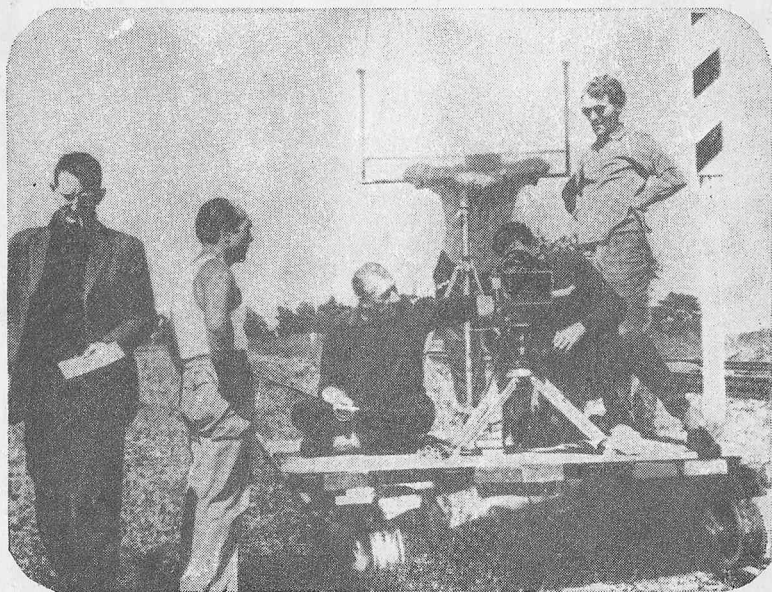


Луи Дакэн



КИНО-НАША
ПРОФЕССИЯ

ЛУИ ДАКЭН — известный французский кинорежиссер — родился 30 мая 1908 года в городе Кале. Окончил в Париже Высшее коммерческое училище по отделению права.

В 1931 году поступил на завод Рено в отдел рекламы, а в 1932 году уже работал начальником рекламного отдела «Бумажных предприятий Мюллера». Но и здесь Л. Дакэн проработал всего год. Его влекло кино.

Свою карьеру в кино он начинает в 1933 году с незаметной роли ассистента режиссера Пьера Шеналья. Затем работает ассистентом Федора Оцепа, Абея Ганса, Жерара Лампрехта и, наконец, Жана Гремийона.

Первый самостоятельный художественный фильм «Мы — мальчишки» Луи Дакэн поставил в 1941 году. Этот фильм получил премию Ассоциации авторов фильмов.

В 1942 году Луи Дакэн вступил в ряды Французской коммунистической партии. Принимал активное участие в движении Сопротивления, был активным членом в то время подпольной во Франции Всеобщей конфедерации труда и Национального фронта Освобождения.

После освобождения Франции Л. Дакэн избирается Генеральным секретарем Комитета Освобождения кино и генеральным секретарем профсоюза технических работников кинопромышленности. В 1959 году его избирают вице-председателем этого профсоюза.

С 1945 года Дакэн — бессменный председатель Всеобщего кооператива французской кинематографии.

В 1948 году Луи Дакэн получил Золотую медаль мира за документальный фильм «Мир победит».

Луи Дакэн

**КИНО—
НАША ПРОФЕССИЯ**

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
СЕРГЕЯ ЮТКЕВИЧА

ПРЕДИСЛОВИЕ
К ФРАНЦУЗСКОМУ ИЗДАНИЮ
РЕНЕ КЛЕРА

**ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“
МОСКВА 1983**

7781
Д 14

LOUIS DAQUIN

LE CINEMA—NOTRE MÉTIER

LES EDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS
PARIS 1960

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО,
КОММЕНТАРИИ
И ФИЛЬМОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА
А. БРАГИНСКОГО

**ВСЕМ, КТО СОДЕЙСТВОВАЛ СОЗДАНИЮ
ФРАНЦУЗСКОГО КИНО.
ПАМЯТИ МОИХ ДРУЗЕЙ—ЖАНА ГРЕМИЙОНА,
ЖАКА БЕНКЕРА, ЖЕРАРА ФИЛИПА.**

Сентябрь 1960 г.

Похвала мужеству

В пьесе молодого автора, которую я поставил на сцене Студенческого театра, есть такие строки:

«Забыли похвалить человека при жизни. Хороших слов стеснялись. А вот теперь нам их и не хватает...»

Это говорится с горечью о писателе, который умер.

К счастью, автор этой книги жив и находится в полном расцвете творческих сил. Но надо признать, что действительно бываем мы иногда скупы на хорошие слова о людях, которые заслужили их своим талантом и мужеством.

Особенно в них нуждаются те, кто редко слышит их у себя на родине, на Западе. А слышат они редко потому, что идут «против течения», мужественно и последовательно защищают свои принципы, которые резко противоречат волчьим законам капиталистического общества.

Мне хочется неустанно напоминать, когда речь заходит о судьбах зарубежных художников, о том, что мы часто слишком упрощенно, легковесно, неконкретно представляем себе те условия, в которых приходится лучшим из них не только отстаивать свои идейные и эстетические принципы, но прежде всего завоевать элементарное право на работу, право быть услышанными.

По правде сказать, мы избалованы в нашем социалистическом государстве вниманием и заботами, которыми окружен каждый наш шаг в искусстве.

Молодое поколение кинематографистов, естественно, воспринимает это как должное, как единственную и обязательную реальность, совершенно не представляя себе, в каких условиях находятся их собратья по профессии там, за рубежами нашей родины.

Шумиха прессы вокруг «модных имен», хорошо поставленная реклама, сезонное воспевание одних «кумиров» и сбрасывание с пьедестала других (так произошло, например, недавно с Бергманом, которого вознесли до небес и тут же сменили на итальянца

Антониони, когда посмел отважный шведский режиссер выступить против французской «новой волны») — все это мешает разглядеть реальную расстановку сил, отличить подлинное от подделки, поддержать вовремя тех, кто иногда, оставаясь в тени, вносит свой драгоценный вклад в развитие прогрессивной, национальной культуры. Мне вспоминается драматическая встреча несколько лет назад в Париже с молодым человеком — агентом воздушной компании «Эр Франс», с которым я случайно столкнулся, разыскивая пропавший багаж.

Вежливый юноша, потративший по долгу службы на меня свое воскресенье, оказавшись наедине со мной в машине, спросил робко: «Мсье кинорежиссер?! Не можете ли сказать мне, как может у вас получить работу начинающий кинематографист?»

И тут я узнал его печальную историю.

Юноша окончил ИДЭК (подобие нашего ВГИКа). Но, проучившись два года и получив диплом, он не смог пристроиться даже ассистентом к какому-нибудь постановщику. А надо было жить, он женат, и к тому же у него только что родился ребенок. Вот он и вынужден зарабатывать на хлеб насущный в этой унижительной и чуждой ему роли мальчика для поручений «Эр Франс». И это не исключение. Такова судьба многих учеников ИДЭКа. Другим повезло чуть больше. Одни из года в год снимают короткометражки по заказу промышленных фирм. Другие хватаются за помрежиссерские или ассистентские должности, всегда не стабильные, так как производство фильма длится лишь два-три месяца в году.

Если же тебе очень повезло и ты с помощью чуда нашел небольшую сумму денег, а дальше, в кредит, экономя каждый метр пленки, все-таки снял, хотя бы на улице, хотя бы в квартире у своих друзей вместо павильона, залезая по уши в долги, киноисторию, близкую твоему сердцу, то на этом твои злоключения не оканчиваются. Годами нужно обивать пороги прокатных фирм или владельцев кинотеатров, чтобы они согласились показать фильм на экране. И если кто-либо наконец рискнет на это, то в лучшем случае фильм пойдет несколько дней в маленьком зале Латинского квартала, о нем промелькнет несколько сочувственных строк в журнальчике, издаваемом тоже друзьями, а затем... затем все нужно начинать сначала.

Возникает законный вопрос: откуда же все-таки за последние годы во французском кино появилось много молодых режиссеров?

Это требует специального обстоятельного рассказа, что такое «новая волна» и как она появилась. Но здесь я только хочу рас-

сеять легенду о тех благоприятных условиях, которыми якобы сопровождалось рождение этого явления. Клод Шаброль смог поставить свой первый фильм «Красавчик Серж» лишь потому, что получила наследство его жена.

Луи Малль (автор «Лифта на эшафот» и «Любовников») — удачливый сыночек крупного текстильного фабриканта.

Франсуа Трюффо вовремя женился на дочери капиталиста, крупного прокатчика.

Даниоль-Валькроз снял свои фильмы в замке жены.

Словом, эту плеяду часто весьма одаренных и цепко держащихся друг за друга молодых людей нужно отнести уже никак не к разряду «свободных художников», а к золотой молодежи.

Это поколение пришло на смену «разночинцам», если можно применить такой термин к художникам, выросшим в эпоху Сопротивления и в первые послевоенные годы.

У колыбели того поколения не стояла счастливая фея, похожая на элегантный манекен из витрины шикарных магазинов на Елисейских полях.

Война, горечь поражения, разруха и смерть были первыми впечатлениями их детских лет и юношества. Их путь в киноискусство был труден и горек.

Они начинали его тогда, когда вошло в силу пресловутое соглашение «Блюм — Бирнс», заполнившее французские экраны потоком залежавшихся в военное время американских фильмов. Им надо было прежде всего отстоять национальную независимость. В этой борьбе одни сдавались и, запутавшись в тенетах коммерции, уже не могли выпутаться из них. Другие продавали свою совесть за удовольствие хоть на миг увидеть свое имя, прочерченное неонами на фасаде кинотеатра.

Третьи продолжали бороться, и не в одиночку, а опираясь на пробудившееся сознание масс, на профсоюзные объединения, пользуясь поддержкой «партии расстрелянных», так называли в эту эпоху Французскую коммунистическую партию, ведь она понесла самые большие потери во времена фашистского террора, но вышла из этой борьбы еще более окрепшей и возглавила все самое честное, правдивое и смелое, не умирающее во французском народе.

Дакэн не только режиссер, но и прежде всего коммунист.

Этого оказалось достаточно для того, чтобы судьба его как художника стала, быть может, самой трудной во всей послевоенной кинематографии Франции.

Ученик Жана Гремийона, тоже коммуниста и художника, чей путь стал трагическим свидетельством того, как уродует капита-

лирическое общество мощный и своеобразный талант, Дакэн удачно начал в эпоху Соппротивления с фильма «Мы — мальчишки», где несложный сюжет о похождениях парижских «гаврошей» выражал глубокую идею солидарности.

Затем он испытал на себе, что ждет художника, который не согласился капитулировать и остался до конца верным своим идеям и принципам.

Несмотря на то, что в послевоенные годы он поставил ряд фильмов, имевших даже коммерческий успех, в момент, когда пишутся эти строки, Луи Дакэн не имеет возможности работать у себя на родине.

Свои последние фильмы он сделал в Австрии, Румынии, ГДР, а не во Франции, несмотря на то, что сюжеты для них выбирал он у таких авторов, как Мопассан и Бальзак, которые, казалось, не должны были представлять прямой опасности для французской буржуазии.

Однако его фильм «Милый друг», по Мопассану, был запрещен на родине писателя только за то, что режиссер осмелился прочесть роман глазами современника (отнюдь не модернизируя Мопассана) и не выхолостил социальный фон, а также разоблачил продажных журналистов, чьи нравы беспристрастно описаны в «Милом друге».

Дакэну принадлежит честь обращения во французском кино к жизни пролетариата. В его фильме «Рассвет» хотя и не полно, но правдиво и не с умиленных позиций «популистского» романа показана жизнь шахтеров, раскрыто духовное богатство французского рабочего.

Мастерство режиссуры, проявленное Дакэном в таких фильмах, как «Родина», по пьесе Сарду, «Братья Букенкан» и «Первый после бога», позволило занять ему достойное и видное место во французском кино, и, пожалуй, власть имущие, те, в руках у кого находятся деньги, может быть, и были бы к нему более снисходительны, если бы Дакэн смирился с этой ролью умелого профессионала.

Однако они не смогли простить ему, что он, как настоящий коммунист, продолжал на всех фронтах борьбу за право художника на свободное творчество, за право трудящихся на сносное существование, того, что был он всегда связан с боевыми действиями компартии. Для нее снимал он агитфильмы, хронику, вместе с ней участвовал во всех политических демонстрациях, словом, был он тем, что называется во Франции активистом.

Этого не могли простить ему и те, кто готов бравировать своей мнимой «левизной», — а такие еще находятся среди фран-

цузской интеллигенции, — бравировать только до той поры, пока не наступает та напряженная политическая ситуация, при которой нельзя прятаться за «левую фразу», когда нужно уже не в обстановке светских салонов или за столиками кафе, а на деле, открыто и смело доказать свою преданность рабочему классу, риску мелкобуржуазным благополучием своей «карьеры».

Так всегда поступал Луи Дакэн. Поэтому с особой симпатией к нему публикуем мы эту книгу, написанную вовсе не как чисто академический труд. Автор меньше всего претендовал на отточенность формулировок, на бесспорность мыслей и наблюдений — многие из них родились в споре и участвуют в споре. В споре конкретном, сегодняшнем, характерном прежде всего для настроений французской общественности. И если слишком обостренная полемичность удивит нашего читателя — пусть он вспомнит конкретную обстановку сегодняшней Франции, ожесточенную схватку сил прогресса с реакцией, ту схватку, в которой и ради которой пишутся сейчас такие книги. Ведь эта книга не только взволнованный итог творческого опыта и борьбы, но и живое свидетельство мужества художника-коммуниста.

«Я сделал выбор в тот день, когда решил отдать себя на службу кинематографу, отказавшись поставить кинематограф на службу самому себе...

Нужно уметь перехитрить судьбу мужеством, упорством, терпением... Нам приходится прилагать больше усилий, чтобы был принят проект создания фильма, чем на то, чтобы его снять.

Самое лучшее время нашей жизни мы теряем на составление планов, которые никогда не будут осуществлены.

Мы можем помечтать о воображаемой синемаотеке фильмов, которые нам не дали сделать...

Нужно уметь выстоять.

Те, кто уступают, дорого потом расплачиваются за это».

В этих полных горечи словах Дакэна заключена вся правда о сегодняшнем капиталистическом кино.

Никто другой, как Дакэн, испытавший на себе всю тяжесть борьбы, не смог бы лучше рассказать о ней.

На каждой странице этой волнующей книги мы находим свидетельство благородной борьбы прогрессивных кинематографистов, а в целом вся рукопись является сильным и точным обвинительным актом системы производства фильмов не только во Франции, но и во всем капиталистическом мире.

Как полезно, например, напомнить некоторым нашим ворчунам, сетующим на трудности кинопроизводства, лаконичные строки

Дакэна, констатирующие, в каких условиях работают французские кинематографисты:

«Рабочий состав съемочной группы состоит из людей, нанимаемых лишь на семь-двенадцать недель, в зависимости от специальности. Не многим из них удается переходить из фильма в фильм, в особенности, когда они начинают свою карьеру.

Подавляющее большинство картин снимается между апрелем и ноябрем, и полная занятость насчитывает три месяца — июль, август, сентябрь.

К неуверенностям, вызванным существующим характером производства, добавляются другие, связанные с анархическим характером самих методов производства...

Нас истощает не само искусство, а условия, в которых приходится работать, истощает повседневная борьба за дорогую нам тему фильма, борьба с попытками склонить вас к недостойным уступкам, истощает необходимость сопротивляться всякого рода вежливым, тонким, ловким домогательствам, которые на самом деле являются ловким шантажом, истощает необходимость постоянно бороться в мире, где деньги и роскошь стали такой же «жизненной необходимостью», как кислород.

При этом Дакэн ссылается не только на свой личный опыт. Ему приходилось близко наблюдать за судьбой и старших товарищей. Недаром он цитирует высказывание выдающегося французского мастера Жака Фейдера:

«Продюсеры все время держат нас в узде. Как же при этом затронуть социальный или религиозный сюжет? Попробуйте обратиться к конфликту между рабочими и хозяевами, к борьбе классов, антагонизму идей, конфликту между партиями, — тотчас все двери закроются перед вами, независимо от тонкости и беспристрастности, с которыми вы подошли к написанию своего произведения».

И дальше он вспоминает, как изгнанный из Голливуда Эрх фон Штрогейм встал во время демонстрации своего фильма «Веселая вдова» и крикнул зрителям:

«Единственным оправданием тому, что я сделал такую дрянь, может быть то, что у меня есть жена и дети, которых надо кормить».

Много таких примеров рассыпано по всей книге Дакэна. Особое внимание следует обратить на те, где описывает он всю ту хитроумную и жестокую механику, которая возглавляется так называемыми «продюсерами», механику, ставящую своей целью сломить волю художника, заставить работать его во славу капиталистического Молоха.

Однако следует указать, что, очевидно, измучившись в борьбе с этой беспощадной машиной, Дакэн делает и не совсем правильные выводы, когда пишет:

«И тем не менее концентрация кинопроизводства — капиталистическая или государственная — неизменно ведет к бесплодию и приспособленчеству... Лишь независимое производство допускает создание подлинно национальных, оригинальных кинопроизведений, лишенных какого бы то ни было приспособленчества».

Дакэну не довелось работать в условиях социалистической системы, где концентрация средств производства и технические базы, находящиеся в руках государства, не мешают, а лишь облегчают творческую свободу художника, где государство предоставляет все средства для развития индивидуальности кинематографиста, желающего работать на пользу общества.

Подлинная независимость невозможна в капиталистических условиях. Это доказал весь исторический опыт мирового киноискусства. Отдельные удачи немногих мастеров или «независимых» продюсеров не меняют общей картины социальной и художественной деградации кино капиталистического мира.

Ценность книги Дакэна заключается не только в критических разоблачениях, а и в той позитивной творческой программе, которая выработалась у него во время его практики.

Автор правильно решает проблему национального характера киноискусства, когда пишет: «На основе двадцатилетнего опыта можно утверждать, что чем более национален фильм, тем более он интернационален и поэтому отвечает разносторонним как художественным, так и коммерческим требованиям.

Таким образом, для расцвета киноискусства не существуют особые предпосылки за пределами национального вдохновения».

Взгляды Дакэна на проблемы сценария, режиссуры и особенно работы актера в кино отличаются обилием тонких наблюдений и смыкаются с передовым опытом социалистического кино.

Особенно интересны страницы, посвященные не только критике убийственной системы «звезд», но и методологии работы с актером.

Это особенно важно отметить сегодня, когда целый ряд западных режиссеров, и даже таких одаренных, как, например, Антониони, вновь сводят роль актера в фильме к марионетке, послушному орудию в руках постановщика.

Так называемая теория «авторского кино», столь распространенная сегодня на Западе и утверждающая, что единственным вдохновителем произведения является режиссер, привела ко многим печальным последствиям.

И если система кинозвезд приводит к тому, как пишет Дакэн, что «...актеры являются пленниками обстановки, порожденной тем обстоятельством, что их художественная ценность подчинена коммерческой. Успех актера отнюдь не приносит ему освобождения, а, напротив, становится источником дополнительного гнета.

Как бы ни был велик его талант, тот, кто отказывается выполнять правила игры, дорого расплачивается за это...

Такая система получила развитие потому, что средняя масса зрителей ходит в кино для того, чтобы восхищаться актером, а не наблюдать за его игрой... Большинство зрителей больше интересуются блестящей личностью, которую воплощает актер, чем его творчеством в этой роли.

В течение многих лет кинопромышленность поддерживала актеров, которые не умели играть».

Оборотной стороной системы «звезд» явилось использование в «авторском кино» молодых, никому не известных актеров, которые подбирались по типовым признакам и часто из соображений личного порядка, не имеющих ничего общего с искусством.

Поэтому Дакэн правильно констатирует:

«Поиски типажа — это зло, которое разъедает кино, это уродство, наследие того времени, когда имело значение — и вполне справедливое — все то, что может быть выражено только зрительно, только с помощью изображения...

Подойти с этих позиций к распределению ролей в фильме — значит на самом деле не иметь понятия о профессии актера, о его подчас необыкновенных возможностях создать образ; значит свести на нет художественное творчество актера».

Далее Дакэн приближается, на основании своего опыта, к системе физических действий, которая лежит в основе теории Станиславского, помогающей актеру стать самостоятельным и полноправным художником, принимающим равноценное участие в создании фильма.

Поскольку Дакэн в своей творческой практике часто сталкивался по необходимости не только с оригинальными сценариями, но и с экранизацией известных романов, представляется ценным его опыт в этом вопросе.

Мы вполне солидарны с ним, когда он пишет:

«Обычно при экранизации романа сталкиваются две точки зрения: иллюстрация или синтез. Последняя мне кажется наиболее правильной. Вы — остаетесь более верным духу произведения, придуывая сцены, которые обобщают довольно значительное количество событий, чем сознательно иллюстрируя его главу за главой».

Поэтому-то и кажутся нам удачными фильмы Дакэна, где,

сохраняя дух автора, он свободно развивает кинематографическое произведение. Его экранизация романа Бальзака «Жизнь холостяка» представляется нам значительно более удачной, чем такой же опыт Дювивье над произведением Золя («Накипь») или экранизация режиссера Альбиикоко, модернизовавшего новеллу Бальзака «Златоглазая девушка».

Мне показалось, что спорной представляется оценка Дакэном фильмов так называемой «новой волны». В них автор усмотрел не только протест против коммерциализации, но и признаки обновления национального киноискусства. Однако со времени написания книги прошло уже достаточно много времени для того, чтобы объективно оценить, что принесла с собой «новая волна».

Поэтому я позволю себе в заключение привести письмо, полученное мной от автора книги, в котором он резюмирует события последних лет и вносит некоторые существенные дополнения:

«Мой дорогой друг!

Ты согласился оказать мне честь и представить эту книгу советским читателям; я очень тронут этим. Позволь мне присоединить к выражениям моей благодарности несколько замечаний.

В последней главе я упоминаю о появлении «новой волны», не давая, однако, каких-либо оценок, которые были бы в этот период преждевременными. Теперь мы уже имеем более ясное представление и можем вынести определенное суждение. Легкомыслие кинокритики, падкой на новизну и сенсационность, было весьма вредным; кинематографисты всего мира, которые следили за этим явлением лишь по газетным статьям, печатаемым в рубрике кино, могли составить себе лишь совершенно ложное представление.

Та «революция», о которой возвестили всему миру и которую можно было с полным правом желать,— не совершилась. Новое поколение имело все основания стремиться к тому, чтобы встряхнуть успокоенность и конформизм старших, уютно укрывшихся в своих золоченых башнях,— однако оно осуществило это анархически, без точной цели и программы.

Было бы желательно иметь «Манифест новой волны», в котором молодые изложили бы свои позиции, но что они могли сказать? Что язык и почерк кино должны измениться? Это уже доказано, и доказано талантливо, такими художниками, как Антониони, Брессон, Рене. Что всякий фильм должен быть, по выражению Трюффо, «криком любви»? Но разве «Потемкин» и «Огни большого города» не были «криками любви»?

Если бы этот манифест существовал, в нем можно было бы

найти главным образом то, что объяснило бы теперь неудачу «новой волны».

В последнее время много говорилось о том, что французская публика разлюбила кино. Это объясняют конкуренцией со стороны телевидения и других видов развлечений, снижением покупательной способности масс. Но дело вовсе не в этом.

В действительности ошибочно говорить об отсутствии любви публики. Вернее было бы говорить о разрыве с публикой, о разрыве между народными массами зрителей и этой интимной кинематографией, с узким кругозором, оторвавшейся от реальности, кинематографией, в которой действуют люди, для которых не существует каких-либо политических или экономических проблем, люди, не имеющие профессии или обладающие профессией, не слишком утруждающей их (фотографы, манекенши и т. п.). Это персонажи, повторяющиеся из фильма в фильм, следующие по одному и тому же маршруту — от шикарных кварталов Шестнадцатого округа в Париже в курорт Сен-Тропэ, через Сен-Жермен де Прэ, персонажи умышленно нейтральные, антигерои, которые, если им приходится умирать, умирают глупой, никчемной смертью, персонажи, для которых физическая близость есть нечто само собой разумеющееся, но неспособные к длительным прочным отношениям, к которым они, казалось бы, стремятся, как будто именно в любви можно найти решение всех стоящих перед ними проблем.

Не только содержание, но и сама форма этих произведений способствовали этому разрыву. «Бессвязность повествования» возведена в эстетическое правило до такой степени, что один критик, с похвалой отзывавшийся об экранизации «Златоглазой девушки» Бальзака, советовал все же зрителю перечитать новеллу, чтобы понять фильм! От «бессвязности повествования» быстро дошли до проповеди «отсутствия повествования как такового», что привело к полному и заслуженному провалу фильма Годара «Женщина — есть женщина».

И, наконец, презрение к профессиональному умению привело к такой разболтанности в руководстве актерами и в техническом отношении, которая не могла не оттолкнуть зрителя, привыкшего к определенным критериям качеств.

За три года шестьдесят семь новых режиссеров сняли по одному или по два фильма. Примерно сорок из этих фильмов никогда не выйдут на экраны либо из-за технического или художественного несовершенства, либо из-за их тематики, окончательно отвергнутой публикой. Из оставшихся фильмов многие лишь промелькнули на экранах.

Для тех, кто, зная об экономических трудностях французской

кинематографии, справедливо удивляется такому обилию фильмов, следует уточнить, что именно экономическое положение, как это ни странно, содействовало расцвету «новой волны». Многие продюсеры, оказавшиеся в затруднительном финансовом положении, причины которого слишком долго объяснять, обратили свое внимание на этих молодых людей, хотевших снимать фильмы с небольшим бюджетом, за пять-шесть недель, без особых технических возможностей, причем эти молодые люди обладали бесценным преимуществом: они могли частично финансировать свои фильмы либо за счет семейных средств, либо благодаря своим связям.

Я не буду больше распространяться, но мне кажется, что эти замечания были необходимы. Следует, однако, добавить, что с наступлением зрелости и в результате долгих размышлений из этого поколения, может быть, выйдут четыре или пять режиссеров большого масштаба.

Уже Трюффо, отрекаясь от своих заявлений, сделанных им лет пять тому назад, утверждает себя с новых позиций своей чуткой восприимчивостью, человеческой теплотой, стремлением ближе подойти к реальности и недавно высказанным желанием создавать фильмы, которые были бы доступны широкой публике.

Что касается Шаброля, Годара, Аньес Варда, то я полагаю, что можно и должно на них надеяться в будущем, хотя они временно заблуждаются или еще не сумели дисциплинировать свой талант и свои способности.

