» (старая серия). «Бьянко э Неро», — уточняет Луиджи Кьярини,

* Francesco Pasinetti, Mezzo secolo di cinema, Poligono, Milano, 1946.

являвшийся главным редактором этого журнала, — никогда не стоял на формалистических позициях, а с другой стороны, никогда не защищал какие-то особые поэтики, поскольку был создан с вполне определенной целью включить проблемы кино в круг общих проблем культуры» *.

Вполне справедливо Джузеппе Де Сантис напоминает о том, что он «писал и выступал против искажения действительности в довоенном итальянском кино», борясь «за такое кино, которое наконец обратилось бы к самым скромным и повседневным темам жизни, к самым жгучим проблемам нашей эпохи. Старые читатели журнала «Чинема», наверно, помнят целую группу кинематографистов, участвовавших в этой борьбе, — от Висконти до Дзаваттини, от Латтуады до Аристарко, от Антониони до Пазинетти, от Франкины до Миды и Лидзани» **.

В этой связи остро ощущается необходимость создания работы по истории кинокритики в Италии. Эту задачу кратко резюмировал Глауко Виаци в своем предисловии к сборнику статей Уго Казираги «Гуманность Штрогейма»: «До сих пор критика осуществлялась либо в расплывчатом, «разбавленном» виде, растворяясь в общекультурных проблемах, либо в виде в высшей степени строгого исследования киноязыка, грамматики, в некоторых случаях даже синтаксиса, но очень редко стилия. Другими словами, мы могли наблюдать следующую картину: с одной стороны, писатели, бесспорно обладающие хорошим вкусом, подошли к проблемам кино без особого учета того, что в нем имелось и могло появиться «специфического», и поэтому неминуемо скатились к писаниям, лишь самым поверхностным образом связанным с кино; с другой стороны, некоторые критики, едва была определена природа и содержание «специфики кино», стали изучать кино как явление, представляющее интерес главным образом с точки зрения формы, средств художественного выражения, и поэтому в определенный момент неминуемо застряли на поисках «функции киноискусства».

* Luigi Chiarini, Contributo ad una ricerca. — «Cineclub», Reggio-Calabria, 1951, N 4.

** Giuseppe De Santis, Non c'è pace. — «Cinema», Milano, a III, 1930, N 50.

Однако в последние годы — особенно в Италии — интерес, проявляемый критикой к кино, развивается по другому пути, который в известном смысле связывает между собой эти два направления. Молодая итальянская критическая школа не остановилась на расплывчатой любви к кино вообще, а также и не засохла в механическом анализе и поисках факторов, которые уже определили и классифицировали Пудовкин, Арнхейм, Муссинак, Балаш. Впитав опыт обоих направлений, молодая итальянская критическая школа использовала его как отправную точку для дальнейшей работы. И вот перед нами в общих чертах уже вырисовывается этот новый критический подход: упорядоченное и глубокое знание определяющих факторов кино и их абсолютно точного технического применения; эстетические вкус и чутье, выработавшиеся на основе сложного опыта, накопленного наиболее близким нам искусством; внутренняя близость с текстом, которая не была бы лишь любовью, но также и его глубоким осмыслением, выходящим за рамки зрелища... Я полагаю, что и сам автор (Казирали) склонен рассматривать эту работу как первый опыт; как следующий шаг за той борьбой, которая велась только для того, чтобы доказать художественную сущность кино; первую разведку на том участке критики, бойцы которого более других способны выявить глубоко скрытые мотивы создания того или иного произведения»*.

И действительно, позднее, в 1947 году, Уго Казираги писал: «Разве можно про какой-нибудь фильм говорить, что он «хорош», просто так, абстрактно, не уточняя, как это делается в отношении всякого другого произведения искусства, что эти предполагаемые достоинства заключаются именно в степени его внутреннего правдоподобия, психологической правдивости, в его гуманности и реалистичности, в сдержанности стиля, ясности изложения, в разрешении поставленных проблем и задач посредством самих элементов, которые вытекают из философской, идеологической, духовной позиции, занимаемой авторами в отношении жизни? Разве можно говорить, что то или иное произведение хорошо, потому что в нем, например, красивы зрительные изображения, а не пото-

* Glauco Viazzi, Prefazione a «Umanità di Stroheim e altri scritti» di Ugo Casiraghi, Poligono, Milano, 1945.

му, что за этими изображениями кроется определенное значение, сущность, которая их обуславливает и порождает, но, по сути, не делает ни красивыми, ни безобразными, а только лишь соответствующими и адекватными тому преломлению, что неизменно является результатом определенного видения мира, сложного комплекса чувств, симпатий, суждений, которые неизбежно должны возникнуть у всякого, кто даже пытается дать оценку этим изображениям просто лишь с точки зрения их внешней формы? Изображение не должно только показывать определенную фигуру, которая осуществляет то или иное действие, а должно также подсказывать без возможной путаницы или двусмысленного толкования, почему эта фигура действует таким образом, что лежит в основе ее поступков, какое волнующее ее чувство одновременно отражается на ее лице»*.