Завещаю тебя в моей братской дружбе

Твой Дакэн».

Позволь заверить и тебя, наш дорогой друг, что твоя работа и борьба вызывают, как у нас, советских кинематографистов, так и среди всех читателей твоей книги, искреннее восхищение твоим талантом и мужеством.

И пусть придаст это тебе силы, ибо она нужна вам в защите тех благородных идеалов, которые выбрали ты и твои друзья, прогрессивные художники Франции.

Мы знаем — будущее за вами!

С. ЮТКЕВИЧ.

Предисловие к французскому изданию

Вы найдете в этой книге цитату Маяковского, над которой стоит задуматься: «Искусство не рождается массовым, оно массовым становится в результате суммы усилий»*.

Всякое ли искусство годится для масс? Приносит ли поэт пользу республике? Надо надеяться, что это старая, как мир, тема споров, способствующих умственной тренировке, вечно будет почвой для борьбы мнений. Однако несмолкающие дискуссии о традициях таких древних искусств, как поэзия, живопись или музыка, сразу обрываются, как только речь заходит о новых средствах выражения, рожденных в наш век, и о кино в том числе.

Полагать, что вся огромная административная машина, необходимая для работы радио, телевидения или кино, может быть, подобно перу или кисти, использована в своих личных интересах, значит расписаться в ретроградстве, а также в удивительном непонимании нашей эпохи. Сама структура этих организаций, материальные средства для их содержания лишь подчеркивают, что они созданы для большого числа людей. Но это не означает, что пригодное для всех выразительное средство не может стать искусством.

«Фильм существует лишь в зависимости от миллионов зрителей, для которых он делается», — пишет Луи Дакэн. Эта здоровая мысль мне по душе. Неудача фильма у зрителей никогда не означал, что он плох. Однако пусть авторы, которые жалуются, что они не были поняты, не возлагают всю вину на зрителей. Может быть, они и сами не сумели сделать всего, чтобы стать понятными. В этом смысле кино можно сравнить с театром. Как известно, Мольера нельзя причислить к авторам, которые не были поняты своими современниками. Чаплин тоже.

* В л. Маяковский, Собр. соч., т. 12, М., Гослитиздат, 1959, стр. 165.

Любители кино охотно и много спорят о том, на службу какому жанру должна быть поставлена съемочная камера. Вероятно, хороши все жанры, но не следует забывать, что зрелище не терпит скуки. Можно закрыть страницу «трудной» книги, если ослабевае внимание, и затем вернуться к ней позднее. Но остановиться по собственному желанию представление «Царя Эдипа» или «Гамлета» невозможно. Да и зачем? Авторы этих трагедий хорошо знали законы сцены, они затратили определенную «сумму усилий»; говоря словами Маяковского, чтобы их глубокие и высокие творения дошли до греческого зрителя или зрителя елизаветинской эпохи. Примера с Софоклом и Шекспиром, пожалуй, достаточно. Пусть лучше все, кто пытается смешивать кино и литературу, подумают о следующем: «литературное» кино, оторванное от своих народных корней, остается искусством, предназначенным лишь для увеселения, которому очень быстро будет грозить опасность впасть — да позволено мне будет это сказать без всякой улыбки — в академизм.

Не все читатели согласятся с тем, что написано в этой книге, и я бы погрешил против истины, сказав, что разделяю мнение автора по всем вопросам. Например, я бы многое мог сказать о реализме и бегстве от действительности, о социальной роли кино и, в частности, о том, что и произведение, которое только чарует или развлекает, полезно уже хотя бы тем, что приносит мимолетное счастье нашим современникам. Но автор и не претендует на то, чтобы быть всегда правым. Он лишь высказывает свое мнение. И, несмотря на все наши расхождения, я смело могу заявить, что это — честная книга, написанная человеком, который знает, о чем пишет. Сегодня слишком много молодых людей мечтает о карьере в кино, зная о нем лишь по той чепухе, которую печатают газеты, или по разговорам в кино клубах. Тут они могут узнать не только, чем должна быть эта профессия, но и что она собой сейчас представляет, в чем причины ее величия и каковы размеры сковывающих ее пут.

Я хотел бы, чтобы эта книга помогла найти дорогу тем, кто завтра, независимо от формы, которую примет кинематограф, должен будет выполнять основную задачу, стоящую перед каждым автором любого произведения, предназначенного для зрелища: вызывать волнение, заставляющее забыть об одиночестве, или породить смех, который является наилучшим выражением свободы человека.

РЕНЕ КЛЕР,

Член французской Академии

От автора

Я не собирался писать исторический труд или теоретическое исследование и не пытался дать исчерпывающие ответы на все вопросы, связанные с кино. Мне хотелось просто изложить свою точку зрения по некоторым основным проблемам. Пусть читатель поэтому не удивляется, что немало фильмов, считающихся наиболее значительными, и многие имена прославленных кинодеятелей здесь даже не названы. Я ограничился ссылками лишь на то, что имело прямое отношение к моей точке зрения.

Совершенно сознательно я не затронул такую важнейшую проблему, как положение кинокритики. Точнее — отказался от этого, так как тон моих высказываний становился слишком полемичен и мне не удавалось изложить какие-либо конструктивные взгляды. Тем не менее я не отказываюсь от изучения этого вопроса.

Мне хочется поблагодарить всех, кто оказал мне ценную помощь в работе над книгой своими статьями и заметками, и в первую очередь Жоржа Садуля, пионера в разработке истории кино.

Л. Д.

КИНЕМАТОГРАФИСТ

Я мечтаю об огромном народном театре, театре, отвечающем интересам народа, о театре, который посещал бы самые отдаленные деревни.

Мишле

Я создам новый язык.

С. М. Эйзенштейн

Кино существует благодаря той технике, которую оно использует, тем людям, которые в нем творят, благодаря своему зрителю... Как и все на свете, оно заслуживает изучения.

А. Валлон,
профессор «Коллеж де Франс»

Люди моего поколения были одними из первых, на кого с самого юного возраста оказывало влияние кино.

Самое раннее воспоминание о кино у меня связано с автомобилем. Почему столь банальное изображение, как автомобиль, остановившийся перед жилым домом, произвело на меня такое сильное впечатление и осталось в памяти на всю жизнь? Почему именно этот кадр, а не какой-либо другой из виденных тогда фильмов?.. Объяснение я нахожу в следующей, имеющей немаловажное значение детали: изображение было звуковым. Я слышал сирену автомобиля, и это — я был слишком молод, чтобы подозревать присутствие за экраном шумовика, — придало увиденному ощущение реальности и вызвало эмоциональный шок. В тот день (мне было семь лет) я впервые попытался понять, каким образом в темноте, сквозь белую простыню я мог увидеть «настоящий дом и настоящий автомобиль».

Какие из фильмов, виденных мною в детстве, оставили у меня наиболее четкое воспоминание?

Картины с Максом Линдером, Ригаденами и Чарли Чаплином. За ними последовали «Тайны Нью-Йорка» с Пирл Уайт — я их видел, должно быть, лет девяти, «Труд» Пукталя — когда мне было одиннадцать лет. Мои дальнейшие воспоминания странным образом заволакиваются и всплывают уже после знакомства с фильмами «Марика, дочь медведя», «Монте-Кристо», «Атлантида», «Нанук», «Бен Гур», «Знак Зорро»...

Но даже в шестнадцать лет немое кино не удовлетворяло меня. Я страстно увлекался театром и позволял себе безапелляционно осуждать искусство, делавшее в то время свои первые шаги.

Исключением был только Чаплин... а вскоре последовали произведения Клера, Дрейера, Эйзенштейна, Гриффита, Пудовкина, Штрогейма. Эти неоспоримые шедевры волновали и увлекали даже безразличных или выжидательно настроенных людей. Но они же знаменовали и конец немого периода. Талант первых киномастеров, обогащая этот период в истории кинематографа несомненными достижениями, одновременно позволяет установить пределы возможностей немого кино.

Рождение звукового кино становилось эстетической необходимостью.

Без сожаления, без грусти, несмотря на ошибки «говорящего» кино, присутствовал я при этой смене вех. По причинам, в которых мне удалось разобраться позже, я решил стать кинорежиссером.

Сегодня авторитет Института Высшего кинообразования (IDHEC) признан во всем мире. В Сорбонне обучают фильмологии*.

В 1930 году тому, кто хотел «заняться кино», если у него не было связей в этих кругах, нередко приходилось долго ждать своего «часа». Три года прозябал я редактором по рекламе на заводах Рено, пока однажды неожиданно не настал и мой «час». Молодая театральная труппа заинтересовалась моей пьесой (этот интерес объяснялся скорее доверием, которое я сумел к себе внушить, чем самим произведением). В качестве героини я выбрал

* Французский центр фильмологии так определяет свою цель: «Изучение кинофильма, его создания и проката, а также его воздействия на отдельных лиц или группы людей». (Здесь и дальше — примечания автора, цифрами обозначены комментарии, данные в конце книги).

талантливую начинающую актрису — Мишель Альфа, она же однажды представила меня молодому режиссеру Пьеру Шеналю¹. Тот как раз искал заказчика на постановку «Улицы без названия» Марселя Эйме². По счастливой случайности, один из моих друзей в результате удачного брака получил довольно значительное состояние. Дело было быстро улажено. За посредничество я получил комиссионные: меня взяли в съемочную группу Шеналья в качестве «скрипт-герл»³.

Наконец-то дверь открыта, решение принято, будущее полно обещаний. Тот, кто хочет стать писателем, драматургом, может изучать свое ремесло, создавая одно произведение за другим, и спокойно ожидать признания своего таланта, занимаясь тем временем, чтобы на что-то жить, другим делом. Паньоль⁴ был учителем английского языка, Дюамель — врачом.

Изучение киноремесла возможно только в кино. Никаким другим делом при этом заниматься уже не удастся. Подготовка технического работника или опытного творца фильма, независимо от его способностей, требует многих лет. Тех, кто сегодня не хочет этого признавать, ожидает немало разочарований.

Среди выдающихся имен создателей фильмов немало таких, кто добился известности ценой героического упорства. Имена других не красовались бы сегодня в списках премированных на международных фестивалях, если бы их жены или подруги не помогали им материально и не поддерживали их морально в долгие периоды безработицы, ожидания сомнительных контрактов, унижительной неуверенности в успехе, зависящем от многих случайностей. Ко всему этому следует добавить и условия труда, которые даже сегодня, несмотря на ряд перемен и улучшений, достигнутых благодаря профсоюзной борьбе, все еще сохраняют отсталые формы.

Рабочий состав съемочной группы состоит из людей, нанимаемых лишь на семь-двенадцать недель, в зависимости от специальности. Не многим из них удастся переходить из фильма в фильм, в особенности когда они только начинают свою карьеру. После «Улицы без названия» я ждал четырнадцать месяцев нового предложения. Подавляющее большинство картин снимается между апрелем и ноябрем, и полная занятость насчитывает три месяца: июль, август, сентябрь. К неуверенностям,

вызванным существующим характером производства, добавляются другие, связанные с анархическим характером самих методов производства... Каждый год значительно меняется количество выпускаемых фильмов — от восьмидесяти до ста двадцати картин в год. Наконец, разнообразие кинопродукции, богатство жанров, являющееся одной из характерных особенностей французского кинопроизводства, требуют наличия большого количества специалистов, отличающихся друг от друга как своим темпераментом, так и талантом.

Новички, понимающие необходимость специализации, но не желающие идти на долгое и трудное обучение этой профессии, испытывают меньше моральных и материальных трудностей. Те, кому посчастливилось принадлежать к относительно обеспеченным семьям (как это было со мной), сегодня, как и вчера, имеют поначалу некоторые преимущества.

Лет двадцать пять назад пожелавшего стать киноработником считали не уважающим себя человеком. Как можно, мол, заниматься таким несерьезным делом!.. Но судившие нас люди ошибались. Они не сумели увидеть поразительные возможности набиравшего силы искусства. Конечно, не все там было хорошо. Мы могли бы воскресить в памяти немало любопытных историй, не похожих на рассказанные Поль Мораном в своем злом романе «Нежная Франция».

Ныне перед кино открылась новая эра.

С каждым днем наш престиж растет, но остаются многочисленные предрассудки, с которыми необходимо бороться. Иные из них, правда, исчезают, но — увы! — по причинам, не имеющим никакого отношения к будущему кино. Так, например, профессия киноработника стала внушать уважение с тех пор, как заработная плата некоторых актеров и крупных киноспециалистов стала превышать доходы директора какого-нибудь предприятия. Хозяева различных салонов открывают перед кинорежиссерами свои двери в тайной надежде устроить сына ассистентом, а его сестру сделать «звездочкой».

В 1960 году буржуазия «признает» кино не потому, что оно стало искусством, а потому, что с его помощью, оказывается, можно разбогатеть. Этот новый фактор, по видимому, не имеет никакого отношения к эстетике! Те самые люди, которые четверть века назад яростно и же-

стоко старались побороть склонность своих сыновей к кино, сегодня финансируют постановки их первых картин («Красавчик Серж», «Лифт на эшафот», «Линия прицела», «Набрав в рот воды» и т. д.)⁵.

Невиданный расцвет кинопромышленности, все более растущие капиталовложения, которых требуют все новые и новые технические усовершенствования, сложность творческого процесса — все эти факторы на всех ступенях способствовали необходимой чистке рядов кинематографистов и созданию настоящей профессиональной квалификации. Но было бы утопией считать, что планирование, применяемое к автомобильной и текстильной промышленности, может быть так же рационально применено к кинопромышленности. Если фильм — товар, то одновременно это и произведение искусства. Если кино — промышленность, то одновременно это и наиболее значительное средство выражения.

Отдавая себе отчет, что следует как можно тщательнее изучить свое ремесло, я — еще и в силу необходимости — перепробовал различные профессии: ассистента режиссера, ассистента монтажера, администратора, актера массовок, директора картины. Мне не хватало только стажа в лаборатории. Учеба в институте Высшего кинообразования позволяет сегодня сократить это обучение, сделать его более гармоничным, но полностью не заменяет. Дипломированный инженер высшей школы по настоящему овладевает своими знаниями только после трех-четырёх лет стажировки в лаборатории или на заводе.

Бесспорно, что молодежь, с детства связанная с кинематографом, достигшим, по словам киносценариста Жана Оранша, «зрелости», обладает более богатой, кинематографически более яркой восприимчивостью и может быстрее стать подлинными авторами фильмов.

Наше обучение было анархичным, но богатым плодотворными личными поисками, суровыми и тяжелыми испытаниями, которых не знают наши потомки. Мы пережили стремительный переход от немного кино к звуковому. Некоторые из нас от этого так никогда и не оправились.

Мы вынуждены были эмпирически определять сущность искусства, находившегося в стадии формирования.

Синематек⁶ тогда не существовало. «Броненосец «Потемкин», который считается сегодня самым лучшим фильмом всех времен, был запрещен цензурой.

Лично я, озабоченный исключительно своим профессиональным ростом, легко поддавался всевозможным влияниям, лишь постепенно открывая для себя широкие возможности киноискусства, его подлинную миссию.

Огромное влияние на все мое развитие оказал Жан Гремийон⁷, ассистентом которого я начал работать.

Мне хочется здесь вспомнить свой разговор с ним, состоявшийся более двадцати лет назад. Мы были знакомы уже месяц, снимали в Оранже натуру фильма «Сердцеед» с участием Жана Габена⁸, когда Гремийон как-то вечером решил выяснить, что привлекло меня в кино. С этой целью он со свойственной ему скрупулезностью задавал мне вопрос за вопросом. Киноискусство ему было дорого, и, стремясь избежать всякой увертки или уклончивого ответа с моей стороны, он сумел направить разговор в желательном для него направлении. Рассуждения об эстетических и технических нормах были вскоре забыты, и перед нами встала проблема, о которой я тогда имел весьма смутное представление, — об ответственности человека перед своей профессией, мастера перед своим искусством, художника перед своим зрителем.

В условиях той среды, напоминавшей джунгли, перед лицом противоречий, царящих в киноискусстве, поработанном деньгами и в связи с этим находящемся под угрозой вырождения, Гремийон сделал все, чтобы я яснее понял ответственность, которая ложится на нас, кинорботников: ответственность и перед собой и перед зрителями. Именно благодаря ему я раньше, чем другие, понял, каков будет мой выбор в день, когда я стану кинорежиссером.

* * *

У молодых режиссеров критики любят выискать влияние тех, кто был их учителями. Напрасно только они ограничиваются при этом чисто формальными вопросами стиля.

Разумеется, тайны своей профессии я постиг у Гремийона, который в числе прочего научил меня работать с актерами. Все основное я приобрел, общаясь с ним.

Я благодарен ему до сих пор за то, что он сказал мне однажды: «Остановитесь, передохните, откройте глаза и лишь тогда выбирайте».

Я сделал выбор в тот день, когда решил отдать себя на службу кинематографу, отказавшись поставить кинематограф на службу самому себе.

* * *

Богатое своими неисчерпаемыми возможностями, вечное своей молодостью, кино является самым смелым и самым опасным из искусств. Фильм — это всегда поиск, всегда новое открытие. Фильм — это авантюра, в которой рискуешь своей карьерой, даже самой прочной репутацией.

Те, кто играет в разочарованность, скрывают под этим свое предательство или мелкую подлость.

Нужно уметь перехитрить судьбу мужеством, упорством, терпением. Даже у самых больших удачников бывают периоды кризиса. Даже у самых сильных духом!

Профессия киноработника не имеет ничего общего с бюрократизмом. Наоборот, это прямая ей противоположность. И в то же время надо быть архиуравновешенным, чрезвычайно организованным человеком, чтобы побороть неизбежные неприятности и многочисленные трудности, чтобы не попасть в их чудовищную паутину, всегда сохранять равновесие в той среде, доступ в которую еще более плотно закрыт, чем профанам к котировочной таблице на Бирже.

Нам приходится прилагать больше усилий, чтобы был принят проект создания фильма, чем на то, чтобы его снять. Самое лучшее время нашей жизни мы теряем на составление планов, которые никогда не будут осуществлены. Мы можем помечтать о воображаемой синематеке фильмов, которые нам не дали сделать. А ведь судят о нас не по этим фильмам!

И раз нет другого выхода, приходится идти на уступки. Не изменяя себе. Ну, а как остановиться, если все время идешь на уступки? Когда необходимо остановиться?

Сохранить к себе уважение бывает так же трудно, как и побороть свою непреклонность.

Нужно уметь «выстоять». Те, кто уступают, дорого потом расплачиваются за это. Так же дорого, как и те, кто их заставил перейти золотой мост коррупции.

Безнадежность! Коррупция! Уступки!.. Опять громкие слова!.. Знаю, знаю...

Один из самых блестящих наших молодых критиков назвал меня «воскресным мудрецом». Как жаль, что наши «Аристархи» не проявляют в отношении врагов искусства столько же ярости, сколько они тратят на нас!

* * *

Несколько лет назад на Каннском фестивале, на следующий день после показа фильма «Жюльетта, или ключ к снам», один критик так озаглавил свою статью: «У Марселя Карне⁹ был последний шанс. Но он проиграл». Речь шла о Марселе Карне, человеке, создавшем «День начинается», «Набережная туманов»... Человеке, который своим фильмом «Дети райка» способствовал после Освобождения прославлению французского кино.

Журналистам ничего не стоит сообщить об актрисе, что она «кончена», заметив на ее лице несколько морщинок.

Нас так же быстро осуждают, как и прославляют. С той же легкостью и с той же неосведомленностью.

«Имел шанс, потерял шанс, сделал последнюю ставку...».

Что это за пресловутые «шансы»? К сожалению, иные действительно верят, что в кино, как в рулетке или баккара, все дело только в «шансе».

Естественное волнение, вызванное сплетением различных влияний и противоречий из-за абсолютно чуждых нам факторов, постепенно подрывает у нас доверие к себе и к другим, развивает уныние, обидчивость, вспыльчивость; нас охватывает навязчивое беспокойство за завтрашний день, настоящий страх, схожий с головокружением или агорафобией.

Если ты «работаешь в кино», значит, принадлежишь к определенной экономической, промышленной и политической системе.

— Ну, а где же искусство?

— Искусство в той же системе. Поищи это искус-

ство. Приспособься к тому, что видишь вокруг. Надо уметь вести игру.

— Вести игру! И после этого вы требуете от меня, чтобы я сохранил искренность и честность?

— Так нужно.

Ну, а если ты переигрываешь?..

«Мы живем в мире, где множество фальшивых дверей,— пишет Жан Гремийон, говоря о нашей профессии.— Чтобы из них ничего не появлялось, вывешивают плакаты: «Вход запрещен... Смертельно... Частная собственность... Высокое напряжение... Секретно...» Но существуют и настоящие двери... А подлинное сердца людей и вещей всегда находится за дверью, которую надо сломать... Да, кино — это нелегкая профессия!»

Но все мы любим эту профессию.

Отличительной особенностью французских киноработников является их любовь к своему делу, их страсть, их убежденность. Это помогает преодолевать многие недостатки.

Те, кто ушел из кино,— рано или поздно возвращаются назад. Те, от кого кино избавляется,— безнадежно цепляются за него.

«Это нелегкая профессия».

...Долгие годы учебы. Годы работы ассистентом, без всякой надежды когда-либо стать режиссером, без всякой уверенности быть способным на это. Ведь первый фильм может стать провалом. И хотя это вовсе не доказательство неспособности человека или отсутствия таланта, тем не менее нужны годы, чтобы стерлось воспоминание о провале.

Опыт не облегчает работу в этой области. Мы являемся одновременно и творцами и искателями. Быстрота развития техники и связанные с этим коренные преобразования, требуют от нас непрерывного совершенствования.

Эта профессия поглощает нас полностью. Самое сложное из искусств, кино быстро выматывает человека. Талант, способности, энергия — все поглощается им. Оно беспощадно, жестоко мстит за малейшее проявление слабости.

Лицемерными ссылками на скверную басню «Стрекоза и муравей» нельзя оправдать печальную судьбу иных создателей фильмов, крупных киноспециалистов, акте-

ров, ставших жертвами финансовых и коммерческих императивов, которые довлеют над искусством и над талантом.

Это, наконец, искусство, которое на определенной стадии творчества непременно требует коллективных усилий. Много говорят о кинематографических группах, о «духе товарищества». Скептики утверждают, что это демагогия. Действительно, дух товарищества подчас бывает поставлен на службу личным интересам. Правильно, что у некоторых постановщиков фильмов есть тенденция преуменьшать вклад других участников съемочной группы. Было бы справедливо, если бы главный оператор, главный художник, звукооператор, монтажер, директор группы также считались «творческими сотрудниками».

Сейчас «весь этот народ» несправедливо критикуется профанами...». Столько людей, чтобы сделать один фильм!.. Столько людей, чтобы ничего не делать или симулировать активную деятельность!.. Ничего удивительного, что ваши фильмы стоят дорого!.. Я — промышленник, но если бы я был продюсером...». Продюсеры — тоже промышленники, но тем не менее они все же учитывают значение съемочной группы, ее квалификацию, ее технический и художественный уровень.

Фильмы стоят дорого. В этом неповинны ни их создатели, ни технические работники, ни актеры. Но мы, постановщики фильмов, вынуждены жить под неизбежной диктатурой рентабельности. Именно она определяет все.

Если бы в кино был свой Рембо¹⁰, то разве какой-нибудь логически и последовательно мыслящий финансист доверил бы ему сто пятьдесят миллионов для создания его «Времен года в аду»?

Меценаты исчезают даже в театре, а в кино они просто немыслимы. В период немого кино молодому режиссеру еще было можно, «подзаяв» у дяди и продав коллекцию семейных марок, снять короткометражку, а затем составить из визитных карточек удостоверение о своих способностях.

Звук и цвет не допускают таких экспериментов. «Красный шар»¹¹ стоил в 1956 году пятнадцать миллионов франков. Даже любительское кино стало роскошью. Чем дороже съемочная аппаратура, декорации и актеры,

тем больше экономическая зависимость от производства. «Чем больше мы будем прибегать к помощи финансистов, тем в большем подчинении мы у них окажемся и тем быстрее мы потеряем остатки своей независимости»*.

* * *

О нас пишут много. Мы радуемся рождению подлинной литературы о кино, даже если она нередко плохо настроена по отношению к нам или превратно понимает реальность. Жаль только, что в этом хоре так мало голосов создателей фильмов: из 122 книг, указанных в каталоге, только 17 написаны профессионалами-кинематографистами, а из них всего 4 — авторами фильмов.

В этих книгах ставятся новые проблемы, подобно тому как прежде были поставлены мнимые.

Эта книга — мой скромный вклад. Я хочу, чтобы она облегчила поиски всем, кто ими занимается.

Мне кажется, что именно коллективность нашей работы должна побудить авторов фильмов обобщить результаты своего опыта, своих поисков, как бы незначительны они ни были. «Наша задача неутомимо собирать и суммировать весь опыт пройденных и проходимых эпох, чтобы во всеоружии этого опыта встречаться с этапами новыми и бесконечно увлекательными и победоносно покорять их, неизменно при этом помня о том, что подлинной основой эстетики и полноценным владением новой техникой есть, будет и навсегда останется глубокая идейность темы и содержания, для которых все более совершенные средства выражения будут лишь средствами воплощения возвышенных форм мировоззрения — возвышенных идей коммунизма»**.

Я ограничиваюсь проблемами кинематографического творчества, но природа кино такова, что всякий поиск, всякое исследование повторяет многие другие. Жильбер Коэн-Сеа¹² пишет: «Можно смело предположить, что изучение фильма призвано внести свой вклад в изучение

* Рене Клер. Размышления о киноискусстве, М., «Искусство», 1958, стр. 107.

** С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 43.

эстетики, социологии, психологии и языка, вклад, который в силу своего универсального характера может иметь немаловажное значение». И добавляет: «Один человек не в состоянии глубоко изучить кино не только потому, что поднимаемые вопросы очень различны по своему характеру и требуют разнообразных глубоких специальных знаний, но и потому, что труд этот, из-за чрезвычайно быстрого развития техники еще не законченный, пришлось бы начинать сизнова»*.

* «Очерки о принципах философии в кино».

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ

Что может быть важнее сюжета и что без него все учение об искусстве?

Гёте

Всякое искусство — это средство выражения. Чисто формальных произведений искусства не бывает. Будь то целая эпопея или короткий рассказ, драма, комедия или трагедия, проявление коллективных страстей или личных чувств, гневный крик, любовное восклицание или беглое ощущение — все это неотделимо от сюжета, который представляет собой сущность художественного творчества. Сюжет не может служить предлогом для любой формы искусства.

Тем не менее взаимоотношение сюжета и избранной художественной формы, их взаимосвязь представляют собой сложную, не всегда ясную проблему даже для искусств, эстетические принципы которых нам уже хорошо известны. К их числу относится и киноискусство, отличительные особенности которого, по сравнению с другими искусствами, и поныне не очень ясны.

Впрочем, никто не оспаривает того факта, что кино — это искусство, точно так же как никто не спорит о том, седьмое оно или девятое, ибо к шести общепризнанным

разве нельзя добавить архитектуру и фотографию? Порядковое место не имеет значения, главное — это содержание.

Можно задать и другие вопросы. Например, новое ли это искусство или синтез многих искусств? Ну, а в таком случае — каких? Если предположить, что это так, то есть что это синтез искусств, встанет вопрос — почему? Разве кино не обладает своей спецификой, отличающей его от других искусств? Не слияние ли это многих искусств, не точка ли их соприкосновения? Не призвано ли кино прийти на смену и стать логическим продолжением какого-либо искусства, закончившего свое развитие?..

Эли Фор¹³ пишет, что Тинторетто в своем «Раю»¹⁴ предчувствует появление кино. Для создания яркого полотна он находит те элементы, которые пришли к нам с кинематографом. Прибегая только к неподвижным средствам, Тинторетто за триста лет до появления кино добивается подлинной симфонии образов* . Здесь будет уместно задать вопрос: «Не уничтожат ли всякую потребность в живописи усовершенствования в области цветной фотографии и кино?». «Кино и фотография убили историческую живопись, — заявляет Морис Дени¹⁵. — Полотна и панорамы, рассказывавшие о войне 1870 года, уступили место фильмам о последней мировой войне»**.

Так возникла гипотеза о появлении нового социального сознания, революционизирующего архитектуру, настоятельно требующего привлечения нового декоративного искусства, которое черпает свое вдохновение в традициях фресок древних соборов, а не в киноискусстве, и даже перескакивает через него, хотя нельзя отвергать и характер влияния этого сознания на кино.

* * *

Те, кто пытался защищать преемственность кинематографа или ассимиляцию им других искусств, проявили столько личного пристрастия, что породили путаницу, с которой при рождении киноискусства позволял мириться

* Эли Фор, *Функция кино*, Париж, изд. «Плон», стр. 12.

** У Марселя Л'Эрбье в книге «Ум кинематографа», Париж, «Карреа», стр. 506.

только немой характер изображения. Прозорливость явно изменяет Эли Фору, когда он, как теоретик, исходя из своих собственных пристрастий, восклицает: «Кто знает, не призвано ли кино, закрепив в глазах современника достижения танца и особенно находя в своих собственных возможностях средство для придания более надежного характера неустойчивой драме форм, восстановить достоинства самых законченных видов пластического искусства, ритмически включающих все выразительные средства духовной трагедии, раскрытие которой до сих пор ложилось на плечи архитектуры, на скульптуру и живопись?»* Точно так же трудно согласиться с Эли Фором, когда он, справедливо подчеркнув пластичность киноискусства, пишет затем следующее: «Кино пластично в первую очередь, ибо представляет собой своеобразную архитектуру в движении, которая обязана соответствовать среде и пейзажу, на фоне которых создается, и быть с ними в динамическом равновесии. Чувства и страсти — лишь предлог, чтобы придать действию некую последовательность» (подчеркнуто мною. — Л. Д.)**.

Подобный вывод, а с ним нельзя согласиться, объясняется тупиком, в который зашло искусство немого кино. Все предпринимавшиеся попытки выработать эстетику кино приводили лишь к формалистическим выводам, так как при этом не учитывались перспективы развития киноискусства, обусловленные техническим прогрессом. Тем не менее эти исследования имеют важное значение, ибо помогают нам лучше ориентироваться в обстановке.

В своей книге «Язык кино» Марсель Мартен повторяет тезис Эли Фора и посвящает «Пространственному изображению времени» наименее удачную из глав. «...Вся история живописи, — пишет он — приводит к свободному выбору точки зрения, свойственному кино; можно даже сказать, что история эстетики кино представляет собой сконденсированную историю живописи или что кино в своем развитии повторило этапы развития живописи... Вся история живописи, рассмотренная с точки зрения

* Эли Фор, *Функция кино*, Париж, изд. «Плон», стр. 15.

** Там же, стр. 31.

выражения времени, как бы «призывает» кино».*

Лично я полагаю, что, как и Тинторетто, наши художники все бы еще «пробуждались» или испытывали «предчувствия» появления живых картин, если бы начиная с 1822 года не последовал ряд изобретений, которые и подготовили создание научно обоснованного аппарата под названием «синематограф».

Следует заметить, что это открытие не вызвало притока ни художников, ни скульпторов, ни танцовщиков или драматургов, переживающих в своем творчестве трудности или ищущих новые формы. Первым творцом в кино, первым «изобретателем» кинозрелища был фокусник, не обремененный никакими эстетическими заботами. Квалифицированный специалист в области, имеющей к искусству такое же отношение, как, скажем, гастрономия, но человек, все время ищущий что-то новое для лучшей борьбы с конкуренцией, Мелиес¹⁶ обратился к кинематографу исключительно потому, что почувствовал возможность с помощью аппарата Люмьера¹⁶ осуществить новые сенсационные трюки.

Некоторые считают вполне логичным родство живописи и кино. На таком же основании можно утверждать наличие родственных связей между кино и театром. Но ни один из многочисленных драматургов начала века не ответил на призыв кино, ни один не испытал, как Мелиес, того потрясения, которое принесло затем ему славу. Напротив, они выражали только презрение или стремились дискредитировать новое изобретение. Не надо забывать, что все это происходит в самый разгар «прекрасной эпохи». Опыренная своими успехами, своим богатством, буржуазия стремится задушить собственные угрызения совести, а также крики протеста и требования угнетенного класса. Она приказывает «своим авторам» включиться в игру или возглавить ее. О том, чтобы терпеть Бальзака, Мопассана, Флобера и Золя, больше не может быть и речи.

Что же осталось от этих чисто пищеварительных произведений, созданных в начале века? Запомнились пьесы Бекка «Коршуны» и «Парижанка», которой с того вре-

* Марсель Мартен, Язык кино, М., «Искусство», 1959, стр. 245—246.

мени многие авторы тысячи раз безбожно подражали, забывая, разумеется, свойственный этой пьесе жестокий критический реализм. Можно назвать также пьесу Фабра «Голубки»; резкое антиколониальное произведение, снятое бы сегодня сразу же после премьеры из-за «подрывных» высказываний какого-нибудь парашютиста. И, в сущности, единственным подлинно значительным произведением этого времени был «Сирано де Бержерак» Ростана. Эта пьеса отмечена сильным, ярким, драматическим талантом поэта, желающего остаться свободным и независимым даже там, где все покупается и где утвердившаяся коррупция устанавливает и контролирует все ценности.

«Драматический стиль погиб, — пишет Эли Фор. — Под ногами путается один индивидуум, а это уже само по себе отрицание искусства, как бы велик и гениален ни был человек, пытающийся его олицетворять. Драматургия стала средством обогащения авторов, рабски потакающим и прославляющим самые низменные или сентиментальные порывы, самые убогие вкусы зрителей, которых не способны больше взволновать никакие благородные чувства. Драматургия стала лишь средством выдвинуть актера, для которого написана пьеса, но которого автор тотчас предаст ради того, чтобы угодить самым низменным вкусам зрителя или ради обеспечения своего собственного успеха. Как бы интересен и талантлив актер ни был, он заслоняет собой других второстепенных исполнителей. Ведь пьеса создана для него одного, для того, чтобы, оставив в тени все остальное, резко выделить свойственные ему штампы, сценические эффекты, его комическое или драматическое дарование. Все это низводит произведение до одного из тех сольных концертов, которые подчас бесчестят музыку во имя того, чтобы дать возможность тому или иному музыканту исполнить на пианино или на скрипке виртуозные пассажи, во время которых хочется крикнуть: «Хватит!»

Актера с автором, актера со зрителем связывают чудные отношения, напоминая отношения депутата с теми, кто его проталкивает, и с теми, кто его выбирает. Таким образом, театр и политика напоминают друг друга»*.

* Эли Фор, Функция кино, Париж, изд. «Плон», стр. 26.

Представителям народа не находилось места в таких «спектаклях». Поэтому они с первого же дня появления кинематографа бросились к нему. Не ставя никаких проблем, они сразу приняли его как нечто им принадлежащее. Именно у зрителя, лишенного до сих пор доступа к какому-либо коллективному зрелищу, мы находим подлинную, родственную связь с кинематографом, новые звенья цепи, восходящие к античному театру.

Таким образом, мы опять подошли к сюжету. Обильная кинолитература не случайно проявляет на этот счет большую сдержанность. Наши специалисты в области кино с изрядной стыдливостью обращаются к конкретным проблемам, которые стоят перед создателями фильмов. Некоторые фильмологи, удобно приспособившиеся к своей классификации, в своих абстрактных высказываниях и волшебных заклинаниях словно забывают, что без авторов фильмов не было бы и фильмов.

Мсье Этьен Сурио¹⁷ и некоторые из его единомышленников выдумали два слова — мы создаем фильмы, а они слова — «диежез», «диежетический», чтобы обозначить все то, что принадлежит в нашем сознании к миру рассказанных историй, к миру, предполагаемому или предлагаемому вымыслом фильма. Этим добрым людям, которые говорят о «кинофакте» или «диежезе», я хочу противопоставить два объективных фактора: сюжет, который я имею смелость назвать СЮЖЕТОМ, и мою позицию создателя фильма перед лицом сюжета. Такие книги, как «Размышления о киноискусстве» Рене Клера¹⁸, работы Марселя Л'Эрбье¹⁹, Луи Деллюка²⁰, Леона Муссиака²¹, Пудовкина, Эйзенштейна, имеют для нас большую ценность, чем многословные книги, вроде «Кино или выдуманный человек» Эдгара Морена, которую можно считать настоящей оргией (выпущенной за счет Национального центра научных исследований), скромно названной «Опытом научной антропологии». Сей автор полагает, что начиная с волшебного фонаря одна из характерных особенностей кино заключается в «волшебном видении». Продолжая идти никому не ведомыми путями, Э. Морен разрабатывает собственную теорию «волшебных формул», без которой, оказывается, невозможно «отобразить реальность жизни». Как весьма остроумно заметил Ж. Садуль, «идти по этому пути, значит дойти до проповеди, что реальность доброго вина открылась

нам с помощью неизменной волшебной церемонии: мессы»*.

Оставим на время фильмологию и обратимся к сюжету.

Когда историки кино расчищают почву, тогда необходимость изучения вопроса о развитии сюжета, или, если угодно, идеологической истории кино, станет очевидной.

Без сюжета нет фильма. Выбор кадров документалистом — уже поиск сюжета. Янника Беллон²² рассказывает нам все, что она знает о морских водорослях. Жестокый взгляд Виго «увидел» бы другое — например, роскошный и комфортабельный дом на авеню Булонского леса; это в нем живет владелица нищего острова, на котором собирают морские водоросли.

Нам известны границы выразительных возможностей живописи, танца, музыки. Способны ли мы определить эти границы для киноискусства, как нового средства выражения?

Правы ли те, кто говорит, что сюжет нужно отбросить, ибо «он не имеет отношения к кино»? В прошлом кое-кто так именно и думал, а некоторые, отрицая очевидное, поддерживают их и сегодня.

Оказывается, движение, преследование, драки — «это и есть кино». Всем нам приходилось слышать, как в кафе или метро кто-либо, рассказывая историю, полную событий, в заключение говорил: «настоящее кино». Это логичное, но упрощенное уподобление одного другому объясняется смещением основного принципа. Ибо, как писал Жан Эпштейн²³, «движение составляет как раз главную эстетическую особенность изображения на экране»**. Как раз ограниченные выразительные возможности кино и сделали необходимостью движение. Преследования, драки, «оружием» в которых служили торты и пирожные, при немом изображении было показать легче и логичнее, чем рассказать сюжеты таких фильмов, как «Дама с камелиями», «Королева Елизавета» или «Мадам Сан-Жен». Фильмы «Фантомас» и «Тайны Нью-Йорка» легко побеждали «93-й год»²⁴. Но уже тогда Жермен Дюлак²⁵ выступила против тех, кто рассматривал динамику движения лишь как легкое средство «разнообразить драматические и романтические ситуации».

* Газета «Леттр франсэз», 1961, 15 ноября.

** Из книги «Ум машины», Париж, изд. Жак Мело.

Для иных одно понятие «эффектное зрелище» определяет специфику истинного кинематографического сюжета. Действительно, лишь в кино можно осуществить постановки, перед которыми пышные театральные мизансцены Макса Рейнгардта²⁶ кажутся предназначенными для лилипутов. Однако новые оптические способы съемки, значительно увеличившие силу воздействия кино на зрителя, тем не менее не обогатили его выразительных средств. Широкий экран, как промежуточный этап перед вариозкраном²⁷, подтверждает, что удивительные выразительные возможности кино не обуславливают сами по себе его развития как искусства. Это нетрудно доказать, даже не прибегая к широкоэкранному фильму.

Представим себе, что снимается фильм о Сен-Жюсте. В одной из сцен показывается, как «Архангел революции» инспектирует рейнскую армию. Этот эпизод, та роль, которую сыграл Сен-Жюст, его действия могут быть раскрыты драматически: либо в ходе гигантского — и эффектного — сражения, либо в сцене между Сен-Жюстом, Ле-Ба и Ошем в простой походной палатке. В фильме Чиаурели «Падение Берлина» показана борьба Красной Армии против армии Гитлера. Зато в фильме Эрмлера «Великий перелом» действие не выходит за пределы КП командарма, хотя речь и идет о битве на Волге. Театр не допускает такого выбора. Он требует использования той или другой формы, в зависимости от своих зрелищных возможностей. Кино же предоставляет создателю фильма полную свободу. Если в картине о Сен-Жюсте мы захотим идти путем воссоздания битвы, мы сделаем так потому, что это оправдано драматически, психологически, исторически, а не потому, что «кино — это в первую очередь эффектное зрелище».

Некоторые фильмы во многом проигрывают из-за введения в них «ярких кусков». Делается это либо по требованию продюсеров, либо по желанию самих авторов, полагающих, что «это и есть кино».

Подобные понятия о «движении и зрелище», как наследие немого кино, по причинам, не имеющим никакого отношения к эстетике, живучи и сегодня среди тех, кто стремится охранять умственный покой зрителей, спасти их от всякого потрясения, от всякого соприкосновения с какой-либо идеей.

Будучи сначала простым аттракционом, затем зрели-

шем, кино наконец стало искусством благодаря усилиям тех, кто отверг формулу «кино — это преследование» и решительно встал на новый путь. Таланту этих мастеров угрожала опасность быть задушенными из-за ограниченных возможностей немого кино, как средства выражения. Только Чаплин мог позволить себе ждать. Его гений помог ему преодолеть стену отчуждения.

В 1949 году Лоренс Оливье²⁸ продемонстрировал, что «Гамлет» — это тоже «кино». И хотя с помощью фильма «В мире безмолвия» глубины морей стали всеобщим достоянием, было бы ошибкой утверждать, что «вот это-то и есть кино», ибо произведениями кинематографа являются также фильмы «Иван Грозный», «12 разгневанных мужчин», «Хиросима, любовь моя», «Вернись, Африка!»²⁹ «Уже в 1922 году, — пишут Бардеш и Бразийак³⁰ в своей «Истории кино», — Марсель Л'Эрбье со свойственной ему неловкой горячностью утверждал, что в кино не существует неприемлемых сюжетов». В 1960 году Пьер Каст³¹ в своем фильме «Прекрасный возраст» довольно ловко использовал метод самонаблюдения. Фильм скучен, ибо выдуманные Кастом персонажи лишены всякого интереса. Но с кинематографической точки зрения такая попытка вполне допустима.

Таким образом, с тех пор как изображение было озвучено, отвергать тот или другой сюжет под предлогом, что он не отвечает мнимым кинематографическим канонам, стало невозможно. Все зависит от таланта постановщика фильма. Примером этого служит фильм «Приговоренный к смерти бежал». Робер Брессон³² хотел доказать, что «кино — не зрелище», а «письмо». Его картина сметает все установленные на сегодня коммерческие и эстетические законы. Этот замечательный фильм помогает нам понять, что каждый сюжет требует особого кинематографического почерка. Без всяких помарок и шероховатостей он являет собой редкий пример того, чем может быть такое «письмо».

Можно и должно упрекать Марсея Паньоля за то, что он просто заснял свои шедевры «Мариус» и «Фанни», вместо того чтобы поискать кинематографическую форму, наилучшим образом отвечающую требованиям сюжетов этих **фильмов**.

Независимо от творческой индивидуальности любого создателя фильма, в каждом из них его почерк должен

меняться. Если в творчестве режиссера встречается стилевое однообразие, объясняется это воздействием на него сходных сюжетов. Когда сюжеты не похожи друг на друга, это неизбежно сказывается и на почерке постановщика. Таковы «Красота дьявола» и «Большие маневры» Клера, «Тряпичная свадьба» и «Через Париж» Отан-Лара. «Стиля как вещи в себе не существует, — писал Гремийон в «Комба» в июне 1948 года. — Точно так же нельзя говорить о каком-либо одном стиле. К нему приходишь в результате возникновения необходимой связи между тем, что хочет сказать автор, и тем, как он это говорит... Существует тысяча блестящих возможностей ничего не сказать, и лишь одна, вероятно, чтобы выразить значительную реальность».

Стало быть, кинематографический почерк во взаимосвязи с сюжетом представляется важнейшим аспектом кинотворчества. Это и есть проблема формы и содержания, которую обсуждали задолго до рождения кино. «Форма, — писал Флобер, — это воплощенная мысль». Но исход этого спора для нас, киноработников, не ясен, принимая во внимание значение изображения и пластической формы. Ведь даже выбор того или другого угла съемки представляется определенным «выражением».

Кинописьмо, состоящее в первую очередь из кинокадров, обладает еще и другой особенностью: режиссер, сумевший впитать в себя культуру какой-либо другой страны, вдохновленный источниками этой культуры, может создать кинопроизведение на «языке» этой страны, создать подлинно национальное произведение, чего как раз не в состоянии сделать ни писатель, ни драматург.

Если исходить из абсолютных критериев, в эстетическом плане в кино все возможно. Поэтому искусство кино представляется самым великим из всех искусств.

Более того, к такому универсальному характеру сюжета прибавляется универсальность восприятия. В самом деле, фильм в первую очередь производит зрительное впечатление и может быть понят самой широкой международной аудиторией, которая возрастает все больше благодаря субтитрованию картин и их дублированию. Наконец, подумайте о легкости транспортировки: в посылке весом двадцать килограммов можно отправить во все уголки земного шара десять тысяч статистов «Войны и мира» или доселе никому не ведомые глубины океана.

Это обстоятельство не укрылось от финансистов. Они то и наладили производство фильмов, которые нравятся и машинистке и рабочему не только в Америке, но и во всем мире. Но их ошибочное понимание творческих критериев оказало большое влияние на сюжеты фильмов, на их содержание. Это была та самая пресловутая «голливудская теория», засилье которой сказывалось в течение многих лет. Во Франции она достигла своего апогея в 1932—1933 годах, когда фирма «Парамаунт»³³ открыла в Европе свой французский филиал. Из трехсот фильмов, снятых в тот период на парижской студии «Сен-Морис», не осталось ни одного достойного внимания. Сей весьма эфемерный опыт оказал, однако, благоприятное воздействие, ибо космополитической концепции * Голливуда, подхваченной затем «УФА» и «Тобис»³³, во Франции было противопоставлено понятие о национальном киноискусстве.

На основе опыта последнего двадцатилетия можно утверждать, что чем более национален фильм, тем более он интернационален; а поэтому отвечает разносторонним — как художественным, так и коммерческим — требованиям. Можно вообще поставить вопрос — почему кино должно отличаться от живописи и музыки?

Таким образом, для расцвета киноискусства нет особых предпосылок за пределами национального вдохновения. И, очевидно, это единственная преграда, которая возникает перед сознательным творческим работником при выборе сюжета.

В своем определении киноискусства Жорж Садуль говорит о «современности» фильма, который может получить всеобщую поддержку лишь в той мере, в какой его тема, сюжет откликаются на события сегодняшнего дня, отвечают интересам общественности. Такая точка зрения, суживающая выбор сюжета, распространяется отнюдь не на одно кино. Она имеет прямое отношение и к театру, и к роману. Если, однако, мы хотим быть в авангарде, мы должны постоянно помнить, что в своих произведениях обращаемся к миллионам зрителей с разной идеологией, зрителей самых различных классов и разной среды.

* «Для космополита человек является схемой, гражданином мира, без семьи и народа, без традиций и национальных особенностей». Ж. Коньо, Реальность нации, Париж, изд. «Сосиаль».

Поэтому нам лучше не опережать течения, которые формируются в данный момент коллективным сознанием народов. Создатель фильма может себе позволить сделать лишь несколько шагов вперед. Провал некоторых значительных произведений объясняется излишней смелостью их режиссеров. В этом случае продюсер должен иметь мужество приостановить прокат фильма, чтобы снова «выпустить» его на экран три года спустя. Именно так нужно было поступить с картиной Жана Ренуара³⁴ «Правила игры» или фильмом «Небо принадлежит вам» Гремийона, преждевременно показанными зрителям в 1944 году и сегодня смело выдерживающими сравнение с современными картинами.

В конечном счете ничто не может противостоять бесконечным возможностям, которые открывает перед нами киноискусство. Путаница порождается из-за попыток безоговорочно определить, что такое кинематограф, подобно тому как иногда хотят определить, что такое идеальная красота.

Перспективы у кино беспредельны. Они не всегда восходят к области художественного творчества, но в культурном плане они могут иметь огромное влияние. Мое решение снять фильм «Школа жен», вызванное тем же намерением, которое руководило и Луи Жуве³⁵, поставившим пьесу в театре, не означало ни измены кинематографу, ни обязательного создания убогого произведения. Тот факт, что этот фильм не был снят... ни мной, ни каким-либо другим режиссером, не приносит славы нашим правителям*. Следует ли считать святотатством попытку сделать понятным и популярным с помощью кино произведение другого вида искусства? В то время как наука движется вперед невиданными темпами, не может ли кинематограф стать ценнейшим связующим звеном между учеными и студентами всего мира? Вклад кино в развитие просвещения, вклад, который мог бы иметь огромное значение, до сих пор явно не принимался всерьез всеми странами, производящими кинофильмы.

* Для осуществления этого проекта требовалась субсидия в размере ста тысяч новых франков. В ней в свое время было отказано.

ИСКУССТВО, НО ТАКЖЕ И ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Фильм существует лишь на экране. Но между создающим его мозгом и отражающим его экраном стоит целая промышленная организация и потребность в деньгах.

Рене Клер

Вряд ли возможно, чтобы в рамках нынешней экономики кино смогло художественно развиваться.

*Жак Фейдер*³⁶

Чтобы снять свой фильм, его постановщик должен соединить усилия банка и завода и суметь выбрать не то, что ему хочется сделать, а то, что всего ближе его взглядам.

*Андре Кайатт*³⁷

Мне подчас вспоминается фраза отвергательного г-на Тьера: «Если народ слишком умен, им нельзя управлять». Кино — это средство сделать народы умными, стало быть неуправляемыми для господ Тьеров.

*Клод Отан-Лара*³⁸

Кино по своему существу и своим возможностям представляет одну из великих форм коллективного выражения. Будучи искусством космическим и всегда современным, всеобщим и интернациональным, оно сумеет освободиться от иностранных держав, которые его порабащают, чтобы жить независимо в условиях нового экономического строя, построенного на новых национальных основах.

Леон Муссиак

Тысячи режиссеров, артистов, техников, сотни тысяч специалистов трудятся для шестидесяти-семидесяти миллионов зрителей, которые ежегодно посещают кино.

Тысячи новых патентов после Люмьера и Эдисона посвящены исследованиям в области звука, цвета, объемности. Беспреданно совершенствуется съемочная и проекционная техника. Завтра нас ждет съемка на магнитной пленке, а в будущем — и объемного изображения.

В США насчитывается 14 613 кинотеатров и 4587 киноустановок для автомобилистов. Во Франции — 5778 кинотеатров со средним количеством мест в каждом — 483, то есть всего 2 790 774 кресла — и 3286 залов для узкой

пленки. К ним надо добавить 353 обычных и 118 нестандартных кинотеатров в Алжире (статистика 1958 г.). В СССР имеется 65 тысяч обычных кинотеатров и 35 тысяч кинотеатров в клубах, на заводах, передвижных установках — всего для 3200 миллионов зрителей (1958). В Индии — 3500 кинотеатров для 400 миллионов жителей.

Число зрителей во Франции достигло в 1956 году 400 миллионов, в 1957 — 411, в 1958 — 371 миллиона и 352 миллионов в 1959 году. Француз ходит в кино лишь девять раз в год, итальянец — шестнадцать раз, англичанин — двадцать три раза.

Франция занимает четвертое место в мире по производству фильмов.

Япония — 400 фильмов в год.

Индия — 300.

США — 280 (против 527 в 1939 г.).

Франция — 129.

ФРГ — 127.

Англия — 106.

СССР — 100.

Мексика — 98.

Италия — 91 и т. д.

Изучение французской продукции 1959 года (98 снятых фильмов, из них 87 поступивших в прокат) позволило установить, что в среднем каждый фильм, находящийся в прокате 36 месяцев, смотрели 1,66 миллиона зрителей.

Из этого числа:

1 — фильм смотрело 5 млн. зрителей.

12 — более 3 млн.

3 — более 2,5—3 млн.

11 — более 2—2,5 млн.

17 — более 1,5—2 млн.

13 — более 1—1,5 млн.

14 — более 0,75—1 млн.

4 — более 0,5—0,75 млн.

6 — более 0,25—0,5 млн.

6 — менее 0,25 млн. зрителей.

В течение двадцати пяти лет продолжает расти стоимость постановки фильма в пропорциях, не совпадающих с ростом уровня жизни. Развитие техники требует все больших капиталовложений, привлечения все большего числа специалистов, более высокой квалифика-

ции на всех ступенях производства, более точной работы лабораторий, более совершенных киностудий. В 1939 году средняя стоимость фильма колебалась от 2,8 до 3 миллионов старых франков, в 1945 году она составила 60 миллионов, в 1956 — 111 миллионов, в 1958 — 140 миллионов, в 1959 — 149 миллионов старых франков. В США в 1959 году стоимость фильма составляла 1,4 миллиона долларов*.