Таким образом, наследие групп, сложившихся вокруг журналов «Бьянко э Неро» и «Чинема» (старая серия), а также группы «Конвеньо», не пропало даром — во всяком случае, в известном смысле и в известной степени. Поэтому вряд ли можно сказать вместе с Лидзани, что, «в отличие от того, что произошло в области кинопроизводства, кинематографическая критика в Италии, за некоторыми исключениями, отступила с тех передовых позиций, которые она сумела завоевать в годы «фронды»**. Мы скорее сказали бы, что итальянская кинокритика потеряла многих видных представителей, которых имела в своих рядах в довоенные годы и во время войны, так как их поглотила практическая работа (кинопроизводство); итальянская кинокритика в большинстве случаев остановилась на рубежах, которые в те времена были передовыми, а ныне уже не являются таковыми именно из-за происшедшего с тех пор дальнейшего развития культуры в целом. В этом общем развитии культуры киноискусство — художественное творчество — чаще всего обгоняет кинематографическую критику. Отсюда растерянность многих киноведов, которые, сталкиваясь с фильмами, новыми и по своему построению и по содержанию, уже не могут найти в своем научном багаже

* Ugo Casiraghi, Cio che chiediamo al cinema oggi. — В сб.: «Essenza del film» a cura di Fernaldo Di Giammatteo, Edizione de «Il Dramma», Torino, 1947.

** Carlo Lizzani, Storicizzare la polemica sulla revisione critica. — «Cinema», Milano, a. IV, 1951, N 55.

необходимый критический «язык» для анализа произведения, то есть для того, чтобы пойти по указанному нами выше пути — проследить опыт режиссера, вложившего в фильм определенные идеи, проследить пути истории и культуры — другими словами, для того, чтобы раскрыть не какую-то одну проблему, а «проблемы критического метода», как именно и озаглавил Руссо свою в высшей степени актуальную книгу.

Отсюда, наконец, неотложная необходимость того пересмотра в вполне определенном смысле, о котором мы говорили вначале.

При этом начать — или, вернее, начать вновь — надо с пересмотра некоторых основных положений. Кое-кому пересмотр этих положений, быть может, покажется бесполезным и излишним, однако он не бесполезен и не излишен, поскольку еще многие требуют в качестве необходимого условия художественности фильма его специфически кинематографическое построение (в том числе такие серьезные и умные ученые, как марксист Лоусон *) или даже требуют установить «новый закон для седьмого искусства» (как нетрудно убедиться, мы еще не сдвинулись с места со времен Канудо в смысле определения «старшинства» видов искусства и терминологии).

Следовательно, мы должны начать с того, чтобы вновь опровергнуть — с позиций общеисторического процесса и истории развития самого кино и его теории — подобные нелепости и подойти к разрешению проблем критического метода в свете основной проблемы — проблемы подлинной эстетики. А она, без сомнения, не может основываться на идеалистической философии, ныне уже недостаточной, чтобы ответить на вопросы, которые ставят современная жизнь и культура.

* Дж. Г. Лоусон, Теория и практика создания пьесы и киносценария, М., «Искусство», 1960.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Введение	6
ЗАЧИНАТЕЛИ. КАНУДО И ДЕЛЛЮК. РИХТЕР, ДЮЛАК	
И МУССИНАК	13
«Манифест семи искусств»	15
«Фотогения».	21
Ритм или смерть	27
«Интегральная кинематография»	33
Ритм и мечты	39
ОТ «АВАНГАРДА» К ⁴ МОНТАЖУ. ДЗИГА ВЕРТОВ	
" И КУЛЕШОВ	53
«Киноглаз».	55
Режиссер-инженер	62
СИСТЕМАТИЗАТОРЫ. БАЛАШ И ПУДОВКИН. ЭЙЗЕН-	
ШТЕЙН И АРНХЕЙМ.	69
«Творящие ножницы».	71
Монтаж априори	85
Монтаж апостериори	102
«Изобразительные средства»	126
ПОПУЛЯРИЗАТОРЫ. РОТА, СПОТТИСВУД И ГРИРСОН	
«Динамическая живописность»	149
«Дифференцирующие факторы»	162
Документальный фильм и реаль-	
ность	172

ВКЛАД ИТАЛЬЯНЦЕВ. ДЖЕРБИ И ДЕБЕНЕДЕТТИ. ЕАР- БАРО И КЪЯРИНИ.	187
Мобилизация эстетики Кроче	189
«Специфика кино» как течение	201
Фильм — искусство, кино — про- мышленность.	216
ОСТАЛЬНЫЕ. ОТ УРБАНА ГАДА ДО НАШИХ ДНЕЙ.	227
«ТЕОРИЯ ФИЛЬМА». 3. КРАКАУЭР И ПРОБЛЕМЫ РЕА- ЛИЗМА В КИНО.	267
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. КРИЗИС ОДНОЙ ТЕОРИИ.	305
Безотлагательная необходимость пересмотра	305

Гвидо Аристарко

**ИСТОРИЯ
ТЕОРИЙ
КИНО**

Перевод
Г. Богемского

М., «Искусство», 1966, 356 стр.+ 40 стр. илл. АСТ

Редактор В. Демин
Художник О. Спиридонова
Художественные редакторы
М. Жуков и Г. Александров
Технический редактор
Н. Муковозова
Корректоры
Т. Кудрявцева и В. Назимова

**ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ
В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ „ИСКУССТВО”
КНИГИ ПО ЗАРУБЕЖНОМУ КИНО.**

Лоусон Дж.-Г., Шильм—творческий процесс.
24 л., тираж 8500 экз., цена 1 р. 93 к.

Лейда Джей, Из фильмов—фильмы.
10 л., тираж 6000 экз., цена 70 к.

Сборник «На экранах мира».
15 л., тираж 100 000 экз., цена 1 р. 10 к.

Сборник «Зарубежные киносценарии».
27 л., тираж 25 000 экз., цена 1 р. 50 к.
Сборник включает следующие сценарии:
«Вот придет кот», Чехословакия
«Пепел и алмаз», Польша
«Вестсайдская история», США
«Соблазненная и покинутая», Италия
«Голый остров», Япония

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ

Сборник «Мифы и реальность».
14 л., тираж 10 000 экз., цена 1 р.

Теплиц, Ежи, Кино и телевидение США,
22 л., 50 000 экз., цена 1 р. 70 к.