Являясь также и отраслью промышленности, кинематограф в большей степени, чем какое-либо другое искусство, испытывает на себе влияние экономической, политической и социальной системы своей страны. Советскую кинопродукцию, созданную в условиях социалистической экономики, невозможно анализировать на основе тех же критериев, что и французский фильм, созданный в капиталистической системе производства. Тем не менее ни в Москве, ни в Париже, ни в Пекине, ни в Голливуде кинопроизводство невозможно без наличия кинопромышленности, то есть без студий, лабораторий, многочисленных павильонов, в которых собрана мощная кинотехника, без наличия национальной и международной сети проката, без сети кинотеатров, которые требуют печати и тиражирования кинопроизведений.

* * *

В условиях капиталистической экономики кинофильм, уже в силу того, что его создание и потребление предполагает ряд промышленных и торговых операций, в первую очередь является товаром. Стало быть, создание и производство фильмов подчиняется единственному закону — закону прибыли, который господствует над художественными и культурными императивами. Независимо от того, доведена ли концентрация кинопроизводства до предела или, как во Франции, сохраняет на две трети полукустарный характер, финансисты, промышленники и торговцы неизменно осуществляют свой контроль за производством и прокатом фильмов.

Но эта отрасль промышленности обладает некоторыми особенностями, отличающими ее от всякой другой.

1. В силу одного только факта — создания фильма —

* Статистика Службы документации Национального киноцентра.

промышленник и его банкиры располагают продукцией, потребление которой можно безгранично увеличивать при небольших расходах, ибо себестоимость копии невелика по сравнению с затратами на производство, она составляет всего 1600 новых франков для черно-белой и 3600 — для цветной копии.

2. Несложность проката и универсальный характер языка кино позволяют за короткий промежуток времени показать фильм во многих странах, значительно расширяя эту аудиторию благодаря дубляжу и субтитрованию. Таким образом, кинофильм справедливо можно рассматривать как идеальный продукт потребления во всем мире.

3. Каждый новый фильм отличается от старого. «Чтобы снимать хорошие фильмы, — писал в 1924 году В. Г. Хейс³⁹, — продюсер, увы, не располагает точными рецептами. У нас есть оборудование для создания продукции, которой пользуются миллионы людей во всем мире, но у промышленников никогда нет уверенности, что изготовленный ими товар будет хорошо продан. Каждый фильм — это лишь прототип, и нет никакой возможности, как, например, при выпуске промтоваров, организовать кинопроизводство на тех же нормальных началах, с известной долей уверенности в рентабельности продукции».

Поэтому понятно — хотя мы и протестуем против такого положения, — почему финансисты в качестве средств борьбы со спецификой кинопроизводства, враждебной экономическим правилам, изобрели различные способы достижения успеха, в том числе и путем так называемого серийного производства фильмов.

Приключенческие картины («вестерны»), фильмы с гангстерами являются надежной ценностью. Секреты их производства испытаны, стоимость относительно невелика — они не требуют ни больших декораций, ни дорогих костюмов, ни крупных массовок, а окупаемость почти всегда гарантирована. Периодически, чтобы поддержать престиж этого жанра, для съемки картины приглашается известный режиссер, который своим талантом подхлестывает интерес зрителей. Так появляются на экранах «Дилижанс» или «Потасовка среди мужчин»⁴⁰.

4. Продажная стоимость или, точнее говоря, стоимость проката никогда не бывает обусловлена расходами на постановку фильма. Нередко неудачный фильм,

стоивший 300 миллионов франков, может продаваться значительно дешевле, чем более удачный, но стоивший всего треть этой суммы. В этом, между прочим, одна из причин необходимости концентрации производства. Финансист, который делает двенадцать фильмов в год, рискует меньше, чем выпускающий один фильм в год или в два года, как это имеет место во Франции.

И тем не менее концентрация кинопроизводства — капиталистическая или государственная — неизменно ведет к бесплодию и приспособленчеству. На Западе это один из результатов противоречий между киноискусством и кино — отраслью промышленности.

Лишь независимое производство допускает создание подлинно национальных, оригинальных кинопроизведений, лишенных какого бы то ни было приспособленчества.

Концентрация средств производства и проката — студий, лабораторий, прокатной сети кинотеатров — экономически вещь необходимая. Однако с художественной точки зрения эти средства производства должны быть поставлены на службу многочисленным независимым производственным объединениям.

Фигура продюсера, как специалиста, имеет такое же значение в кино, как, скажем, директора в издательстве. По-моему, ликвидация продюсеров в социалистических странах была ошибкой. Сейчас, не попирая принципов социалистической экономики, там отмечается ориентировка в сторону децентрализации производства*.

* * *

С самого появления кино промышленники и торговцы поняли, какую выгоду представляет эта универсальная и дешевая для потребления продукция, способная стать источником неограниченных доходов, сметающих обычные представления о рентабельности. При этом они проявляют больше выдумки и прозорливости, чем наши писатели и драматурги, с презрением игнорирующие чудесные возможности киноискусства, которое все больше набирается сил.

Народные массы горячо поддержали новое изобрете-

* Эти спорные положения мы целиком относим к личному мнению автора (прим. изд.).

ние, и финансисты довольно быстро убедились, что появилась наконец возможность создать промышленность по изготовлению зрелищ. Но им сразу же пришлось столкнуться с серьезными противоречиями. Конечно, не могло быть и речи о создании кино лишь для избранных. Кинофильм должен удовлетворять потребности массового зрителя, ибо его рентабельность находится в прямой зависимости от потребителя, иначе говоря, от проката.

Финансистам, следовательно, нужно было добиваться глубокого проникновения кино в народные массы, нужно было, чтобы оно там утвердилось, одновременно избегая воздействия масс на кино, чтобы не вызвать к жизни подлинного киноискусства, отвечающего истинным устремлениям рядового зрителя.

Усилия финансистов с поразительной быстротой свелись к организации такой системы, которая позволила бы им в промышленном плане контролировать создание товара (фильма), а в коммерческом — навязывать потребление этого товара покупателю (зрителю). Нужно отдать должное руководителям американской промышленности, которые с удивительной ловкостью и живейшим пониманием своих интересов нашли приемлемое решение этой проблемы. Поглощенные другими делами, они тем не менее рано или поздно должны были обнаружить, что кинофильм является идеальным инструментом пропаганды.

Нам еще представится возможность подробнее остановиться на действии этой хитроумной идеологической машины, изобретенной для того, чтобы формировать ум зрителя, извращать его чувства, подавлять его рефлексy, его способность реагировать на явления повседневной жизни, едва он попадает в кинотеатр. Суммы, затраченные на эту пропаганду, принесут в сто раз больше. Во всем мире развитие зрителей будет задержано, и они еще долгое время будут пребывать в таком состоянии. Без раздумья и протеста широкие массы станут поддерживать кинематограф, созданный на потребу банкиров. И даже будут настаивать именно на таком кино, отвергая произведения, которые противоречат этому плану «военных действий».

«Зритель это любит». Ну, нет! «Но нам удалось сделать так, что зритель полюбил это». Такова была и такой еще часто остается истина.

И все же зритель — это не та безропотная масса, о которой мечтают финансисты, достаточно ловкие, чтобы направить в определенное русло его слабости и недостатки. Впрочем, такое народное искусство, как кино, всегда будет зависеть от массы зрителей, от степени их культуры, от их зрелости и свободы.

Иные уже набросали картину этой хитроумной «фабрики грез». Я хочу напомнить лишь основные ее черты, для того чтобы лучше понять характер развития киноискусства.

В самом начале реклама. Реклама, получившая размах, невиданный в какой-либо другой отрасли промышленности и торговли. Профессор факультета права Дижонского университета, автор превосходной книги о промышленной структуре американского кино Анри Мерсийон пишет: «Основная роль рекламы заключается в том, чтобы внушить зрителям, что кино является единственным подлинным средством удовлетворения потребности в развлечениях. При этом отрицается существование других потребностей, связанных с политическими, моральными, культурными проблемами. Таким образом, реклама оказывает физическое воздействие на зрителей с целью привить им определенную привычку — привычку к пассивному и массовому способу развлечения»* (подчеркнуто мною.— Л. Д.). Пресловутую *movies habit*** . Анри Мерсийон подчеркивает, что в 1947 году в США «на рекламу было затрачено 52 миллиона долларов***.

Выпуск специальных киноизданий — одно из самых эффективных и наиболее рентабельных средств поддержки такой рекламы. Среди многочисленных откровений этой литературы упомянем использование эстетики для оправдания искусства, оторванного от жизни, социальной реальности, актуальности. Задача заключалась в том, чтобы «отвлечь» зрителя от действительности с помощью различных выдумок и экзотики.

В идеологической борьбе, цель которой навязать всему миру «один вид кинематографа», Голливуд и его фи-

* Анри Мерсийон, Кино и монополии США, М., ИЛ, 1956, стр. 229—230.

** Привычка (лат.).

*** Анри Мерсийон, указ. соч., стр. 254.

лиалы пользуются услугами некоторых критиков и теоретиков и умеют блестяще использовать их наивность, беспечность или идеализм.

Лет двадцать назад я сам попался на эту удочку. Мне тоже захотелось высказаться относительно законов кинематографического творчества. Моя исходная позиция была столь же примитивна, сколь и категорична. Во время просмотра, говорил я, действует или должно действовать только одно воображение зрителя. Стало быть, безапелляционно утверждал я, надо освободить кино-рассказ от всего, что может помешать свободной игре воображения. Я опирался при этом на блестящую статью Жироду⁴¹, который пытался установить различие между «театральным зрителем» и «зрителем кинематографическим». Если в театре, писал он, зритель стремится увидеть жизнь, реальные события, хочет «найти самого себя», то в кино его влечет желание забыться, уйти от того, что его окружает, вплоть до полного распада личности. Так, исходя из совершенно искусственного положения, я искренне отстаивал абсолютно ложную теорию.

Многие критики (хотя их становится все меньше) — одни вполне сознательно, другие бессознательно — содействовали и содействуют распространению теории о том, что кино — это средство «скрыться от действительности». Характерной особенностью этих теоретиков при анализе фильма является стремление преуменьшить — и это вполне закономерно — значение сюжета и преувеличить роль техники. Задача нетрудная, особенно если принять во внимание действительно большую роль техники в создании картины, а главное, то, что многим режиссерам, вынужденным снимать фильмы, не отвечающие ни человеческой, ни социальной правде, в целях защиты своего престижа приходится зачастую прятаться за стиливыми экзерсисами и всевозможными техническими уловками.

Их соучастниками, которых нельзя простить, если они и действуют бессознательно, являются кинотеоретики, чьи статьи публикуются в «Ревю Энтернасьональ де Фильмоложи», своей легковесностью резко отличающиеся от серьезных публикаций этого журнала, например от работ профессора Анри Валлона, Рене Заззо⁴² о детях в кино или Жильбера Коэн-Сеа о «кинофакте». Так, профессор Сорбонны Раймон Байе утверждает, что «для того чтобы кино стало народным», оно должно быть

гипнозом, магией, паранойей, галлюцинацией, демиургом, таинственным монологом. Киноискусство, потому что оно «создает призраки», является «источником интуитивной мысли», и хотя изображение, показанное им, «сосредоточивается в зеркале», оно прежде всего «бессмысленно и символично». Профессор Полюс из Льежского университета в заметке об «аффективных отголосках» в кино, замечает: «Наряду с наркотиками, кино входит в группу средств, обеспечивающих достижение искусственного рая». А вот как Франсуа Риччи в том же журнале определяет кино: «Оно обладает свойством воображать за меня, воображать вместо меня и одновременно вне меня более убедительным и насыщенным образом еще и потому, что я не управляю им по своей собственной воле». Все эти критики, скатываясь до морального мошенничества, осмеливаются утверждать, что «зритель ищет в кино забвения от убогой повседневной жизни, от разочарований экономического и сексуального порядка, удовлетворения жажды к приключениям». На самом же деле речь идет о том, чтобы заставить массы забыть социальный «обман», жертвой которого они становятся, и с помощью тщательно препарированной порции грез преподнести зрителю иллюзию, что он сверхчеловек, когда на экране появляется Тарзан, или что он Дон-Жуан, когда восхищается подвигами Гарри Купера⁴³.

В эпоху заката идеалистической философии, когда основы веры и религии подрываются с каждым днем все больше, — рождение кинематографа стало даром providения. Актрисы приходят на помощь святошам.

Не случайно крупные кинокомпании используют самые различные индексы, кодексы морали, семейные ассоциации, созданные Ватиканом⁴⁴. Бизнесмены поняли, что в их интересах поддерживать, а в случае необходимости и оплачивать цензуру, которая направляет все свои усилия на создание облегченных, пищеварительных и развлекательных кинопроизведений. Именно такого рода фильмы и создаются этими компаниями с совершенно определенной целью: заставить кинематограф быть пропагандистом выдуманного мира, не имеющего ничего общего с реальной жизнью.

В Папской энциклике «*Vigilanti cura*» можно прочесть:

«В марте 1930 года с доброго согласия и сообща они (американские продюсеры) приняли решение, обнародованное в печати, торжественно защищать в будущем мораль любителей кино».

В 1955 году папа Пий XII в энциклике, посвященной кино, радио и телевидению, между прочим заявил:

«Поступайте так, достойные братья, чтобы с помощью постоянных национальных отделений, действующих под вашим руководством, различные заинтересованные лица получали информацию, советы и указания, которыми им, независимо от обстоятельств времени и места, надлежит пользоваться, чтобы иметь возможность осуществлять в области кино идеалы, указанные нами ради душевного блага людей.

Для этого следует регулярно публиковать рекомендательные списки фильмов с целью довести до всеобщего сведения оценку морального значения фильма, которую дала специальная комиссия, сформированная из образованных и опытных лиц, действующих под руководством Национального Управления...

Повторяя настойчивые указания, изложенные нашим предшественником в счастливой памяти энциклике «*Vigilanti cura*», мы настоятельно рекомендуем настойчиво предупреждать об этом верующих, научить их всегда осведомляться у церковных властей относительно таких запретов и учитывать их. С этой целью там, где епископы сочтут это необходимым, одно воскресенье в году может быть посвящено молитвам и инструкциям, адресованным верующим, об их обязанностях в отношении зрелищ и в первую очередь кино.

Чтобы верующие могли пользоваться этими моральными установками, следует широко и своевременно доводить точку зрения церкви до сведения паствы с кратким объяснением мотивировки каждой установки».

Мораль, добродетель и целомудрие часто являются всего лишь предлогом, ибо как иначе объяснить, что знаменитый «кодекс Хейса», созданный в 1929 году американским иезуитом и названный «кодексом нравств-

венности», проявляет такое снисхождение к гангстерским фильмам, фильмам с раздеваниями и фильмам-ужасам?..

Католический центр во Франции является более или менее адекватным и все более эффективным эквивалентом Лиги нравственности, основанной в 1933 году по инициативе папы Пия XI*. Фильм, который церковь не советует смотреть или запрещен Католическим центром, автоматически делает более низкие сборы, что для продюсеров означает потерю десяти-пятнадцати миллионов старых франков⁴⁵ доходов.

Наконец, для полноты картины надо сказать, что в некоторых странах, и в частности во Франции, существует правительственная цензура, созданная якобы для того, чтобы «запрещать все, что враждебно добрым нравам и способно поколебать общественный порядок». На самом же деле здесь речь идет о настоящей политической цензуре.

Такова экономическая и идеологическая «система», ловко приспособленная к интересам власть имущих, с целью навязать зрителю «их кинематографию». Иные одобряют эту «систему», другие просто мирятся с нею, а многие осуждают ее и решительно борются против нее.

* * *

Однако, скажут нам, были же созданы такие фильмы, как «Гроздь гнева», «Лучшие годы нашей жизни», «Преступление г-на Ланжа» и «Великая иллюзия», «На западном фронте без перемен», «День начинается» и «Врата ночи», «Дьявол во плоти», «Рим, 11 часов», «Шуша», «Похитители велосипедов», «Соль земли»⁴⁶, фильмы Чаплина и многие другие? Да, это так. Но это совсем иное дело, о котором я и спешу сказать, подчеркнув, однако, что названные фильмы являются вдвойне исключением в сравнении с общей продукцией любой страны. Что значит такое исключение в американской продукции, как «Ему дали ружье» или «Перекрестный огонь», если общий ее баланс начиная с 1932 года (года создания

* В 1955 г. из пятидесяти двух иностранных фильмов, просмотренных Лигой нравственности, сорок частично или полностью было отклонено.

фильма «Я беглый каторжник») по 1947 год (когда появился «Перекрестный огонь») ⁴⁷ равен 7825 фильмам? Эти 7825 фильмов призваны доказать, что общество превосходно организовано, что деньги не приносят счастья, что работа — это свобода, что каждая машинистка прячет в корсаже свадебный контракт с сыном хозяина, что счастливы только честные люди, — честные с точки зрения капиталистов и религии *, — иначе говоря, пассивные и смирившиеся, — что всякий бывает вознагражден по заслугам, даже если один умирает с голоду, а у другого с избытком есть все для богатой и праздной жизни.

У таких фильмов всегда традиционный конец, либо счастливый, призванный поддержать пассивность масс: зачем бунтовать, когда и так все устраивается? — либо, если этого требует время действия, пессимистический: чтобы легче разоружать сердца и души, лучше вбивать им в голову мысль о том, что судьба неумолима и что все равно ничего не изменишь, как бы ни старался. Лучшим подтверждением этого являются фильмы, созданные в самый напряженный период «холодной войны».

Реклама, специальная литература, сотрудничество писателей, философов и критиков, создание всевозможных цензур, эффективная поддержка Ватикана — таковы те противоядия, которые пускаются в ход. Не забывается и главное оружие — коррупция. Если противоречащие экономическим законам астрономические гонорары, которые получают в США актеры, режиссеры и сценаристы, точно так же, как и высокая стоимость постановок, и являются элементами рекламы, призванной потрясти зрителя, одновременно они преследуют и еще одну цель: ослабить боевой дух создателей фильмов, породить у них

* «Пусть в оценке содержания и формы фильма судьи исходят из неоднократно изложенных Нами нормативов, в частности касающихся религиозной темы, показа зла, уважения человеком семьи, святой церкви и общества. Им надлежит помнить, что одной из основных задач такой классификации является просвещение общественного мнения, воспитание уважительного отношения к моральным ценностям, без которых нет ни подлинной культуры, ни истинной цивилизации. Поэтому Мы осуждаем всякую снисходительность к фильмам, которые, несмотря на техническое совершенство, оскорбляют моральные устои или, уважая якобы добрые нравы, на самом деле содержат элементы, противные католической вере» (папа Пий XII, 1955 г.).

новые привычки и потребности для того, чтобы они постепенно утратили чувство ответственности. Актеры испытывают на себе воздействие макиавеллиевской системы «звезд», которая при помощи рекламы и мистификации превращает их в настоящих идолов. Эта система чрезвычайно дорогое изобретение, без которого финансисты теперь уже не могут обходиться. Они нуждаются в таких искусственных божках, им нужно для своих фильмов создавать вокруг исполнителей легенды, нужны лица актеров, их талант и даже частная жизнь, чтобы придать видимость реальности тому миру призраков и лжи, из которых исключены сотни миллионов человеческих существ — подлинных и никому не известных героев битвы за жизнь! Прочитую еще раз Анри Мерсийона: «Система звезд» родилась в американской кинопромышленности... Нужно было создать у зрителя своего рода условный рефлекс. Отбирая небольшое число человеческих типов, удалось создать привычку. «Звезда» дает кинокомпаниям гарантию успеха, так как меновая стоимость фильмов приобретает устойчивость... «Система звезд» превратила известных артистов в товар особого рода. С ними заключают исключительно жесткие контракты, которые регламентируют не только общественную, но и личную жизнь «звезд». Она обязана показываться в обществе определенное число раз в неделю, вести указанный ей образ жизни и т. д.»*. И А. Мерсийон добавляет, что знаменитые актеры, которых Орсон Уэллес приглашал в начале своей карьеры, отказались сниматься в его картинах, сценарии которых им не нравились, так как не желали рисковать своей репутацией. Тем не менее Орсон Уэллес создал фильм «Гражданин Кейн»⁴⁸, который включен теперь историками кино всего мира в число лучших фильмов всех времен.

* * *

Картина, рисующая положение кинематографии, связанной и обусловленной экономическими и политическими системами, получается довольно мрачной. Таков объективный закон. Киноискусство может быть демократическим только в условиях подлинно демократического

* А. Мерсийон, Кино и монополии, М., ИЛ, 1956, стр. 226.

режима. При фашизме происходит уничтожение всякого искусства. Это доказывает пример кинематографии Германии и Италии. «...Не найдется ни одного кадра, который мы могли бы ныне помянуть добрым или даже дурным словом, — пишет К. Лидзани⁴⁹, говоря об итальянской продукции самого мрачного периода в жизни страны — фашизма. — Содержание всех этих фильмов можно было бы кратко определить как случайный набор общих мест, как жалкий и нудный перечень готовых рецептов. Ныне невозможно себе представить, как в те годы, когда мир переживал такие потрясения, могли возникнуть и расплодиться столь далекие от действительности, пустые фильмы, полностью оторванные от жизни народа, как итальянские так называемые «стандартные» фильмы... Фашисты, казалось, даже не замечали, что создали у себя за плечами пустоту, и не столько в области кино, сколько в самом итальянском обществе...»*.

Во Франции за последние годы мы могли видеть, как правели ее правительства, как на всех ступенях и во всех областях набирали силу противники демократии, как французское кино все более склонялось к «неоконформизму», тем более удивительному, что за минувшие двенадцать лет оно всегда отличалось общим высоким художественным уровнем производства, наименее конформистским по сравнению с другими кинематографиями, особенно если сравнить его с кинематографией США, Италии, Германии в целом, а не с отдельными фильмами-исключениями.

В годы 1950—1958 мы подверглись настоящему «четвертованию» — более мягкому, более изысканному, но еще более эффективному, нежели маккартизм. Вот как это проводилось. При Национальном киноцентре была создана «Комиссия для одобрения фильмов». Ее существование оправдано исключительно необходимостью осуществлять финансовый контроль, состоящий в проверке расходов. И вот однажды власти сочли «полезным» ввести в нее председателя цензурной комиссии, чтобы «упреждать» финансистов относительно риска, который они берут на себя, давая согласие на постановку того или другого фильма. Затем в дело вмешивается Националь-

* Карло Лидзани, *Итальянское кино*, М., «Искусство», 1951, стр. 103—104.

ный кредит, который, естественно, до того как предоставить заем, должен выяснить рентабельность будущего фильма, хотя риск у него не так уж велик, ибо почти семьдесят пять процентов всей ссуды ему возмещают сразу же после выхода картины на экран, то есть из первых сборов. Однако случается, что руководители Национального кредита, близкие родственники или друзья членов правительства обладают довольно странными представлениями относительно рентабельности картины. Банкиры, если только они интересуются кинематографом, проявляют «либерализм» лишь в том случае, когда тематика картины только немного отклоняется от наиболее традиционного либерализма.

Крупные компании по прокату и владельцы кинотеатров, обладающие правом первоэкранного показа фильмов, от которых, по существу, и зависит их карьера, все более прислушиваются к призывам об осторожности, исходящим от их друзей министров. Католический центр может постепенно ослабить незаметную для глаз бдительность и начать действовать «открыто». И хотя его вмешательство не всеильно, оно от этого не менее эффективно, ибо определяет моральные оценки фильмов, которые регулярно вывешиваются в церквях.

Наконец, имеется правительственная цензура! «Комиссия по контролю над фильмами» — как она официально именуется. Контрольная комиссия!.. Кто знает, может быть, через многочисленные мозговые сита просочились какие-либо идейки, подрывная фраза!..

Все эти «советы», «пожелания», «нажимы» создали среди авторов фильмов и некоторых независимых продюсеров некий психоз, именуемый «эвфемизмом самоцензуры». Если бы мы не были свободными художниками, живущими в свободном мире, точное название этому было бы «выхолащивание мозгов». Вот отчего один французский режиссер, которого спросили на дискуссии, что он думает о цензуре, ответил: «Во Франции нет цензуры».

Ее действительно нет для тех, кому нечего сказать. Цензура молчит, когда речь идет о гангстерах, любовных изменах или сценах с раздеваниями. Она молчит, когда речь идет о простом священнике, несущем слово божие проституткам. Зато драма такого священника, живущего среди рабочих, до сих пор не описана по той простой

причине, что она все равно была бы запрещена цензурой.

Посмотрите, какое лицемерие: кинороботников обвиняют в распушенности и злоупотреблении эротическими темами в некоторых фильмах, которые, разумеется, не украшают французскую кинопродукцию. Но о скандале кричат те самые, кто несет за это ответственность!

В течение двадцати лет во Франции был запрещен «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна. «Ноль за поведение» Виго был запрещен тринадцать лет, «Статуи умирают тоже» режиссера А. Рене запрещен до сих пор!⁵⁰ Находятся под запретом и фильмы: «Моранбонг»⁵¹, снятый в Северной Корее, и «Тропинки славы» Стенли Кабрика (это единственный голливудский фильм, запрещенный во Франции, ибо в нем рассказывается о бунтовщиках 1917 года).

Наиболее пострадавшим от цензуры французским кинофильмом является, по-моему, картина «Страсти Жанны д'Арк»⁵² К. Дрейера. «Этот фильм имел несчастье не понравиться парижскому архиепископу... Произведенные без ведома самого Карла Дрейера купюры и исправления были настолько значительны, что зритель увидел лишь скучный и хаотический фильм, где весь судебный процесс сведен к теологической дискуссии без всякого драматического развития»*.

Двадцать лет спустя епископ провинции Байе и Лизье монсиньор Пико заявил по поводу фильма Клода Отан-Лара «Зеленеющие хлеба»⁵³:

«В связи с злоупотреблениями заинтересованных министерств (!!!), которые дали разрешение на прокат фильма, несмотря на общенациональную кампанию Картеля морального действия⁵⁴, учитывая невозможность добиться от властей запрещения демонстрации этого фильма хотя бы в одном из кинотеатров города, мы категорически запрещаем всем верующим смотреть в любом кинотеатре фильм «Зеленеющие хлеба».

Для острастки применяются осуждения. Так было с фильмом Жана Виго⁵⁵ «Ноль за поведение», находившемся под запретом цензуры с 1932 по 1945 год! «Подчас думают, что на фильм «Ноль за поведение» цензура

* Из книги Леона Муссинака «Панорама кино», Париж. (Это обзор кинопродукции различных стран за 1925—1929 гг.).

ополчилась из-за тех кадров, в которых якобы оскорблялись скромность и патриотизм (в одном был виден половой член подростка, в другом — во время драки национальный флаг заменялся флагом восстания). Достаточно было нескольких купюр, чтобы устранить это. Но цензура ничего не вырезала, а в припадке небывалой строгости запретила весь фильм. Именно это и заставляет нас думать, что ее возражения касались концепции фильма в целом»*.

Запрещен фильм был, конечно, из-за концепции режиссера Ж. Виго, который первым во Франции выступил за «социальную кинематографию», за создание таких документальных фильмов, автор которых мог бы считать себя «соучастником революционного решения затронутых вопросов». Он так сказал перед показом своего фильма «По поводу Ниццы»: «Этот документальный фильм социален, и он требует, чтобы каждый высказал свое отношение к показываемому, ибо здесь поставлены все точки над «и». И если фильм ни к чему не обязывает художника, то он, во всяком случае, обязывает человека. А это стоит того»**.

А заявление бывшего главы цензурной комиссии Э. Сея другу Ж. Виго уже не оставляет никаких сомнений: «Мы получили служебное предписание запретить фильм «Ноль за поведение» еще до того, как я и мои коллеги увидели его и получили возможность беспристрастно судить о нем»***.

Хотя в этом и нет ничего удивительного, все же следует подчеркнуть участие католического клера в кампании за запрещение фильма «Ноль за поведение». Католический еженедельник «Шуазир» («Выбирать») открыто писал о нем, как о «произведении, созданном одержимым маньяком». И еще: «Опять эротика, но на сей раз скотская... Не хватает мягкости, поэзии. Нельзя допустить, чтобы в кинотеатрах показывали эту ленту. Но для этого, конечно, нужна еще цензура, настоящая цензура». Эти-то пожелания и были выполнены.

Печать в то время проявила большую пассивность. В своем большинстве она поддержала запрет. Те самые

* Салес Гомес, Жан Виго, Париж, 1958.

** Там же.

*** Там же.

люди, которые отвергали авангардистские фильмы Бунюэля⁵⁶, воспользовались ими на этот раз, чтобы осудить Виго, который представлял самое реалистическое и критическое крыло «Авангарда».

Иной оказалась позиция кинопечати спустя двадцать лет, в связи с запрещением фильма Алэна Рене «Статуи умирают тоже» или «Милого друга», который я снял в 1954 году. Ниже я расскажу подробности этого запрета, чтобы еще раз на конкретных фактах проиллюстрировать серьезность вопроса о свободе творчества в том виде, в каком она представляется нам, создателям фильмов.

Если действительно эстетически фильм может выразить все, что угодно, как я и хотел доказать, объективно существует еще художественная «ничья земля», на которую трудно и опасно ступить ногой.

ШЕСТЬДЕСЯТ ПЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Героизм истинных кинодеятелей, — а их уже немало во всем мире, — обеспечивает кинематографу его теоретическую и практическую основу... Надо восхищаться, с какой ловкостью и смелостью противостоят они всем и каждому — французским газетчикам, американским трестам и подкупам кинофирм. Понемногу они выковывают превосходный инструмент, который будет годен для выполнения важных задач.

*Леон Муссиак,
1927 год*

Я лишь делаю уступки, и горжусь этим. Уступки приносят мне деньги, много денег.

*Один из видных американских кинодеятелей,
1958 год*

Кино нуждается в людях, влюбленных в него.

*Жак Беккер,
1959 год*

В 1895 году братья Огюст и Луи Люмьер показали в Индийском салоне «Гран-кафе», на бульваре Капуцинов, дом № 14, свои первые кинофильмы «Разрушение стены», «Завтрак ребенка», «Выход с фабрики» и «Полиный поливальщик».

В 1960 году восемьдесят первоэкранных кинотеатров, выросших вокруг бывшего Индийского салона, демонстрировали самые разнообразные фильмы, в том числе и такие, как:

французские⁵⁷ «Хиросима, любовь моя», «Черный Орфей», «Карманник», «Опасные связи», «Дыра», «На последнем дыхании», «Мой дядя», «Горбун», «400 ударов», «Кузены», «Зеленая кобыла», «Сильные мира сего», «Чудесный возраст», «Завещание Орфея», «Бабетта идет на войну», «Я — негр»;

итальянские⁵⁸ — «Крик», «Подставное лицо», «Генерал делла Ровере» и «Сладкая жизнь»;

английские⁵⁹ — «Путь в высшее общество» и «Мышь, которая рычала»;

американские⁶⁰ — «На последнем берегу», «Вернись, Африка», «С риском потеряться», «Частная собственность», «10 заповедей», «Последние дни Помпеи», «Иные любят горячо», «Смерть, идущая по пятам», возобновленный «Гражданин Кейн», «Последний поезд из Гэн Хилла»;

советские — «Судьба человека», «Иван Грозный», «Баллада о солдате» и франко-советский фильм «Нормандия — Неман»;

польский⁶¹ — «Пепел и алмаз»; румынский — «Сорняки Баррагана»; чехословацкий — «Тайна острова Бек-Кап»; ФРГ — «Мост»; болгаро-немецкий — «Звезды»; франко-мексиканский — «Лихорадка охватила Эль-Пао»; индийский — «Патер Панчали»; шведский — «Седьмая печать».

Вот результат шестидесяти пяти лет, в течение которых кино, пройдя сложный путь развития, стало искусством! Пусть еще молодым, с далеко не определившейся эстетикой, но самым важным из всех видов искусства именно в силу своего народного характера.

Шестьдесят пять лет! Сегодня уже можно говорить о национальном киноискусстве Франции, Англии, СССР, Китая, Мексики, Индии, Японии... Некоторые нации еще не овладели им в совершенстве, другие не нашли своей формы, отвечающей их особенностям, третьи из-за отсутствия отечественной кинопромышленности не имеют возможности отразить на экране свою жизнь, свои традиции, свои устремления. К таким странам относятся Бельгия, Швейцария, Голландия, Марокко, Тунис, Канада, Австралия и ряд других...

И тем не менее, несмотря на многочисленные препоны и преграды, вызванные действиями цензуры, несмотря на борьбу, которую режиссеру приходится вести и с самим собой и с окружающими, борьбу, которая затрудняет его деятельность, родились произведения искусства, все же были созданы первые фильмы.

После войны 1914—1918 годов французская кинопромышленность пришла в упадок, финансисты отказывались помочь ее восстановлению. Значительные успехи американского кино, воспользовавшегося нашими затруднениями, создали слишком большой риск, чтобы принять эстафету... Немецкий кинематограф фашизм обрел на смерть. Только народно-демократический строй

обеспечит становление национальных кинематографий в Польше, Венгрии, Румынии, Болгарии и Югославии...

Появление звука в известной мере изменило структуру и судьбу существующих кинематографий. Например, в США новое открытие позволило усилить концентрацию кинопромышленности. При посредстве принадлежащих им электрических компаний банки в конце концов окончательно захватят в свои руки контроль над всей кинопромышленностью, которая станет пленницей двух самых мощных из них — Рокфеллера и Моргана.

Много причин способствовало рождению этого нового искусства, столь быстрому его развитию. Но те, кто держит в своих руках капиталы, киностудии, лаборатории, прокат и кинотеатры, стремятся использовать кино исключительно в своих интересах.

Мне хотелось бы, чтобы то, что вы прочтете ниже, убедило тех, кто пытается противопоставить свое поколение нашему и наивно доказывает всем, что кино родилось с ними вместе!

Прежде всего следует указать, что создатели фильмов с первых дней зарождения кино ведут за него непрерывную борьбу. Можно составить мартиролог жертв этой борьбы, который позволит лучше понять, какой степени развития могло достигнуть сегодня киноискусство, если бы оно было избавлено от экономических, социальных и моральных оков, чем бы оно стало в условиях полного расцвета творческого гения человека.

Знаменитый итальянский кинодраматург Чезаре Дзаваттини⁶² говорил в 1954 году в Венеции о «планах создания фильмов, прославляющих человека, победившего рабство, рассказывающих о дружбе между народами. Но эти фильмы покоятся на кладбище «похороненных мыслей» и не нашли своего выражения в художественном творчестве» (подчеркнуто мною. — Л. Д.). Тем самым он повторил мысль Жана Гремийона, говорившего о «печальном фестивале никогда не созданных фильмов».

Перед Жаком Фейдером закрылись все двери, как только он предложил сюжеты с социальным содержанием. Вот что пишет его жена, известная актриса Франсуаза Розэ: «Киноискусство было для него великим и благородным. Я понимала, что его убивает. Несмотря на созданные им великолепные произведения, он не имел

возможности полностью раскрыть себя, точнее говоря, ему не давали возможности полностью раскрыть свой талант» (подчеркнуто мною.— Л. Д.). Кино, которым он жил и для которого жил, медленно убивало его. Незадолго перед смертью он сам сказал: «Наша профессия—великолепна, но нужно обладать сильными плечами, чтобы не согнуться под грузом помех. Нас нередко упрекают за то, что мы соглашаемся ставить фильмы по пустым сюжетам, которые не затрагивают ничего важного... Но подумайте обо всех барьерах, которые перед нами стоят, о тех путях, по которым нам запрещают идти. Продюсеры все время держат нас в узде. Как же при этом затронуть социальный или религиозный сюжет? Попробуйте обратиться к конфликту между рабочими и хозяевами, к борьбе классов, антагонизму идей, конфликту между партиями, тотчас все двери закроются перед вами независимо от тонкости и беспристрастности, с которыми вы подошли к написанию своего произведения» (подчеркнуто мною.— Л. Д.). В наших руках самый мощный инструмент в мире — машина, способная поглотить весь мир. Мы знаем тайны этого механизма, его аппетиты, его жадность. Нам дают лишь крохи, мусор, чтобы накормить ее досыта. У нее вырывают изо рта и кровавое мясо и пшеничный хлеб. Ее обрекают на голод. Подчас она удовлетворяется этим, а иногда пожирает нас самих». В заключение Франсуаза Розэ пишет: «Это была глубокая человеческая драма».

Во время демонстрации фильма «Веселая вдова» Эрих фон Штрогейм⁶³ крикнул зрителям: «Единственным оправданием тому, что я сделал такую дрянь, может быть то, что у меня есть жена и дети, которых надо кормить». А немного позднее перед ним закрылись двери всех студий. Штрогейм был смят дьявольской голливудской машиной. «Голливуд не мог простить Штрогейму, что при постановке «Алчности» тот израсходовал так много денег на изображение бедной жизни обездоленных людей. И еще не мог простить ему Голливуд, что он защищал права постановщика на свои произведения и не позволял торгашам уродовать свои фильмы»*.

* Жорж Садуль, История киноискусства, М., ИЛ, 1957, стр. 212.

На могиле Штрогейма было пролито много слез известными критиками, которые при его жизни ни разу не попытались защитить режиссера от произвола, жертвой которого он стал.

Однажды Чаплин воскликнул: «Мне страшно за наше будущее. Наш мир — это не мир великих художников, а мир, заполненный яростью, волнениями и горечью, мир, погрязший в политике». О себе он писал: «Я верю в свободу, и в этом вся моя политика. Я — за человека, такова моя природа». И этому гениальному человеку в шестьдесят два года пришлось покинуть Америку. «Я решил уехать из США, — писал он, — ибо я стал там после недавней войны жертвой продажной печати, клеветы реакционных групп, создавших удушающую атмосферу, в которой свободные умы подвергаются преследованиям. В таких условиях я счел невозможным продолжать свою работу в кино и решил отказаться от мысли вернуться в США. Я принял это решение с болью, ибо не так легко покинуть страну, в которой ты проработал сорок лет».

Другие, как, например, Шестром⁶⁴, Штиллер⁶⁵, Кристиансен⁶⁶, были раздавлены или устранены. Их привлекли в Голливуд крупными гонорарами, которые были отнюдь не данью их таланту, а простым маневром — лишить жизненных соков шведское кино, ставшее опасным конкурентом Голливуда на европейских рынках. Имена этих великих режиссеров позабыты, их задушили, как была удушена созданная ими шведская кинематография, славой которой они были. Сегодня за них мстит Бергман⁶⁷.

Этот список можно продолжить до бесконечности. Во всех странах происходит одна и та же история. Вот, например, Мелиес, человек, первым использовавший механическое изобретение, как искусство.

Мелиес, жестоко и несправедливо забытый всеми, был случайно «обнаружен» в качестве продавца игрушек на Монпарнасском вокзале.

Иные считают, что он стал жертвой слишком быстрого процесса развития кинопромышленности, процесса, возглавить который, несмотря на его многочисленные способности, ему оказалось не по силам. На самом же деле Мелиес был первой жертвой захвата кинематографа крупными финансовыми кругами.

Печальный закат Мелиеса совпадает с расцветом Пате⁶⁸, который быстро завладел внутренним и внешним кинорынком. С периодом ремесленничества, который позволил Мелиесу проявить всю свою изобретательность, было покончено.

Создатели фильмов постоянно переживают внутреннюю драму. Эту драму можно назвать кризисом художника при рождении нового сюжета. Это также драма человека, который хочет, но не может выразить свои идеи и мысли из-за обстоятельств, не имеющих к нему прямого отношения.

Неверно объяснять закат наших учителей якобы эстетическим законом, согласно которому кино быстро истощает талантливых людей, как бы способны они ни были. Тот, кто придерживается такой точки зрения, видимо, забывает, что настоящий создатель фильма все время вынужден противостоять сильному, напористому течению.

Нас истощает не само искусство, а условия, в которых приходится работать: истощает повседневная борьба за дорогую нам тему фильма, борьба с попытками склонить нас к недостойным уступкам, истощает необходимость сопротивляться всякого рода вежливым, тонким, ловким домогательствам, которые на самом деле являются обычным шантажом, истощает необходимость постоянно бороться в мире, где деньги и роскошь стали такой же «жизненной необходимостью», как кислород. «Даже те, кто считает себя «свободным», — утверждает Дзаваттини, — наталкиваются на сопротивление мира, который зиждется на деньгах, на буржуазной психологии, мира, существующего в них самих и вокруг них. Эта психология сковывает, а подчас и держит в плену человека»*.

И горе тому, кто не захочет склонить головы! Разве обвиняли бы, скажем, в расточительстве Марселя Карне после постановки «Врат ночи», если бы он истратил даже в десять раз большую сумму на какой-либо библейский сюжет? Соучастниками тех, кто решил жестоко покарать Карне и Превера за смелость, оказались, к сожалению, журналисты и даже коллеги этих киномастеров.

* Из речи на Международной встрече киноработников в Перузе в 1949 г.

Ведь режиссер и сценарист посмели сделать воплощением зла коллаборациониста-миллионера и спекулянта, а простого рабочего, да еще к тому же коммуниста, — олицетворением добра!

А. Базен⁶⁹, который вместе с Ж. Садулем вскрывает «это любопытное и весьма характерное для развития кино обстоятельство», делает, однако, слишком поспешный вывод: «То же самое могло случиться с Эйзенштейном, Пудовкиным или Довженко, как и с Абелем Гансом⁷⁰, Кингом Видором или Френком Капра, последние фильмы которых, за редким исключением, свидетельствуют о глубоком внутреннем разладе этих художников. Конечно, в этом можно усмотреть пример быстрой растраты сил в эстетическом плане, весьма характерный для кино: достаточно четырех-пяти лет, чтобы художник отстал от развития кинематографа, в то время как писатель может оставаться верным самому себе в течение целого поколения».

Суждение весьма поспешное, тем более что это при- сущее не только кино. То же самое можно видеть в литературе и в театре.

Суждение к тому же и легкомысленное, потому что художественное развитие Эйзенштейна нельзя сравнивать с развитием Ганса или Кинга Видора⁷¹, поскольку эволюции творчества каждого из них свойственны свои особые обстоятельства.

Абель Ганс был жертвой промышленного упадка французского кино после первой мировой войны, а с приходом звука его последствий в эстетическом плане — для собственных пусть ошибочных поисков, но не об этом сейчас речь, режиссером чистого кинематографического языка. Поэтому сам кинематограф «бросил» Абеля Ганса на произвол судьбы, ибо его «безумства» так же пугали, как и «безумства» Штрогейма или Эйзенштейна.

Неумение Кинга Видора, Френка Капра⁷² и многих других киномастеров «быстро приспособиться» было как раз следствием их слишком поспешного приспособленчества к духовному и материальному комфорту на голливудской земле.

И это лишь наглядный пример того, какую силу характера и честности по отношению к самому себе нужно проявить художнику!

Говоря о советских кинодеятелях, Базен продолжает:

«Современный создатель фильма не может избежать определенных психологических законов, в которые марксизм-ленинизм не вносит ничего нового». Конечно, творческие поиски Довженко, Пудовкина, Эйзенштейна, Эрмлера, Юткевича, братьев Васильевых и других в течение ряда лет были парализованы ошибочными концепциями руководителей советской кинематографии. Но драма таких людей, как Эйзенштейн, имела бы место даже в идеальном обществе в силу внутренних творческих противоречий художника. Это драма творца, со всеми его удачами и поражениями, неустанно ищущего совершенства и сущности нового искусства, драма тем более острая и парализующая, что она происходит в душе гиганта кинематографической мысли.

В конце концов «Александр Невский» — это такой же несравненный шедевр, как и «Броненосец «Потемкин», а «Иван Грозный» — безусловно, ни с чем не сравнимая первая трагедия на экране.

Неудача Пудовкина, стремившегося, как он мне сам говорил, «драматургически и кинематографически выразить, как в уме ученого может родиться научная мысль», вовсе не доказательство его неумения «приспособиться к обстоятельствам».

«Сердцеед», «Странный г-н Виктор», «Буксиры», «Летний свет», «Небо принадлежит вам» — таковы хронологически фильмы Гремийона, созданные им в период с 1937 по 1944 год и свидетельствующие о его неуклонном творческом подъеме. Спустя пять лет после картины «Небо принадлежит вам», в 1949 году, им был снят фильм «Странная г-жа Икс». Это были как раз те самые пресловутые пять лет, о которых говорит Базен и которых достаточно, «чтобы в связи с развитием кинематографа выбить из колеи художника».

Что это — убогий фильм с отдельными удачными эпизодами?

Нет! Это просто-напросто коммерческий фильм.

Но ведь с 1944 по 1949 год Жан Гремийон написал четыре сценария, из которых ему не дали поставить ни одного! В 1945 году им был написан сценарий «Коммуна», в 1946 году — «Избиение младенцев» (совместно с

Шарлем Спааком) *, в 1947 году — «Комедия дель арте» (с ним же) и в 1948 году — «Весна свободы» **.

Разве это нуждается в комментариях?.. Я лучше приведу следующее высказывание Гремийона:

«Было бы самообманом бежать от действительности или переворачивать песочные часы, дабы создать себе иллюзию, что время тоже идет вспять. Понимать и показывать реальные социальные отношения своего времени, разоблачать внутренние противоречия насильственно или добровольно утвердившихся режимов — такова отправная точка для всех, кто завтра будет рассказывать о времени, зрелость которого не за горами. Бывает такая действительность, актуальность, которые касаются нас непосредственно и требуют от нас эффективных действий» ***.

У критиков, которые ошибаются, меньше извинений, чем у нас.

* * *

Прошло шестьдесят пять лет. Жорж Садуль справедливо писал: «Создание многочисленных национальных кинематографий я считаю важнейшим фактором современности».

В доказательство напомним, что в 1957 году две высшие премии на международных кинофестивалях в Канне и Венеции были присуждены индийским картинам.

В одиночку создатели фильмов не могли бы достигнуть таких результатов. Постепенно во всех странах были созданы профессиональные организации кинороботников, а позднее профсоюзы.

Несмотря на влияние других стран, используя в своих интересах борьбу, которая там ведется, при поддержке прогрессивных движений, опираясь на национальные традиции, кинодеятели этих стран начали бороться за независимость своей национальной кинопромышленности и развитие киноискусства, против обскурантизма и всяких попыток удушения или захвата их рынков.

* Опубликовано в журнале «Ревю де синема», 1948, № 8.

** Издано «Объединенными французскими издателями» в 1949 г.

*** Цитируется П. Кастом в статье «Опыт повседневной трагедии» (заметки о творчестве Гремийона), опубликованной в «Ревю де синема», 1948, № 8.

В эту весьма бегло нарисованную картину гигантской борьбы, ведущейся в национальном и международном масштабе за рождение и расцвет киноискусства — самого важного, с моей точки зрения, из всех искусств, — нужно внести некоторую ясность, подчеркнув, что судьба кино, как массового и народного искусства, теснейшим образом связана с жизнью народов, с их развитием. Невежество в этом вопросе уже обрекло на провал усилия многих.

Следует отметить, что в годы, предшествовавшие войне 1939 года, и во время войны, вплоть до 1948 года мы были свидетелями движения, целью которого являлось освобождение кино от всяких оков. В результате этого движения и были созданы такие значительные произведения, как «Я беглый каторжник», «Каникулы»⁷³, «Ему дали ружье», «Мистер Смит едет в Вашингтон», «Гроздь гнева», «Золя», «Авраам Линкольн», «Лучшие годы нашей жизни», «Перекрестный огонь» и т. д. Но это была эпоха Рузвельта, эпоха борьбы с фашизмом, эпоха борьбы за демократию.

Через год после прихода в Белый Дом Трумэна создатель картины «Лучшие годы нашей жизни» У. Уайлер⁷⁴ заявил: «Сегодня о таком сюжете невозможно даже и думать».

В период разработки «Доктрины Трумэна» в числе первых были приняты меры для «обуздания» Голливуда. Последовали вызовы в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности кинороботников, подозреваемых в демократических взглядах, прогрессивно настроенных или просто бывших сторонников Рузвельта. Десять из них были приговорены к тюремному заключению⁷⁵.

Победа Маккарти в 1950—1956 годах серьезно ударила по престижу американского кино. Явное отвращение зрителей всех стран к фильмам Голливуда, жесточайшая конкуренция американского телевидения, борьба американской интеллигенции против маккартизма привели к изгнанию садистов из числа охотников за ведьмами. Созданные в 1958 году фильмы «Бал проклятых», «12 рассерженных мужчин», «Карнавал богов», «Дикий экипаж», «Человек, победивший свой страх», «Тропинки славы»⁷⁶ и другие можно расценивать как серьезный вклад в мировое киноискусство.

Вспомним, что произошло во французском кино после 1935 года. Вот что пишет Ж. Садуль о «Тони» Ренуара и «Пансионе «Мимоза» Фейдера: «1935 год ознаменовался не только появлением этих двух фильмов. Страна, которая во время просперити словно оцепенела, а затем в период кризиса совсем обессилела, пробудилась после февральской встряски 1934 года... Большое народное движение увлекло за собой значительные слои интеллигенции, и новый клич надежды (лицемерно именовавшийся кое-кем лозунгами) раздался за звукопроницаемыми стенами студий»*.

Под воздействием этого народного движения начинается возрождение французского кино, к которому пятнадцать лет назад безуспешно взывал Луи Деллюк. Еще в 1920 году он писал: «Пусть французское кино будет кинематографом, пусть французское кино будет французским».

С 1935 года французское кино, как мечтал Деллюк, явно направляет свои силы в сторону обновления великих реалистических традиций и ищет такое национальное содержание, которое противостояло бы космополитизму. Было бы неверно писать, что созданные в это время фильмы являются точным отражением жизни французского народа. Но дыхание Народного фронта безусловно всколыхнуло некоторых режиссеров, авторов сценариев и придало силы работникам кино восстать против старых привычек и организовать себя.

История итальянской, японской, мексиканской кинематографий в различном виде и разной степени подтверждает наличие одного и того же процесса развития.

Автор известной книги об итальянском кино Карло Лидзани пишет: «Каждый крупный итальянский режиссер мог бы немало рассказать о своих злоключениях и треволнениях; нет ни одного итальянского фильма, начиная от «Рима — открытого города» до «Похитителей велосипедов», от «Шуша» до «Дороги надежды», от «Бандита» до «Трагической охоты»⁷⁷, который не был бы создан путем преодоления множества затруднений, встречая недоверие и даже враждебность в определенных кругах кинопромышленности. Не было ни одного замысла нового фильма, который не претерпел бы абсурдных

* Ж. Садуль, История киноискусства, М., ИЛ, 1957, стр. 268.

перипетий, прежде чем воплотиться в законченное произведение»*.

Хотя в то время и были создатели передовых по своим наступательным задачам произведений, все же большинство постановщиков предпочло не рисковать. Они чистосердечно довольствуются той формальной свободой, которую им дает умение уравнивать свой интеллектуальный и материальный комфорт.

В соответствии с этим соглашением, которое может толковаться так же широко, как и наша Конституция, некоторые люди при определенных обстоятельствах доходят до самоотречения. Самый свежий пример в этом смысле — Э. Колдуэлл⁷⁸, согласившийся сам цензурировать экранизацию своего романа «Кусок земли господней» спустя тридцать лет после опубликования этого произведения.

Таких отрицательных примеров достаточно.

* * *

Я говорил до сих пор об авторах фильмов, об их борьбе. Какова же роль зрителей?

Их мнение имеет решающее значение.

Фильмы ежегодно смотрит полтора десятка миллиардов зрителей. Эта цифра включает и рабочих, и интеллигенцию, студентов, и всю молодежь, и стариков, мужчин и женщин города и деревни, вплоть до самых отдаленных уголков. И хотя их мнение имеет решающее значение, оно не учитывается в должной мере.

История кино — это также и история зрителя, история прогрессивного роста его самосознания, медленного, но интересного развития его чувств. Вначале зритель действительно был той безвольной, пассивной массой, какой его хотели видеть финансисты. И если бы предприниматели не сыграли известной нам роли, кино все равно сразу не стало бы подлинно народным искусством, ибо «искусство не рождается массовым, оно массовым становится в результате суммы усилий».

Отсутствие любого непосредственного контакта между художником и зрителем стало характерной особенностью нашего века.

* К. Лидзани, Итальянское кино, М., «Искусство», 1956, стр. 170.

Отныне единственным допустимым посредником является Капитал со всеми его атрибутами — издателями, торговцами картин, концертными импрессарио, прокатчиками, директорами кинотеатров, литературными и артистическими агентами. Некоторые из них стали паразитами. Другие, те, которых привлекает не только жажда наживы, играют эффективную роль, но лишь постольку, поскольку они перестали быть пленниками законов, господствующих с такой же строгостью на рынке искусства, как и на хлебном рынке.

Налицо три силы. Их развитие не всегда соответствует факторам, их обуславливающим. По мере того как под влиянием конкретных исторических условий развивается самосознание масс, усилия, с помощью которых пытаются искусственно создать мнимое народное киноискусство, оторванное от человека и от жизни, теряют свою силу. Но при этом нужно, чтобы художник решительно отверг абстрактную, субъективную свободу, по-царски предоставленную ему при условии, если он откажется идти на приступ объективной реальности.

Если создатель фильма борется с преградами и барьерами, возводимыми между ним и зрителем, он, освобождаясь от пут, тем самым облегчает дорогу свободному и нормальному развитию своего искусства.

Подписанное в 1946 году соглашение Блюм—Бирнс⁷⁹ означало для французского кино смерть. Актеры, авторы фильмов, технический персонал, все киноработники поняли это. Они создали Комитеты защиты кино, организовывали демонстрации в кинотеатрах, распространяли среди зрителей листовки. Борясь за свои материальные интересы, они боролись за свое искусство. И эти демонстрации и дискуссии помогали зрителю лучше осознать свои права — права потребителя, права клиентуры. Они поколебали у зрителей подсознательно укоренившееся более чем за четверть века оцепенение, помогли ему открыть для себя реально существующее французское киноискусство и его необходимость для жизни нации.

Победа была полной. Единогласно принятый в 1948 году закон обусловил создание Фонда помощи кинематографии⁸⁰. В ходе общей борьбы впервые в истории мирового кино «те, кто делает фильмы», установили контакт с «теми, для кого эти фильмы делаются». Среди

принимавших участие в борьбе были многие известные мастера кино. Назову только троих — Жана Гремийона, бывшего тогда председателем профессионального союза технических работников кино, Жерара Филипа и Шарля Шезо, маляра киностудии, избранного генеральным секретарем Зрелищной федерации ВКТ.

Спустя четырнадцать лет данные, опубликованные Национальным киноцентром, свидетельствуют о том, что Франция среди других стран Европы получает самый высокий доход от проката национальных фильмов на своей территории. Это прямой результат борьбы, которую вели французские кинематографисты за зрителя.

Во Франции и раньше предпринималось немало попыток установить контакт между создателями фильмов и зрителями. Но эти усилия, хотя в какой-то мере и способствовали развитию киноискусства, никогда не достигали такого размаха, как в период борьбы против соглашения Блюм — Бирнс.

И Канудо⁸¹, который создал «Клуб друзей седьмого искусства», и Деллюк, основавший первый в мире «Киноклуб», — оба поняли, что в своей борьбе создатели фильмов должны располагать поддержкой «авангарда зрителей».

Позднее Леон Муссинак и Жан Лодс в созданном ими клубе «Друзья Спартака» организовали показ запрещенных цензурой фильмов тогда еще молодой советской кинематографии*.

Знакомство с произведениями советского искусства, их пропаганда, впечатление, произведенное первыми действительно реалистическими фильмами, определило нелегкий поворот французского кинематографа к традиционным истокам реализма.

Именно во Франции впервые были созданы так называемые «специализированные» коммерческие кинотеатры «Старая Голубятня» Тодеско, «Парижский глаз»,

* Вот что пишут в своей «Истории кино» Бардеш и Бразийак: «Броненосец «Потемкин» уже десять лет как является признанным шедевром киноискусства. Несмотря на цензуру, все или почти все (подчеркнуто мною.— Л. Д.), кто хотел, могли увидеть его благодаря клубам и организациям компартии. Совершенно ясно, что подобное произведение могло быть показано в обычном кинотеатре (подчеркнуто мною.— Л. Д.). Однако его можно будет еще увидеть до тех пор, пока оно не слишком устареет».

«Студия 28», «Урсулилки» Таллье и Миргза. В течение тридцати лет число таких кинотеатров выросло уже до сорока двух. Это хорошо. Но этого мало, если подумать о рентабельности фильмов.

Рабочие кино клубы прогорают сегодня из-за недостатка оборотных средств, по причинам организационно-практического характера и главным образом потому, что рабочие не верят в их необходимость для себя.

Призывы такого профсоюзного объединения, как ВКТ, с целью заинтересовать кинематографом хотя бы молодых рабочих, остаются без ответа. Трудности профсоюзной борьбы, размах профсоюзных битв, которые ведутся в стране, оставляют слишком мало времени, чтобы поднять массовое движение за овладение кинематографической культурой. Такова весьма печальная действительность! А ведь подобное движение могло бы оказать влияние на содержание и качество фильмов, ибо статистика показывает, что трудящиеся и беднейшие классы составляют шестьдесят процентов кинозрителей. Учитывая это, разве можно считать утопией политику, направленную на создание кинематографии, отражающей жизнь народа?

Но мы еще очень далеки от такого кинематографа. Опубликованные в газете «Голливуд ревью» в США статистические данные за 1953 год, полученные на основе анализа трехсот американских фильмов, знакомят нас с профессией героев этих картин. Из них: 45 (!) — военные, 18 — промышленники, 17 — чемпионы спорта, 14 — владельцы кабачков, 12 — бездельники, 10 — полицейские, 7 — гангстеры, 3 — землевладельцы, 1 — крестьянин, рабочих и других категорий трудящихся — 0.

Если бы подобная анкета была проведена во Франции, она тоже не принесла бы более радостных результатов. Но многие ли зрители сознают ненормальность этого положения, эту подлинную кастрацию общества, к которому они принадлежат? Много ли тех, кто до появления советских фильмов думал, что пролетарий тоже может стать героем картины?

Лозунги и тезисы развлекательного кинематографа глубоко проникли в сознание зрителей. И мы знаем причины этого.

Такое положение создалось потому, что «это — кино», ибо «это всего лишь кино». Активист профсоюза,

смело вступающий всю неделю в споры с директором завода, в субботу вечером пассивно воспринимает драматический фильм, в котором «агрессивность» профсоюзных руководителей объясняется психоаналитически с помощью комплексов неполноценности.

Перед нами активистка женской федерации. После ожесточенных споров и требований уважения прав и равенства женщин она ищет в кино отдыха. И если ей остроумно покажут в фильме, что женщины всегда будут развратны и лживы, она примет это безропотно, ибо «это — кино», ибо «это всего лишь кино».

Мелкобуржуазный зритель отвергает картины И. Бергмана по той простой причине, что он «ходит в кино не для того, чтобы думать». Рабочий избегает картин, которые ему напоминают его жизнь, с такими же трудностями и проблемами.

Однажды на Больших бульварах, где демонстрировался мой фильм «Рассвет», рассказывающий о горняках, перед рекламным щитом остановились молодой рабочий и его жена. Посмотрев афишу, они отошли с безразличной миной. Я видел, как они вошли в соседний кинотеатр, где шел какой-то развлекательный боевик.

Не сомневаюсь, осмелюсь даже утверждать, что, если бы эта молодая пара увидела фильм «Рассвет», она пережила бы то же волнение, что и остальные зрители. Волнение и удовлетворение... Но она не пошла в этот кинотеатр!

Была сделана попытка осудить крупные произведения неореалистов на том основании, что они приносят незначительный доход. При этом умышленно забывали, как в течение пятнадцати лет итальянского зрителя буквально отравляли развлекательными и пропагандистскими фильмами самого низкого пошиба и он ничего не знал о том лучшем, что создавалось в США, в СССР и во Франции. А это происходило в то самое время, когда эволюция киноискусства принимала решающий характер.

После свержения фашизма итальянский зритель внезапно столкнулся с героями, совершенно непохожими на героев предшествующих фильмов, отмеченных полным отрывом от действительности.

Погруженные в свои заботы, итальянские киноработ-

ники были захвачены иными проблемами, далекими от организации «понимания» зрителем своих фильмов. Крупные политические и профсоюзные организации, конечно, в какой-то мере могли бы помочь восстановить прежний контакт со зрителем, но их увлекали более значительные, более срочные проблемы, также требующие своего решения.

Зато Ватикан довольно быстро понял необходимость создания определенной системы, которая подчинила бы зрителя его влиянию. Ватикан не испытывал недостатка ни во времени, ни в средствах, ни в «активистах». И очень прискорбно, что такая мощная во Франции организация, как Светский центр⁸², не сумела парализовать обскурантистские действия Ватикана и поэтому еще не сумела привлечь симпатии зрителя.

Эволюция зрителей происходит далеко не всегда так гармонично, как водных систем. Анализ взаимодействия различных и противоречивых течений может оказаться искаженным из-за отсутствия некоторых данных из области социологии или из-за произвола.

Так, явным произволом является, например, система первозcranного (эксклюзивного) показа фильмов, а она то и оказывает решающее влияние на всю «карьеру» фильма. Ведь количество заказов на картину зачастую прямо пропорционально числу зрителей в первозcran-ных кинотеатрах. Зритель, особенно если учесть высокие цены на билеты, здесь избранный. Более того — и это самое главное, — если принять во внимание небольшое число таких кинотеатров по сравнению с готовыми фильмами, карьера той или другой картины оказывается целиком в зависимости от программ сеансов в этих залах, а стало быть, от далеко не объективного выбора десятка лиц. В 1950 году директор кинотеатра «Мариньян» согласился демонстрировать у себя фильм «Первый после бога». В этом фильме, который я снял по пьесе голландского драматурга Яна де Хаартога, рассказывается о «злключениях» еврейских эмигрантов, изгнанных из Гамбурга. Из-за отсутствия виз им не разрешают высадиться в портах ряда стран.

В те времена «Мариньян» был «спарен» с кинотеатром «Мариво». Его директор Бенуа-Леви отказался демонстрировать «Первого после бога», так как «не хотел видеть в своем кинотеатре фильмы с какими бы то ни

было проблемами». В конце концов эта картина была показана в двух небольших кинотеатрах — «Авеню» и «Франсе». Тем самым ее карьере с самого начала был нанесен серьезный удар.

А фильм, который с самого начала не имел успеха, редко делает «хорошую» карьеру. Зато, например, в 1951 году мы были свидетелями, как зрители рабочих районов и провинции провалили «черные фильмы», имевшие огромный успех в перевозканных кинотеатрах. И это сказалоь на дальнейшем их производстве. Несколько месяцев спустя на фасаде одного из больших кинотеатров на Елисейских полях можно было прочесть: «Наконец-то веселый, здоровый, оптимистический фильм».

1958 год был отмечен серьезным сокращением посещаемости кинотеатров во Франции. Она еще более снизилась в 1959 году: на 5 процентов в первом квартале, на 14 процентов во втором. Исследования, проведенные Национальным киноцентром⁸³, позволили сделать следующие выводы:

«Сокращение посещаемости объясняется повышением цен на билеты (11%), состоянием здоровья или семейными обстоятельствами (9%), качеством фильмов (3%), нехваткой времени (3%), телевидением (3%)».

Подавляющее большинство зрителей в 1958 году заявило, как и в 1954, что их выбор фильмов определяется именами актеров, сюжетом и критическими выступлениями печати. Однако если в 1954 году выбор фильма в первую очередь решали имена актеров, то уже в 1958 году на первом месте был сюжет фильма. Подавляющее большинство зрителей, которых привлекают в кино имена актеров, составляет молодежь. Лишь незначительная часть — 17 процентов — заявила, что в последний раз они были в кино «по привычке».

Следует особо отметить все более растущую диспропорцию между количеством зрителей, приходящих в кино посмотреть хороший фильм и средний. С той минуты как зритель вылечивается от пресловутой привычки «просто ходить в кино» и начинает ходить туда, чтобы «смотреть фильмы», становится совершенно нормальным, и особенно в период кризиса, что основным мерилом его выбора делается качество фильма.

Двадцать пять лет назад такие фильмы, как «Ма-

нон», «Правосудие свершилось», «Красота дьявола», «Плата за страх», «Большой патрон», «Каникулы г-на Юло», «Ночные красавицы», «Красное и черное», «Дьявольщина» и «Беглецы»⁸⁴, безусловно провалились бы. Однако когда речь заходит об «успехе» фильма, никогда не следует терять из виду длительность проката картины, и только потом, после трех лет проката, можно окончательно судить об эволюции зрителя. Вот данные, которые должны заставить призадуматься*.

Лучшие фильмы 1948 года

По результатам доходов, полученных за три года проката:

1. «Надоедливые люди.
2. «В глазах воспоминаний».
3. «Барри».
4. «Манон»⁸⁵ и т. д.

Средний доход каждого фильма — 95 миллионов франков (1,5 миллиона зрителей на каждом фильме).

Лучшие фильмы 1949 года:

1. «Мы едем в Париж».
2. «Какова красotka».
3. «Красота дьявола».
4. «Король Пандоры».
5. «Клетка для девушек»⁸⁶ и т. д.

Общий средний доход каждого фильма составил 105,5 миллиона франков (1,4 миллиона зрителей).

Лучшие фильмы 1950 года:

1. «Андалузия».
2. «Дорогая Каролина».
3. «Правосудие свершилось».
4. «Король уличных торговцев».
5. «Убийство»⁸⁷ и т. д.

Общий средний доход каждого фильма составил 125,4 миллиона франков (1,33 миллиона зрителей).

Лучшие фильмы 1951 года:

1. «Маленький мирок дона Камилло».
2. «Плата за страх».
3. «Фанфан-Тюльпан».
4. «Большой патрон».
5. «Каждому свое».
6. «Каникулы г-на Юло»⁸⁸.

* «Информационный бюллетень Национального киноцентра», V, 1959 (дополнение).

Средний доход — 159,9 миллиона франков (1,41 миллиона зрителей).

Лучшие фильмы 1952 года:

1. «Возвращение дона Камилло». 2. «Царские незабудки» (ц) * 3. «Булочник из Валорга». 4. «Манон де Сурс». 5. «Лукреция Борджиа» (ц). 6. «Запретный плод». 7. «Ночные красавицы»⁸⁹.

Средний доход каждого фильма — 172,6 миллиона франков (1,45 миллиона зрителей).

Лучшие фильмы 1953 года:

1. «Если бы мне рассказали о Версале» (цены на билеты были повышены на 80 процентов). 2. «Граф Монте-Кристо» (на 50 процентов). 3. «Не прикасайтесь к добыче» (на 20 процентов). 4. «Три мушкетера» (на 25 процентов). 5. «Красотка из Кадикса» (на 25 процентов). 6. «Женщины все улаживают». 7. «Враг общества № 1» (на 30 процентов). 8. «Большая игра» (на 20 процентов). 9. «Мадемуазель Нитуш» (на 20 процентов). 10. «Расстрига»⁹⁰.

Средний доход — 193,92 миллиона франков (1,54 миллиона зрителей на фильм).

Лучшие фильмы 1954 года:

1. «Наполеон» (ц). 2. «Красное и черное» (ц). 3. «Папа, мама, служанка и я». 4. «Французский канкан» (ц). 5. «Дьявольщина», 6. «Баран с пятью лапами». 7. «Али Баба и сорок разбойников» (ц). 8. «Руссель младший» (ц). 9. «Потасовка среди мужчин». 10. «Одержимость» (ц). 11. «Ваш верный Блек»⁹¹.

Средний доход — 220,5 миллиона франков (1,66 миллиона зрителей).

* * *

В 1960 году продюсеры считали, что «возмещается только качество фильма». Но практическое осуществ-

* «ц» — цветной (прим. пер.).

ление этого правила, благоприятное для киноискусства, может поставить финансистов в двусмысленное положение. Недавно очень оживленно комментировали «отказ» крупных американских банков финансировать кинопроизводство. Причина — конкуренция телевидения. Однако, с моей точки зрения, определенную роль в этом играют и другие факторы:

рождение и развитие национальных кинематографий значительно сократило размер прибылей от экспорта, прибылей, имеющих огромное значение для рентабельности американского кинопроизводства;

свою роль сыграло также спекулятивное и нередко чисто формальное использование широкого экрана.

Определенные симптомы неумолимо свидетельствуют о том, что на различных этапах влияние на кинематограф оказывается «в руках зрителя».

Конечно, зритель еще не очень ясно и далеко не полно высказывается за создание таких произведений киноискусства, которые отражали бы реальную жизнь, но он совершенно сознательно отвергает подмоченный и сделанный на конвейере «фильм-товар».

Таким образом, налицо количественное и качественное изменение во взаимоотношениях между зрителем и капиталистом.

* * *

Но куда идет кино? Этот вопрос постоянно задают критики, режиссеры, продюсеры... Только анализ развития современных экономических сил может дать нам ответ на этот вопрос.

Не рискует ли кино стать добычей новой формы администрирования? Нет ли желания заменить диктатуру капитала диктатурой народа? Пример СССР и стран народной демократии не всегда достаточно убедителен. Особенно при поверхностном изучении этого вопроса.

Для всех советских киноработников совершенно ясным и непреложным является следующее: искусство — не суть всего. Художник живет не в башне из слоновой кости, а в определенном обществе — капиталистическом или социалистическом, которое непрерывно развивается и оказывает влияние на художника, помимо его воли изменяет его взгляды на мир. Эти неизбежные взаимоотношения между обществом и художником соз-

дают у последних свой собственный стиль. А их художественные концепции хотя и неизбежно меняются, но не становятся тем не менее у всех одинаковыми и стандартными.

Эту проблему раскрывает С. М. Эйзенштейн: «Строй разнообразного произведения, как и строй любого патетического произведения, можно определить следующим образом: патетический строй заставляет нас остро переживать момент совершения и становления закономерно развивающихся диалектических процессов.

Нам, и только нам, из всех обитателей земного шара дано счастье в реальном свершении переживать шаг за шагом каждый момент неуклонного становления величайших достижений в области социального развития мира. Нам дано еще большее — коллективное соучастие в строительстве новой истории человечества.

Переживание момента истории — есть величайший пафос в ощущении спаянности с этим процессом, в ощущении единой поступи и коллективного соучастия в борьбе.

Таков пафос в жизни. Таково же отображение его в патетических произведениях. Здесь рожденный из пафоса темы композиционный строй вторит той основной и единой закономерности, по которой совершаются органические и социальные и всяческие иные процессы становления Вселенной. И через сопричастие с этой закономерностью, отражением которой является наше сознание, мы зажигаемся наивысшим эмоциональным ощущением — пафосом.

Остается вопрос, каким путем художник практически может достигнуть этих формул композиции?

В каждом завершенном патетическом произведении неизбежно окажутся эти композиционные формулы. Но одними априорными композиционными выкладками они недостижимы. Одного знания, одного мастерства владения ими недостаточно.

Лишь тогда произведение станет органичным, лишь тогда оно будет насыщено пафосом, когда тема произведения, его содержание и идея станут органически неотрывно спаяны с мыслями, жизнью, бытием автора.

И тогда, и только тогда, будет иметь место подлинная органичность произведе-

дения (подчеркнуто мною.— Л. Д.), входящего в круг явлений природных и общественных как равноправный сочлен, как самостоятельное явление»*.

Не следует ли видеть в выводах Эйзенштейна как раз объяснение схематизма, который проявляется из-за отсутствия патетики именно тогда, когда нет «связки»? В отличие от критиков, я считаю, что схематизм не является непреложным следствием искусства социалистического реализма. Это — болезнь роста. Она грозит создателю каждого фильма, который стремится самым выбором тем и идей поставить свои произведения на уровень великих проблем, волнующих человека, и его истории.

Это «органическое единство» произведения и его автора легче всего выкристаллизовывается у тех, кто, как Бергман, обращается к волнующим их «мифическим» проблемам, или у тех, кто, желая создать реалистическое произведение, не идет дальше своих собственных понятий о человеке и мире.

Смело стремясь возвысить мысль в кино, многие создатели фильмов не избежали подводных камней схематизма. Это относится и к Абелью Гансу в «Я обвиняю», поставленному тридцать лет назад, и к фильму Чаплина «Король в Нью-Йорке», и к «Жуковскому» Пудовкина.

Схематизм, в котором упрекают многие советские фильмы,— результат стремления поднять художественный уровень продукции. Но подчас излишне бюрократическая система кинопроизводства наталкивалась на незыблемые законы художественного творчества и увеличивала число подводных камней.

Я не стараюсь убедить, я хочу объяснить. Двум противоположным идеологиям соответствуют и разные художественные концепции, которые не противостоят друг другу столь схематично, как это пытаются изобразить защитники и противники каждой из них. Подчас в защиту советской концепции выдвигаются политические аргументы, а защитники противной точки зрения прибегают к софизмам, но софизмам явно политического свойства.

* С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 250.

Когда в самый разгар холодной войны контрольная комиссия запретила почти все советские фильмы, совершенно естественно, что эти действия породили протест против такого произвола и остракизма. В этих условиях сознающий свою ответственность критик должен пользоваться аргументами пропаганды, а не эстетики.

Кто повинен во всем этом?..

Но вернемся к проблеме взаимоотношений зрителя и создателя фильма в советских условиях или в условиях народно-демократического режима.

Эти отношения характеризуются наличием организации, задача которой установить непосредственный контакт со зрителем. Для этого необходимо развить народную рабоче-крестьянскую культуру, противостоящую так называемой голливудской системе, отличающейся полным разрывом этой связи.

Когда Пудовкин рассказывал мне о своем фильме, посвященном жизни Жуковского, я, почувствовав своеобразие этой темы, сказал ему о возможных возражениях зрителя. Он мне ответил: «Наш зритель хочет смотреть и такие фильмы». Сомневаюсь, чтобы этот, даже успешно завершённый фильм имел успех у широкого французского зрителя. Так возникает иррациональное отношение, когда критика на базе одних и тех же критериев расправляется с «Жуковским» и превозносит до небес «Потасовку среди мужчин». Несмотря на внешнее «сходство» тем, в одном авторы стремятся показать, как в мозгу ученого зарождается научная мысль, в другом — как в мозгу гангстера возникает план ограбления, — сопоставление этих картин выглядит бессмыслицей.

Мнение о советском киноискусстве за последние пятнадцать лет еще не устоялось, ибо зритель — массовый зритель — до сих пор не имел возможности составить себе ясное представление о нем и громко его высказать.

В 1957 году, например, на французский язык был дублирован всего один советский фильм и четыре субтитрованы, против 121 и 38 американских.

В 1956 году доходы французского кино были следующие: от проката национальных фильмов они составили — 50,3 процента общих доходов, от американских —

33,3, итальянских — 6,4, английских — 3,7, немецких — 2,7, других стран — 3,4 (в том числе 0,6 процента от советских фильмов).

Если завтра управление кинематографии в интересах кино и культуры посчитает нужным улучшить прокат фильмов и ограничить права американцев, надо ли будет назвать это администрированием или возможностью осуществить на наших экранах братское соперничество фильмов всех наций без исключения?

ПОЗНАНИЕ КИНЕМАТОГРАФА

Хотя слепой в театре и глухой в кино многое теряют в показываемом им зрелище, тем не менее они не теряют главного.

Рене Клер

И все же съемочная камера не машина для создания пустоты.

Жан Виго

Если отвлечься от проанализированных выше препятствий, не имеющих к киноискусству прямого отношения, оно, безусловно, единственное средство выражения, обладающее подлинно неограниченными возможностями.

Не претендуя на разработку теории познания кинематографа, мне хочется, на основании моих личных наблюдений, внести некоторую ясность в характерные особенности этого искусства. В этом смысле личные наблюдения представляются мне столь же правомерными, как и рассуждения философов, которые используют кино для обоснования своих метафизических бредней или для собственного обогащения.

Возьмем, например, книгу Эдгара Морена «Кино и вымышленный человек». Вот что там написано о происхождении кино: «Внутри микро- и макрокосмосов допустимы и возможны любые метаморфозы, иначе говоря, рождения и смерти... Так проявляется волшебство — видение жизни и смерти, одинаково присущее инфантиль-

ному видению мира стариками и по-детски непосредственному восприятию мира молодежью. Оно свойственно также невропатом и таким психологическим регрессам, как сон... Мы не намерены давать определение примитиву, невропату, ребенку, но из того, что представляется сходным между ними, хотим установить общую систему, которую как раз мы и называем волшебной. Эта общая система определяется двояко — с помощью возможных метаморфоз и вездесущностью, всеобщей текучестью, взаимным анализом микро- и макрокосмосов, антропокосморфизмом. То есть основными характерными особенностями мира кинематографа».

Ну и ну! По-видимому, у Эдгара Морена «воображение» довлеет над разумом. Когда теперь ждать новой работы того же мистификатора, где будет доказываться, что рождение радиосвязи восходит к голосам, которые слышала Жанна д'Арк?

К счастью, все обстоит гораздо проще. Первый том «Всеобщей истории кино» Жоржа Садуля озаглавлен «Изобретение кино» (1832—1897) и «Пионеры кино (от Мелиеса до Пате) (1897—1909)». И это не игра ума, не субъективный выбор автора, а концепция, вытекающая из анализа объективного положения вещей.

Напомним некоторые факты. Теория о свойствах сетчатки глаза была разработана в 1832 году бельгийцем Плато и привела к созданию фенакистископа, который позволил оживлять рисунки, разлагать или слагать движение. Постепенно аппарат совершенствуется. Этим занимаются другие исследователи, в том числе Марэ, гениальный ученый, сконструировавший первую кинокамеру. Его исследования в области механики требовали наличия камеры для съемки движений. Параллельные открытия в области фотографии позволяли заменить рисунки фенакистископа фотографиями.

Наконец, замена пластинок пленкой внушает Марэ мысль о хронофотографе. Проблема съемки была решена. Изобретение Эдисоном перфораций на пленке, а братьями Люмьер — системы протяжки приводит нас к аппарату, названному синематографом. 28 декабря 1895 года в Индийском салоне «Гран-кафе» состоялся первый публичный киносеанс. Стадия лабо-

раторных исследований кончилась. Начиналось царство кинематографа.

В этой истории нет и речи о макро- или микрокосмосах, о волшебстве. Кинематограф стал звеном той непрерывной цепи открытий, ритм которых ускоряется по мере того, как увеличивается понимание мира и господство человека над природой.

* * *

Как ученый, Марэ видел в своем аппарате лишь инструмент для исследований. Люмьер, надеясь на коммерческое использование кино*, не считал, однако, что его изобретение получит иное применение, кроме регистрации реальных событий жизни. «С моей точки зрения,— пишет первый оператор Луи Мегиш,— братья Люмьер указали на истинную сферу применения кино. Театр и литература помогают изучению человеческого сердца. Кино — это динамика жизни, сама природа с ее проявлениями, толпа и ее завихрения. Кино — это то, что утверждается с помощью движения. Его объектив нацелен на мир».

Но фильмы Люмьера были лишь документами. Быстро удовлетворив свое первое любопытство, зритель начинает сторониться нового изобретения.

Мелиес помогает преодолеть новый этап. Напомним, что этот фокусник сначала увлекся лишь широкими возможностями, которые открывало перед ним кино в области трюков. Он создает первый киноспектакль, применив к новому изобретению театральные приемы, которыми он пользовался в качестве режиссера театра «Удэн». Если бы Мелиес не был «фокусником», превращение синаматографа в кино значительно задержалось бы. Но эта встреча с иллюзионистом не оправдывает теорию о том, что кино — искусство, родственное волшебству.

Нисколько не преуменьшая решающей роли Мелиеса, я полагаю, что рано или поздно должна была победить более узкая и чисто коммерческая теория братьев Люмьер, которых никак нельзя упрекнуть в

* За один год Люмьер направил в различные страны мира двадцать операторов, которые сняли тысячи метров пленки.

том, что они не смогли предвидеть огромных художественных возможностей своего изобретения.

Появление первых киносpectаклей Мелиеса, а затем Зекки, Эзе, Макса Линдера, Фейада, Капеллани⁹² и других означает не временное пристрастие зрителя к новому изобретению, а создание нового зрелища, неизвестного доселе, которое и явилось предтечей киноискусства.

Рождение киноискусства в общем культурном развитии человечества занимает такое же место, как изобретение печатного станка. Техническое и промышленное развитие печатного дела отвечало новым требованиям, вытекавшим из хода освободительного движения и социального развития. Когда же развитие печати потребовало больших тиражей и более практичного формата, Дидро с помощью новых приспособлений помог преодолеть следующий этап, сходный с появлением долгоиграющей пластинки.

Состояние зрелищ во Франции в эпоху открытий Эдисона и Люмьера объясняет быстроту этого процесса. С той минуты, когда произошел разрыв между театром и народом, единственным народным зрелищем стала эстрада. Эстрадных площадок в Париже, пишет Ж. Садуль, было пятьдесят, а в провинции более ста пятидесяти.

Но это не могло удовлетворить потребность масс в зрелище. И не случайно именно в этот период происходит возрождение пантомимы. Создаются новые труппы, новые спектакли, пантомимы включаются в программы кабаре, возмещая недостаток в драматических авторах. Садуль пишет, что популярность пантомимы подготовила успех немого кино. Мне кажется, вернее было бы сказать, что кино удовлетворило те самые потребности массового зрителя, которые не могли удовлетворить ни эстрадные спектакли, ни пантомимы.

Как раз потому, что сегодня мы имеем более правильное представление об эпохе, когда родилось и развивалось киноискусство, мы можем точнее объяснить причины быстрого признания зрителем кино, увлечение им массового зрителя.

Развитие продуктивных сил требует эволюции и открытий. Развитие производственных отношений на-

кладывает отпечаток на характер использования тех или других открытий. Например, развитие торговли и промышленности в XX веке и параллельное развитие науки привело к рождению телеграфа и телефона, а использование их в частной жизни людей вовсе не представлялось первоочередной необходимостью. Спекулянту совершенно необходимо иметь быструю связь со столицами мира, условия же жизни рабочего или крестьянина не требуют телеграфа. Тем не менее телефон используется все шире и становится одной из личных потребностей человека.

Зрелище всегда было необходимо человеку. В прошлом веке и в начале нынешнего широкие массы были лишены его. Потребность их в нем нельзя было удовлетворить как-нибудь. «Универсализм, который с каждым днем становится все более характерен для человечества, — пишет Эли Фор, — обладает уже инструментом, который представляется нам его заменой и обобщением».

И действительно, универсальный характер кинозрелища призван был удовлетворить одну из потребностей все более развивающегося самосознания массового зрителя. Со дня появления кино массы увидели в нем предтечу искусства, способного помочь им удовлетворить свои потребности в общении, всеобщем познании и взаимопонимании, которые характеризуют эру телеграфа и телефона, железных дорог, пароходов, автомобиля, авиации и... спутников.

Наконец, будучи первым искусством-промышленностью, существование которого целиком зависит от «потребления» масс, то есть от посещаемости зрителей, кино предстает как средство, могущее удовлетворить еще не ясно осознанную потребность в коллективном искусстве, способном отразить борьбу народа за свое освобождение. А это приводит и к обратному — к использованию кино силами господствующего порядка, и притом в двух целях — спекулятивных и политических.

Таковы исторические и научные данные, относящиеся к рождению и формированию киноискусства. Конечно, они могут быть дополнены новыми, но всякое идеалистическое и субъективное их толкование может лишь скрыть правду.

Рождение кино было и эстетической необходимостью.

Появление и развитие различных видов искусств — музыки, живописи, скульптуры и т. д. — стало возможно лишь тогда, когда наши чувства, все органы наших чувств прошли стадию удовлетворения примитивных биологических потребностей. Наша способность улавливать звуки лежит в основе музыки, развитие которой определялось не совершенствованием различных инструментов — от «там-тама» до рояля, — а ростом чувствительности нашего уха, культуры этого уха, его контактом с жизнью, природой и обществом.

Один вкус никогда не будет способен порождать искусство. Он может становиться лишь более изысканным, и то до известного предела, ибо даже самое вкусное блюдо никогда не будет обладать человеческим смыслом. Иное дело с глазом или ухом, самыми развитыми органами наших чувств. Мы далеко еще не знаем всех их возможностей.

Разве нельзя предположить, например, что киноискусство, как искусство в первую очередь зрительное, призвано удовлетворить потребности глаза, этой отличительной особенностью человека XX столетия, чьи зрительные чувства достигли такого совершенства, что не могли более удовлетворяться одними пластическими искусствами. Разве с того момента как жизнь на земле и в небе стала сплошным движением, с тех пор как человек овладел этим движением, стал хозяином времени и пространства, не стало необходимо увидеть художественное явление в движении? Но ведь кино — не просто движение. Это явление, которое не может быть ограничено ни во времени, ни в пространстве, которое богато новыми концепциями, вытекающими из научного прогресса. Таким образом, своеобразность киноискусства, богатство его технических возможностей и привели к рождению произведений, могущих удовлетворить все рефлексные развитых человеческих чувств и тем самым подтверждающих социальную власть человека XX века, степень его приспособленности к природе.

Таким образом, можно определить, что отличает киноискусство от всех других искусств и что конкретно выражается в поразительной и невиданной доселе убедительности этого искусства. Эта сила — результат

воздействия двух слагаемых: силы изображения, как ожившего, живого, реального изображения, и силы движения, в результате чередования и последовательной смены этих изображений, достигаемых двумя чисто техническими средствами кино — подвижностью камеры и монтажом. Когда Заззо пишет: «Камера эмпирически обрела подвижность, свойственную психологическому явлению», мне кажется, что к этим словам следовало бы добавить: «психологическому явлению, дополненному монтажом». Но для этого нужно, чтобы наш глаз достиг новой фазы развития.

Киноискусство является, стало быть, главным образом искусством зрительным. Но не в силу материального преобладания изображения, а потому, что это изображение стало главным побудительным элементом кинематографического выражения, основным связующим звеном между реальностью и сюжетом. Вот почему немое кино сумело достичь таких, доселе невиданных высот развития. Когда Муссинак пишет, что «кино — это возвращение к извечным свойствам чувствительности», мне хочется заменить «извечные свойства» — «естественными».

Мы благодарны Эйзенштейну за самое простое и точное определение эстетики кино. Он писал, что ныне в кино идет речь о создании серии сложных изображений таким образом, чтобы они вызывали эффективное движение, рождающее в свою очередь серию идей... От изображения к чувству, от чувства к тезису... Только кино, по словам Эйзенштейна, способно осуществить этот великий синтез, придать умственному элементу его жизненные, конкретные и исключительные силы. Дополняя Эйзенштейна, Вс. Пудовкин говорил на конгрессе в Перузе, что кино — это человеческий глаз, наделенный совершенно особыми качествами, и было бы абсурдно отрицать эти его свойства. Кино богато тем, что оно может и должно призывать к прямому восприятию, а не к объяснению. Эйзенштейн повторял Канудо, который до него, но не столь определенно, писал, что в кино искусство заключается в том, чтобы вызывать эмоции, а не излагать факты.

Сущностью киноискусства, стало быть, является создание изображений — или, лучше сказать, чередования изображений, вызывающих определенные ощу-

щения. Из этих ощущений рождается чувство, из чувства может родиться идея. Кристаллизация идеи даст нам тезис. А это и есть процесс перехода от простого Человека к Социальному человеку, а затем Культурному человеку. Такой процесс совершается ежедневно, ежечасно у новорожденного ребенка.

• • •

Есть слово, которое я еще ни разу не написал и которое употребляется бесконечно — ФОТОГЕНИЯ. Слово, которое все философы или лица, претендующие на это, наживающиеся на горбу кинематографа, используют с разными подтекстами. Очень таинственное слово! И весьма полезное для тех, кто основывает искусство на иррациональном. Например, для Эдгара Морена, который в своей книге «Кино и вымышленный человек» вместе с Андре Бретоном⁹³ пытается в области эстетики и искусства реабилитировать волшебство, а стало быть, религию.

Я согласен с Э. Мореном, что эстетика — не перво-степенная человеческая величина. Но решительно оспариваю его мнение, что она является «развивающимся продуктом упадка волшебства и религии».

Все гораздо проще и сложнее. Эстетика — это одно из многочисленных выражений состояния человека, чем он был, есть и будет. Разумеется, те, кто стремится отвлечь кино от его естественного развития — от реализма, должны проявить изобретательность. «Красота операторской работы, — пишет Морен, — это как раз то, чего на самом деле нет, но что нам пытаются показать с ее помощью». Исходя из этого, он заявляет, касаясь кинопрограмм Люмьера 1895 года: «Первый зритель был привлечен в кино не выходом рабочих с завода или прибытием поезда на вокзал, а показом этого выхода и прибытия поезда. Зритель давился в дверях Индийского салона не ради возможности увидеть что-то реальное, а чтобы посмотреть на изображение этого реального».

Именно это Анри Ажель и называет «двусмысленностью реализма».

Лично я — и не я один — всегда думал, что, хотя людей и влекла в Индийский салон «Гран-кафе» для

того времени неведомая тайна, сегодня этой тайны не существует. «Люди были поражены одним фактом движущегося изображения (подчеркнуто мною.—Л. Д.), и паровоз, прорвав все заграждения, извлек из груди присутствующих крик восторга»*.

Но вернемся к фотографии. Г-н Морен исходит, стало быть, из мысли (являющейся, по его словам, лишь предположением), что изображение таинственным и оригинальным образом лишено всякого значения. Но—если я хорошо понял смутную мысль автора—когда это изображение сфотографировано, оно обладает разнообразными качествами, своеобразие которых носит частный характер. То есть фотоизображение является дубликатом. «Изображение обладает волшебным свойством дубликата, но внутреннего, зачаточного, субъективного характера. Дубликат становится психическим, аффективным, но уклончивым и волшебным качеством изображения». И он заключает: «Фотогения и представляет собой сложное и единственное в своем роде качество тени, отражения и дубликата, которые позволяют аффективным силам, свойственным умственному изображению, фиксировать свое внимание на изображении, являющемся результатом кинематографического воспроизведения».

Я предпочитаю точку зрения Леона Муссинака, когда он просто пишет: «...Фотогения—есть тот крайний поэтический аспект вещей или людей, которые могут быть раскрыты нам исключительно с помощью кино»** (подчеркнуто мною.—Л. Д.), или, как говорил Жан Эпштейн, всякий аспект вещей и людей, «раздутых» с помощью киноискусства.

Первые ленты Люмьера, или «Художественные фильмы», нефотогеничны. Терраса Трокадеро в Париже выглядит фотогеничной только на широком экране. Фильм, являющийся увековечением театрального спектакля, тоже нефотогеничен. Кровати и диваны—вот те два предмета, которые наиболее часто использовались в кино. И вовсе не потому, что они обладали, на-

* Андре Бретон, Волшебное искусство, Париж.

** Леон Муссинак, Неблагодарный киночек, Париж.

сколько мне известно, какими-то особыми фотогеничными качествами.

Игра света и тени, углы съемки, движение камеры, монтаж, разнообразные формы языка кино — все это объективные способы сделать фотогеничными человека, пейзаж или предмет.

Определенную роль играют и другие факторы, которые еще не получили объяснения: фотогения лица зависит не от выбора угла съемки, не от освещения, а от пигмента кожи. Есть кожи, которые лучше или хуже «поглощают» свет.

Фотогенией я бы назвал специфический вклад киноискусства, его своеобразное участие в художественном творчестве.

Профессор Этьен Сурио много писал о кино и в том числе изрек следующий перл: «киномир обладает своеобразной атмосферой, почти отравляющей своей необычайностью». Было бы очень интересно в один прекрасный день собрать вокруг него всех его коллег, таинственных продавцов «волшебства», и попросить их сделать фильм.

Что же касается меня, то я считаю своих друзей операторов Алекана, Бака, Юбера, Лефевра, Пажу, Клода Ренуара, Тирара⁹⁴ великими художниками, крупными специалистами, а не экспертами в области волшебства или колдовства.

* * *

Процесс кинематографического творчества можно определить следующим образом:

создание изображений, имеющих эмоциональное содержание или обладающих определенным значением;

драматическая организация этих изображений с целью заставить зрителя пережить всю динамику процесса, с помощью которого родилось это изображение у создателя фильма.

Это и есть объяснение той силы убеждения, которой обладает кино и которая позволяет зрителю увидеть на экране то, что мы увидели так, как мы это увидели, и одновременно «пережить» свои собственные ощущения, избежать которых он не имеет возможности. Это как раз и отличает зрителя от читателя книги,

ибо писатель «дает нам лишь возможность представить себе перспективы того, на что он намекает»*.

Подвижная камера, панорамы, проезды, смена углов съемки и монтаж являются двумя основными приемами киноязыка. Изображение как таковое представляет собой один из факторов силы убеждения в кино. Одновременно свое влияние оказывают и другие факторы: чередование изображений, ритм, динамика этих чередований, их столкновение, вызванное тем, что съемочная камера позволяет расположить зрителя на незначительном расстоянии от предмета, вплоть до полутора метров.

Тупик, в который зашло немое кино, должен был привести к злоупотреблению некоторыми техническими приемами. Так было с монтажом, преувеличенное использование которого приводило к абстракциям. Этой опасности не избежал и Эйзенштейн. То, что сегодня устарело в его теориях о монтаже — а он это признавал сам, — нисколько не умаляет наше восхищение и преклонение перед этим гениальным человеком, одним из первых и самых оригинальных теоретиков кино**.

Кинематографический язык развивается. Он будет продолжать развиваться и дальше, совершенствоваться, делаться все более утонченным. Возможно, он совершенно изменится. Рене Клер прав, когда в интервью еженедельнику «Экспресс» от 4 февраля 1960 года заявил: «Имеется тенденция слишком часто считать, что после шестидесяти лет существования кино идет к закату. Это верно лишь в том случае, если рассматривать кино в известной нам доселе форме. А мы находимся на пороге новых открытий. Кино, которое нам сегодня известно, будет позднее рассматриваться как предтеча тех средств выражения, которые мы сами ныне не в состоянии даже представить себе. Некоторые основные принципы сохранятся, например монтаж. И те, кто провозглашает, что «глубина кадра» (или «полный кадр») означает конец монтажа, свидетельствуют лишь о своем невежестве». «В так называемых

* Из книги Дж. Блистона.

** Как жаль, что нет переводов статей Пудовкина, Эйзенштейна, Бала Балаша, Рудольфа Арнгейма, чьи теории существуют только в изложении тех, кто прочитал их в оригинале.

«планах-сценах»,— пишет Жан Митри⁹⁵,— камера постоянно передвигается. Идет непрерывная смена углов и точек съемки. Таким образом, вместо того чтобы вести монтаж с помощью «склейки», он осуществляется уже в самой камере, выполняя в ходе одной только съемки все то же чередование планов в одном и том же продолжительном движении. Наши критики путают тут единство плана и единство съемки»*.

В статье «Монтаж 1938» Эйзенштейн писал: «Но как же быть в случае одного непрерывного, длиннометражного куска, где без монтажных перерезок играет актер?.. Напрасно думать, что этот вопрос наносит смертельный удар монтажной концепции. Принцип монтажа куда шире. Неверно предполагать, что если актер играет в одном куске и режиссер не режет этот кусок на планы, то построение «свободно от монтажа»! Ничуть. В этом случае монтаж лишь следует искать в другом, а именно... в самой игре актера»**.

Дальше я снова вернусь к вопросу о монтаже, здесь же мне хочется подчеркнуть связь между ритмом и монтажом.

Что надо понимать под ритмом фильма? В отличие от обычных представлений, речь идет не о том, быстро или медленно протекает действие картины. Много ведется разговоров об «американском ритме». В результате быстрота в чередовании изображений стала элементом оценки значения фильма. На чем основывается это мнимое эстетическое правило? Быстрота ритма была возведена в эстетический закон с совершенно определенной целью. Благодаря быстрому чередованию кадров зритель не успевает разобраться, насколько пуст, неинтересен, неправдоподобен показываемый фильм. Его вовлекают в действие, и он не способен сопротивляться этой гонке против разума, против чувств, против правды. Поскольку первые четверть часа каждого фильма играют главную роль в «убеждении» зрителя, это нередко приводит к стремительному началу картины, техникой которой мы восхищаемся.

* Жан Митри, Монтаж.— Статья в журнале «Техниксьен дю фильм», № 29.

** С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 262.

Ритм фильма — функция не одного монтажа. Ритм фильма в его единстве, в единстве концепции, которая предполагает и единство приемов.

Ритм бывает нарушен, если внезапно один или несколько планов, один или несколько элементов, составляющих тот или иной план, разрушают этот важнейший принцип. Найти же причину этого иногда очень трудно.

В начале картины восприимчивость зрителя чисто эмоциональная. Его волнение может нарушить даже незначительная деталь. Зато достаточно продуманного в малейших деталях кадра, чтобы сохранить это состояние. Вот почему чтение режиссерской разработки не дает еще возможности окончательно судить, каким будет фильм, ибо подлинный мастер по-настоящему проявляет свой талант лишь во время съемки картины.

Мы достигаем этого единства, столь присущего киноискусству, но еще не сформулированного в виде закона, более или менее эмпирически. Все, кто жадно или равнодушно занимаются изучением киноискусства, лучше бы использовали свой дар сравнительного анализа, рассмотрев такие общепризнанные шедевры, как «Дети райка», «Дьявол во плоти», «Большие маневры», «День начинается», «Небо принадлежит вам», «Битва на рельсах», «Антуан и Антуанетта», «Плата за страх», «Приговоренный к смерти бежал», «Мой дядя», «Хиросима, любовь моя», «На последнем дыхании» и т. д.

Ту же работу надо проделать и с фильмами иностранного производства. Очень полезный урок можно извлечь из сравнительного анализа таких картин, как «Похитители велосипедов» и «Приговоренный к смерти бежал».

Установлено, что единство кинопроизведения требует в первую очередь тщательной разработки сюжета — и режиссерской и драматургической. Нет ничего проще, как увлечься удивительными возможностями кинематографического языка, тем более что виртуозная техника кино позволяет забыть о бедности интриги. Но режиссер, который не овладел техникой, рискует оказаться в плену собственных привычек, которые непременно скажутся в тот день, когда ему придется иметь дело с настоящим сюжетом. Следует также заме-

тить: то, что кажется самым легким и выглядит наиболее кинематографичным, на самом деле как раз и является самым трудным. Даже в рамках одной сцены технически нет ничего легче, как перенести действие из Парижа в Нью-Йорк или отодвинуть на двадцать лет назад. Но... в этом-то и кроется опасность для единства произведения. Это очень грубый пример, а ведь перед нами закон, распространяющийся на самые незначительные детали, которые зритель часто даже не замечает, по крайней мере при первом просмотре, но которые он всегда чувствует.

Все, что содействует творчеству, композиции кадра, вплоть до мельчайших деталей, имеет огромное значение для такого единства — в отрицательном или положительном смысле, и поэтому главного оператора и главного художника во Франции совершенно справедливо называют «творческими сотрудниками»!

Это требование, которое предполагает большую экономию в кинописме, объясняется тем, что эмоциональная и убеждающая сила кинематографа — в первую очередь зрительная. Оно объясняется также универсальным характером кино и, не будучи отрицательным признаком искусства на его первоначальной стадии развития, свидетельствует, как иные думают, о мощи киноискусства. Наконец, неумолимое развитие сюжета в фильме, невозможность его прервать или вернуться назад, как при чтении романа, предполагает ту простоту, которой труднее достичь, чем любые чисто внешние тонкости, рожденные бесконтрольным воображением и путаницей во взглядах. Следует отметить, что смелость как в упрощении, так и в слишком глубокой разработке сюжета и формы должна всегда учитывать степень развития зрителя. Тот факт, что итальянский фильм «Похитители велосипедов» встретил во Франции более горячий прием, чем в Италии, свидетельствует о большей зрелости французского зрителя.

* * *

И тем не менее звук — эстетическая необходимость. Звук — это соединение речи, шумов, атмосферы и музыки. Молчание в кино не могло затянуться. Именно реализм первых увиденных мною совет-

ских фильмов вызвал у меня такое чувство боли за молчавшее изображение. «Нам не кажется абсурдной гипотеза, что кино могло быть звуковым с первых дней своего появления. Еще на заре кинематографии делались попытки одновременной записи и воспроизведения изображения и звука (Эдисон, Гомон и др.). Если бы исследователи с самого начала получили признание и поддержку, если бы их патенты не были скуплены и заморожены электрическими компаниями («Вестер электрик» и немецкой «АЭГ»), если бы кинопромышленники не ограничивались производством немых фильмов, требовавших значительно меньших затрат капитала,— мы вправе думать, что звуковые фильмы появились бы на десять-пятнадцать лет раньше, то есть до того, как немое кино создало свои первые шедевры и выработало свою эстетику» *.

В 1928 году Эйзенштейн, Пудовкин и Александров опубликовали манифест, объяснявший необходимость звука для художественного выражения: «Звук, — писали они, — трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое с зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы в выражение и разрешение сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью преодолеть их из-за несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами» **.

Проблема связи между изображением и звуком — важнейшая в нашем искусстве. Мы еще к ней вернемся. Напомним заявление Пудовкина: «Мы часто уже забываем теперь о силе зрительного впечатления, о том, что киноизображение, «немая» игра способны обогащать слово. Мы часто пересказываем в фильмах то, что могли бы показывать... Я люблю в кино натуру, а не декорацию... Искусственный лес, построенный в ателье, мне скучен. Он лишает меня увлечения и радости. Я не могу найти в нем того, что проглядели другие, я ничего не открою в ателье» ***.

Сегодня никто не оспаривает эстетическую необходимость звукового кино. Иное дело с цветом.

* М. Мартен, Язык кино, М., «Искусство», 1959, стр. 121.

** Статья «Будущее звукового фильма». — Журнал «Советский экран», 1928, № 32.

*** Газета «Советское искусство», 1944, 28 ноября.

Хотя в своем «Манифесте» Эйзенштейн, Пудовкин и Александров не отвергали его, они тем не менее подчеркивали «ничтожное значение цветного и стереоскопического кино по сравнению с огромным значением звука»*.

Это было в 1928 году! И довольно странно читать сегодня, что «звук является неразрывной составной частью и глубоко органичным свойством киноизображения (и с научной и с эстетической точки зрения), чего нельзя сказать, например, о цвете»** (подчеркнуто мною.— Л. Д.).

Происходит путаница понятий—необходимости с восприимчивостью. Если цвета замечаются всеми, то восприятие красок означает уже высший этап. Это уже самая высокая форма зрительного восприятия.

Верно, что так называемые «черно-белые» фильмы дают на сегодня более точное отражение реальности, чем цветные. Это связано с непрерывным совершенствованием качества черно-белой пленки, осветительной аппаратуры и особенно искусства наших главных операторов, ставших мастерами оттенков и противопоставлений этих двух цветов нашей палитры. В области же цвета, во всех планах, мы находимся лишь в стадии эксперимента, независимо от достигнутых на сегодня результатов.

Мы не хозяева цвета. Мы его рабы. По этой причине некоторые сюжеты, например романы Бальзака, не могут быть перенесены на экран без риска изменить дух первоисточника. Именно этим и объясняется сдержанная позиция постановщиков к цвету, не говоря уже об их вполне естественной робости в области, где еще далеко не все изучено.

Зато зритель требует цветных фильмов и легко переносит то, что нас сегодня сдерживает и шокирует при создании цветных картин. До сих пор живопись была во Франции привилегией избранных. Развитие за последние годы художественных изданий позволяет говорить

* Спустя восемнадцать лет в Москве Пудовкин, снимавший свой первый цветной фильм, говорил мне: «Я более не смогу снимать черно-белые фильмы». И спустя три года, сняв «Жатву», он сделал один из самых прекрасных в мировой кинопродукции цветных фильмов.

** М. Мартен, Язык кино, М., «Искусство», 1959, стр. 121.

о популяризации (особенно благодаря короткометражкам, посвященным живописи) изобразительного искусства, популяризации, ограничиваемой, однако, высокими ценами на книги по искусству и на репродукции. Никто не станет оспаривать необходимость цвета в кино в тот день, когда технические достижения, поиски наших постановщиков, а также возросший вкус зрителя создадут условия для подлинно художественного изобразительного решения цветного фильма.

Хотя изучение доходов кинотеатров показывает, что у зрителей и есть тяготение к цветным картинам, любой черно-белый фильм имеет больший успех, чем цветной, выпускаемый с большим рекламным треском. Широкий экран, например, отнюдь не является главным условием успеха картины. Тем не менее операция с широким экраном удалась потому, что зритель, не зная этого, испытывал потребность в увеличении размера экрана, которое и было как раз продиктовано появлением цвета. Стандартный экран был хорош для черно-белого изображения, но не отвечал требованиям цветного. Чтобы наши чувства спокойно вынесли цветной фильм на маленьком экране, при съемках следовало бы применять импрессионистские методы.

Цвет требует увеличения экрана, и единственным критерием для определения его нового стандартного размера должно быть «равнение на цвет».

Мы, несомненно, вернемся к стандартному формату, которого требует универсальный характер кино. Нынешняя «погоня за форматом» напоминает эпоху появления звука.

Быстрота развития кинотехники, анархия, вызванная многочисленными группами финансистов, интересующихся только обеспечением своих монопольных интересов, создают ощущение тревоги. И это чувствуют все, даже торговцы.

Кинематограф переживает кризис роста. Он становится настоящим искусством.

* * *

Я говорил выше о личных и коллективных драмах авторов фильмов и кинорежиссеров в борьбе за овладе-

ние искусством, которое они открывали и разрабатывали. В этой главе, посвященной познанию кинематографа, нужно сделать несколько дополнительных замечаний относительно процесса развития киноискусства.

Я не хочу преуменьшать роль создателей фильмов, ставших знаменитыми именно потому, что их одаренность, талант, их способность работать, постигать, изобретать, их чувства позволили им своим художественным творчеством ответить на устремления эпохи и требования искусства. Но, признавая все это, я, однако, не верю, что Искусство может стать детищем только великих художников, как бы велики ни были эти художники.

В этом вопросе следует проявлять известную осторожность. Слишком многое здесь еще не ясно, и слишком поспешное толкование может оказаться схематичным. А мы знаем, сколько плачевных результатов приносил такой схематизм. И как бы благородны ни были поначалу намерения создателей фильмов, всякий исторический анализ может стать механическим из-за незнания нами каких-либо личных, социальных и идеологических данных как о зрителях, так и о самих создателях фильмов.

Никто не станет оспаривать факта, что, как бы ни был велик талант пионеров кинематографа — Ганса, Л'Эрбье, Жермен Дюлака, Луи Деллюка, их карьера, независимо от личной воли каждого художника, была обусловлена экономическим фактором — отказом в 1919 году крупных финансистов от поддержки французской кинопромышленности. Война 1914—1918 годов помогла американской кинематографии сделать необычно быстрый скачок вперед. Капиталисты, решившие вопрос о расчленении компании «Пате», не чувствовали себя в силах начать борьбу с Голливудом.

Можно удивляться, почему они упустили тем самым возможность извлечь некоторые прибыли. Но это только видимость. Взамен передачи французского рынка американским кинокомпаниям им удалось выключить для себя экспорт других товаров: ведь именно так получилось с шампанскими винами по соглашению Маршандо⁹⁶. Быть может, французские финансисты к тому же смутно отдавали себе отчет, что условия для создания «фабрики грез», столь необходимой перед лицом

беспорных симптомов, свидетельствующих об утверждении подлинного киноискусства, в США лучше, чем где-либо.

Это дезертирство французского капитала происходит в тот самый момент, когда Абель Ганс, Марсель Л'Эрбье, Луи Деллюк, Андре Антуан⁹⁷, Жермен Дюлак, Жан Эпштейн, Жан-Бенуа Леви, Анри Фекур⁹⁸, Жак Фейдер и в своих статьях, являющихся зачастую настоящими манифестами, и в практическом творчестве утверждают, доказывают, что речь идет о рождении подлинного искусства, подчеркивая в различных, подчас ошибочных высказываниях, его удивительные возможности.

С 1919 по 1925 год финансовые усилия были направлены на создание так называемой коммерческой продукции. Массовый ввоз в страну американских фильмов ускоряет процесс удушения французской кинопромышленности. Далеко не все киноработники обладают способностью Абеля Ганса вырвать два миллиона франков на съемки «Колеса» («Под песнь колес») или шестнадцать миллионов на постановку «Наполеона». Тем, кто хочет сказать что-то серьезное, ничего не остается, как обращаться к меценату. Этим объясняется, что пышным и дорогостоящим голливудским фильмам мы могли противопоставить лишь создание недорогих, а главное, незначительных фильмов. Их вклад в развитие языка кино, в поиски новых выразительных средств невелик, ибо так называемые авангардистские фильмы были предназначены главным образом для избранных, которые заказывали эти картины. Велись безуспешные поиски ритмических и пластических возможностей кино, и хотя они неминуемо должны были завести в тупик немое кино, лабораторные исследования помогают проявить свои способности новым людям. Среди них — Рене Клер, Марсель Карне, Клод Отан-Лара, Жан Гремийон, Альберто Кавальканти, Жорж Лакомб⁹⁹, Жан Ренуар, Жан Виго.

Однако у них не было никаких перспектив. Поэтому иные, разочаровавшись, оставляют работу в кино, чтобы вернуться к ней позднее. Другие, потеряв всякую надежду чего-то добиться, соглашаются на выполнение коммерческих заказов. Некоторые, сжав кулаки, выжидают.

В тот период одному Рене Клеру удается твердо встать на ноги. Из формальных поисков ритма и пластичности впервые во французском кино выявляется присущий лишь ему стиль, настоящее кинописьмо. Нужно, как он сам говорит, «писать образами», но отличными от образов Мурнау¹⁰⁰, Эйзенштейна, Шестрома, Гриффита¹⁰¹. Никто во Франции так быстро не почувствовал потребность в подлинно национальном искусстве, не сумел сделать его чем-то реальным, как Рене Клер. Он яснее других понимал, насколько изображение в фильме обусловлено содержанием и тем внутренним движением, которое оно ему придает. Это содержание состоит у него из тысячи деталей, выдумок, жестов, подсказанных ему его огромной культурой. Но богатство этой культуры подчас контрастирует с незначительностью рассказанной истории... И понятно почему! Никто лучше Рене Клера не описал драму постановщика фильма, связанного по рукам разными обязательствами. Ведь ему тоже не удастся избежать этого унижительного положения. И даже придется уехать за границу в надежде найти там более благоприятные условия для работы.

В течение двенадцати лет Рене Клер не создает затем ни одного французского фильма!

* * *

Франция выиграла первую мировую войну ценой огромных жертв. Но вслед за этой «победой» она потеряла былое промышленное господство в области кино. С каждым годом по злой воле финансистов производство фильмов сокращается до 50—70 в год (Германия выпускает в это время 300—350, США — 500—800). Между тем в кинематограф приходят образованные люди, молодежь, которые хотят сказать свое слово. И тем не менее Франция теряет и свое художественное превосходство. Резкий количественный скачок кинопроизводства в США неизбежно приводит и к качественным изменениям американской кинематографии — к созданию таких фильмов, как «Рождение нации», «Вероломство», «Нетерпимость». По известным нам причинам этот художественный подъем в дальнейшем окажется повернутым в сторону от своего естественного

развития. Но именно огромный размах американской кинопромышленности создал условия, объясняющие, почему американское кино в техническом и художественном отношении опередило другие страны.

Анализируя этот почти двенадцатилетний период заката и склероза французского кино, Жорж Садуль, чтобы дать ему какое-то определение, ссылаясь на Анри Ланглуа¹⁰², использует термин «импрессионизм». Признаюсь, лично я этого не понимаю, тем более что налицо явное стремление противопоставить так называемый французский импрессионизм немецкому экспрессионизму. Но ведь в отличие от мнимого французского импрессионизма экспрессионизм немцев был реальностью. Этим направлением отмечен целый ряд замечательных произведений немецкого кино. Ему можно дать точное определение и объяснение, вытекающее из национальных традиций немецкого романтизма, который характерен не только для кинематографа, а наложил отпечаток и на литературу, и на поэзию, и на театр Германии. Немецкий экспрессионизм отражает определенную стадию общественного развития Германии во время войны и особенно после нее, в результате поражения страны, выражает чувство растерянности, отсутствие веры в будущее, в свои собственные силы и даже предсказывает приход фашизма.

Немецкий экспрессионизм оказал влияние на многих режиссеров во всех странах мира. Его влияние чувствуется и сегодня, и кинематограф Германии с трудом от него освобождается.

Ничего похожего не было в развитии французского кино. «Нам кажется, что все наши фильмы очень отличаются друг от друга, — констатирует Рене Клер в своих «Размышлениях о киноискусстве». — Нам трудно установить, какие родственные узы связывают их. Злые языки скажут, что французское кино как раз характеризуется отсутствием индивидуальности, и наоборот». Что общего между фильмами «Эльдорадо», «Лихорадка», «Колесо» («Под песнь колес»), «Дон Жуан и Фауст», «Антракт», «Деньги», «Портрет», «Соломенная шляпка», «Тереза Ракэн», «Андалузский пес», «Подтасовка»¹⁰³ и др.? Какое влияние окажет эта продукция, сама по себе отразившая анархию в промышленности, на продукцию мирового кинематографа и развитие

языка кино? Каков ее вклад в историю французской культуры? Сколько вопросов, которые остаются без ответа!.. Никакой французской импрессионистской школы не было вообще.

Продолжение известно. Деятельность руководителя фирмы «Натан» — Б. Натана усугубляет ее склероз, и единственное, чем может гордиться французское кино,— своей страничкой скандальной хроники. В начале звукового периода фирма «Парамаунт» задумала создать в Жуэнвилле¹⁰⁴ свой филиал. В тот период у нас не было никакой звуковой системы — логическое следствие финансовой несостоятельности наших промышленников. Некоторые смелые ремесленники пытались взять патент, опираясь на метод инженера Шаролэ. Но у них не хватило сил для борьбы, несмотря на высокое качество записи этим аппаратом.

«Парамаунт» пробовала снимать картины на французском, испанском, итальянском, немецком, польском языках и снабжать ими всю Европу. В это дело вкладывались большие средства. Покупались самые дорогие литераторы и драматурги, которые давали увлечь себя голливудским блефом и щедрыми чеками. Но о создании так называемой художественной продукции не было и речи. Это дело Голливуд взял в свои руки. Гремийона «ликвидируют» за то, что он для съемки своей картины попытался частично использовать технику, которая была выделена для американского производства.

Звук выдвинул перед американскими финансистами серьезные проблемы. Голливуд в этот промежуточный период продолжает сохранять свою монополию и преимущества, достигнутые им и в художественном и в техническом отношении. наших авторов, режиссеров, художников просят лишь об одном — быстрее стряпать товар, имеющий к кинематографу весьма отдаленное отношение еще и потому, что он выпускался на многих языках, дабы насытить «говорящей продукцией» европейские экраны. Это было ошибкой. Французский и европейский зритель не мог допустить по отношению к себе такого презрения. Благодаря традициям, своей театральной культуре «театрализованные кинопредставления» вызывали у него отвращение. Его хотели силой заставить проглотить эту пилюлю. Он воспротивился.

Провал фирмы «Парамаунт» не был катастрофой для американской кинопромышленности — при самых незначительных затратах ей помогло сохранить монополию усовершенствование системы дублирования фильмов.

Фирма «Бернар-Натан» ликвидируется. Филиал «Парамаунт» закрывается.

Едва сформировавшееся новое поколение специалистов было выброшено на улицу. А они, в отличие от старших товарищей, не привыкли к безработице.

Последний удар был нанесен в 1932 году соглашениями Маршандо, которые окончательно отдавали французский рынок в руки американцев. Тогдашние правительства не заботились о возрождении и развитии национальной кинематографии, опасность которой они явственно видели. И это не было проявлением непонимания или отклонения от принятых на себя обязательств. Нет, просто они отдавали себе отчет, что клеймо массовой голливудской продукции отныне является для них гарантией собственной безопасности.

Кинематографисты испытывали чувство безнадежности от собственного бессилия. Выхода не было. Не было никаких перспектив... «Я хочу верить, что у нас будут хорошие фильмы. И это будет исключением, ибо кино не считается породистым. Я говорю вам, а будущее покажет, так ли это, что у Франции так же мало способностей к кино, как к музыке». Неужели подтверждаются эти слова Луи Деллюка, сказанные им в минуту отчаяния? «Кино не породистое искусство?» Находились люди, которые прочно верили в это. Но от них ускользали истинные причины той драмы, которую переживал французский кинематограф.

Мы были бы свидетелями его полного упадка, и притом на многие годы, если бы французские киноработники перед лицом угрозы, нависшей над их искусством, угрозы, явившейся следствием отказа от защиты национальных интересов во всех областях жизни, частным аспектом которого была распродажа «национального имущества» в пользу нескольких прогнивших в своем эгоизме финансовых групп, не вышли из летаргии под влиянием демократического ветра, поднявшегося в тот период во всех странах и давшего, пусть только в области структурных реформ, новый толчок развитию

кинематографа Франции. То были 1934—1936 годы. Но и той и другой стороной еще не были выполнены все субъективные и объективные условия, способствующие восстановлению, несмотря на всевозможные преграды, контакта между зрителем и киноработниками. Тем не менее, и это уже немало, в качестве реакции на американское вторжение впервые более или менее сознательно рождается мысль о необходимости национального кинематографа. Французские создатели фильмов были втянуты в это движение. Но, захваченные врасплох, они не очень заботились о выработке доктрины или хотя бы терминов для манифеста. Условия, в которых происходило возрождение французского кино — победа Народного фронта,— были таковы, что оно могло пойти лишь по реалистическому пути.

Десять лет спустя в Италии, в совершенно иных условиях, происходит еще более удивительное пробуждение: рождается итальянский неореализм. «Кино было той областью культуры, — писал Лидзани, — в которой, особенно в 1942—1943 годы, все сильнее и отчетливее слышались отзвуки возмущения и борьбы всего итальянского народа, появились первые и многообещающие признаки возрождения итальянского искусства... Кинематографисты одними из первых реагировали на кризис, назревший в последние годы фашизма, их оружие было наготове, и теперь они первыми с наибольшей остротой отразили в своем творчестве изменения, происшедшие в жизни итальянского общества... осмыслили его с исторической точки зрения» *.

Как и возрождение французского кино в 1934 году, рождение итальянского неореализма не было случайным.

Тем, кто много раз спрашивал, почему после Освобождения наше кино оказалось менее сильным, чем итальянское, мы можем сегодня дать ответ. Хотя он и не представляется исчерпывающим, тем не менее кажется нам приемлемым.

Но сначала, вероятно, нужно вернуться немного назад, к 1939 году, когда на экранах с триумфом прошел фильм «Набережная туманов». Хорошо был принят и

* К. Лидзани, Итальянское кино, М., «Искусство», 1956, стр. 137—138.

фильм «День начинается». Однако буржуазный зритель с Елисейских полей освистал картину «Правила игры», которая последовала за другим шедевром Ренуара и Спаака — «Великая иллюзия».

То был период «странной войны» и перемирия.

Кинематографисты оказались разобщенными. Большая часть из них считала необходимым оставаться в «свободной зоне».

Лично я был в смятении. До марта 1940 года я верил в «мюнхенский мир». Мой личный военный опыт в Вардтском лесу, а затем в Лотарингии давал мне основания считать, что если война начнется, — во что я до последней минуты не верил, — мы ее проиграем. И — о, ирония! — однажды мои друзья из «Кафе де Флор» обвинили меня в пораженческих настроениях.

Первая же речь Петена по радио вызвала у меня отвращение. Призыв де Голля из Лондона представлялся мне утопией.

Я решил продолжать работу и, стало быть, вернуться в Париж, убежденный, что никакого кино в «свободной зоне» не будет. Более того, я считал, что надо держаться за Париж, чтобы «сохранить» французское кино.

В числе первых, кого я встретил там, был Шарль Спаак¹⁰⁵. Мы мрачно поразмышляли над обстановкой, отдавая, однако, отчет в своей ответственности за исход сложившейся ситуации. Сознывая, что являемся жертвами той самой системы, которой прежде так гордились, мы поклялись быть иными в будущем.

Все это, разумеется, очень сентиментально...

Однажды на Елисейских полях я встретил Мами*, директора картины, который «числился в левых». Мы отправились выпить по стаканчику. Я изложил ему свое желание организовать, «что-то делать». Но что?.. вот в чем была загвоздка.

— Начать нужно с изгнания из кино всех евреев! — заявил тот.

Несколько дней спустя я узнал, что он сотрудничает в «Пилори»¹⁰⁶. Это он выдал Жарвиля, бывшего генерального секретаря профсоюза кинорботников, и повинен в его смерти**.

* Мами был расстрелян после Освобождения.

** Жарвиль в 1936 г. первым подписал коллективный договор кинорботников.

Нередко теперь в серьезные моменты, в периоды кризиса я встречаю друзей-кинематографистов, молодых и старых, потерявших веру... «Надо что-то делать», — говорят они. И я вспоминаю, что значила тогда эта фраза для меня, человека весьма далекого от политики. Все, что я делал до тех пор, подписывая петиции за мир, за республиканскую Испанию, носило чисто сентиментальный характер. Путаница в мозгах еще более увеличивалась благодаря чтению газеты «Эвр»¹⁰⁷.

— Что-то делать!.. Комиссар правительства Виши по делам информации Ги де Гармуа, высланный спустя два года, и директор «СОИК» Рауль Плокен¹⁰⁸ пригласили меня к себе. Они сказали, что хотят возобновить производство хроникальных картин, чтобы противопоставить их нацистской пропаганде, и ищут человека, который бы взял это на себя. Я согласился.

Ги де Гармуа был тогда так же наивен, как и я. Когда спустя месяц я познакомился с «Положением о хронике», то сразу понял всю утопичность намерений Ги де Гармуа и полное отсутствие чувства реальности у меня самого. «Правила» были таковы, что не давали никаких возможностей для протаскивания какой-либо контрабанды.

Я подал в отставку.

Многие киноработники тем временем покинули юг Франции и вернулись в Париж. Таким образом, я встретился с Гремийоном. Вот у кого были ясные и твердые взгляды!

Таков уж француз: во всем он должен убедиться на собственном опыте! Я восхищаюсь смешными болтунами, самомнение которых доходит до того, что они верят, будто способны убедить и увлечь за собой людей с помощью одной глотки. Нужно создать такие условия, чтобы каждый смог ясно увидеть ход и взаимосвязь событий. Тогда у него не будет возможности ускользнуть под тем или другим предлогом от очевидности. Но не так-то просто бывает снять с глаз темные очки...

Наконец определилась и позиция немцев к французскому кино. Последовали призывы, принципиальные заявления, которых никто не слушал. Вводится цензура, хотя ясно и не сформулированы какие-либо запрещения. Немцы создают киноорганизацию «Континенталь», которая будет заниматься производством, прокатом и эк-

сплуатацией фильмов. Французским продюсерам разрешено возобновить свою деятельность.

На экранах появляются нацистские фильмы. Кинотеатры пустуют. Провалился также вишийский фильм Фернана Ривера «Год сороковой», снятый им в «свободной» зоне.

На некоторое время оккупантам пришлось проявить либерализм, а в дальнейшем ход военных действий не дал возможности им наложить свою лапу на нашу кинематографию.

Французское кино закрепляет свои позиции, опираясь на зрителя, который игнорирует немецкие картины (даже когда они не носят явно нацистского характера) и оказывает поддержку французской продукции, отмеченной явно более высоким качеством.

Вынужденные уделять больше внимания форме, чем содержанию, французские киноработники тем не менее не скатываются в дебри абстрактного формализма, а обращаются к поискам лучшего в кинематографическом смысле качества. Оно проявляется в композиции эпизодов и построении кадра. На многих фильмах этого периода можно видеть отражение традиций французского искусства. Это: «Ангелы греха», «Гупи — Красные руки», «Фантастическая ночь», «Понкарраль», «Убийство рождественского деда», «Огни лета», «Дети райка»¹⁰⁹ и т. д. Режиссеры и другие киноработники, изолированные от остального мира, лишенные возможности видеть фильмы США, техническое совершенство которых не вызывало споров, но которые не имели никакого стиля, сумели найти подлинно национальный источник вдохновения. Именно это и объясняет большой международный успех после Освобождения такого фильма, как «Дети райка».

Происшедшие качественные изменения во французском кино позволяют нам лучше усвоить основные элементы фотогении. Столь свойственное только кинематографу отсутствие демаркационной линии между формой и содержанием в изобразительном решении становится одним из аспектов художественного выражения, наиболее близким национальным особенностям французов.

Гегель в своей работе о голландских художниках отмечал: «Никакому другому народу, живущему при дру-

гих обстоятельствах, не пришло бы в голову сделать главным содержанием художественных произведений такие предметы, как те, которые голландская живопись предлагает нашему взору... Нас здесь привлекать должно не содержание и его реальность, а та иллюзия, видимость, которая очень далека от предмета (подчеркнуто мною.— Л. Д.). Из сферы прекрасного как бы фиксируется сама по себе видимость как таковая, и искусство есть мастерство в изображении всех тайн углубляющейся в себя видимости внешних явлений... Однако уловить в его полной жизненности и длительно запечатлеть для созерцания блеск металла, мерцание освещенной виноградной кисти, исчезающее видение луны, солнца, улыбку, выражение скоропроходящих душевных настроений, комические движения, позы, игру лица, это наиболее мелькающее, наиболее мимолетное — вот трудная задача на этой ступени искусства»*.

Еще до того как начали создаваться первые фильмы, мятежный дух Сопротивления проникает в ряды французских кинорботников. Для постановки своих пропагандистских фильмов нацисты и фашисты находят лишь бесталанных людей. Им удается выпустить не более десятка картин. Провалились и все попытки организовать антисемитское движение. Довоенная французская кинематография насчитывала немало морально разложившихся продюсеров-евреев, но не больше, чем продюсеров-арийцев со столь же сомнительной моралью. Однако не следует забывать, что такие люди, как Рабинович и некоторые другие, изгнанные из Германии, были продюсерами высокого класса.

Но и кинорежиссеры, согласившиеся работать для «Континенталь»¹¹⁰, никогда не опускались до идеологического сотрудничества с нацистами.

Большинство продюсеров, авторов фильмов, технических работников словно по сговору объединились, чтобы с честью сохранить традиции французского кино.

Всем нам очень хотелось и после Освобождения вновь обрести благотворный дух сотрудничества тех лет. Кинематографисты, объединенные в Национальном фронте Сопротивления, подготовили план реорганизации кино-

* Гегель, Соч., т. XIII, М., Госоэкиздат, 1940, стр. 159.

промышленности, реорганизации тем более необходимой, что еще были живы в памяти воспоминания о том зле, которое породила промышленная анархия до войны. Но этот план был утопичен. Большой ошибкой оказалось, что проблемы французского кино рассматривались не с точки зрения содержания фильмов, как это делали в то же самое время итальянские кинороботники. Объективно говоря, потребность в этом французскими кинороботниками тогда еще не ощущалась.

Вот почему после Освобождения развитие французского кино идет в совсем ином направлении, чем итальянского. Мы привыкли сами и приучили зрителя к фильмам-феериям, фильмам-легендам, к фильмам о прошлом. В годы оккупации мы были вынуждены отказаться от реализма. Вернуться к нему нам было тем труднее, что многие из нас считали, будто для воплощения ряда сюжетов нужно, чтобы прошло какое-то время. Что касается продюсеров, быстро позабывших о наших плодотворных связях в период оккупации, они — увы!.. — были сторонниками замалчивания прошлого нации под предлогом, что якобы публика ходит в кино, чтобы забыться и развлечься.

Таким образом, мы оставили на долю других наций заботу раскрыть сюжеты, рожденные войной и подпольной борьбой. У нас на эту тему был создан только шедевр Рене Клемана «Битва на рельсах» — единственное (кроме фильмов Жана-Поля Ле Шануа «В сердце бури», о партизанах Веркора, и «Освобождение Парижа») реалистическое произведение, вдохновленное героизмом борцов Сопротивления.

* * *

Киноискусство по своей сути столь же не реалистично, сколь и не волшебное, не лирично или символично.

Но, будучи по своей природе искусством массовым, оно не может замкнуться в стадии лабораторных исследований, предназначенных для одних посвященных. Жизнь кинофильма зависит от миллионов зрителей, для которых он делается. Всякая попытка применить к нему формулу «искусство для искусства», «техника для техники» — неминуемо обречена на провал, ибо эта формула здесь не рентабельна; в отличие, скажем, от литературы или живописи.

Можно утверждать, что в силу свойственных ему особенностей кино может стать всеобъемлющим искусством и, стало быть, способным выражать всю полноту жизненных явлений.

В силу этих двух причин киноискусство должно непременно развиваться в сторону реализма. Перед нами медленное, сумбурное, прерывистое, подчас весьма двусмысленное, но постоянное развитие. И в этом — вопрос его жизни и смерти.

«Кино добьется вершины развития лишь тогда, когда достигнет высот свободы», — справедливо отмечал Леон Муссиак*.

Когда Де Сика заявляет: «Лучшая кинематография обязана идти своим путем, который продиктован ей социальной и человеческой реальностью», когда Дзаваттини пишет: «Я хочу всегда и в первую очередь быть современником, потому что кино удастся осуществить художественное воплощение человеческого и всемирно социального языка, лишь в том случае, если оно отражает события и коллективные драмы своего времени», — в этом случае оба они с поразительной дальнзоркостью и зрелостью выражают традиции, разработанные такими людьми, как Луи Фейад, который в 1912 году предпринял создание серии фильмов под названием «Жизнь, как она есть». Именно он писал в проспекте-манифесте: «Эти сцены представляют собой попытку реалистического показа на экране жизни, как это делается уже много лет в литературе и театре. Эти сцены хотят быть и являются кусками жизни». И Л. Фейад дальше пояснял, что надо «создавать правдивую атмосферу, точно передавать интонации, достигать максимального эффекта, не отказываясь от простоты, ибо она сообщает произведению его самый точный смысл».

В 1960 году вышла книга, которой раньше явно не хватало. В очень живой форме в ней рассказывается о славном периоде истории кино. Я говорю о книге мемуаров Андре Фекура, который отнюдь не ограничивается только своими воспоминаниями. Этот умный, образованный, очень культурный человек — качества, которые отнюдь не отличали пионеров кинематографии, обогащает свой рассказ интересными оценками, наблюдениями, опи-

* Л. Муссиак, Неблагодарный кинозритель. Париж.

раясь при этом и на свой личный опыт, и на достижения своих товарищей. Если бы эта книга вышла раньше, мои личные знания были бы значительно глубже, я смог бы серьезнее продумать некоторые вопросы. Вот, например, что пишет Фекур о Фейаде: «Умело сочетая свои художественные убеждения и коммерческие уловки, он определял свою доктрину, маскируя в ней главную необходимость — экономить средства (как это было в самом начале с режиссерами «новой волны». — Л. Д.). Луи Фейад выступил с манифестом, в котором заявлял о своей решимости показать жизнь без лжи, жизнь такой, какая она есть. То, что было вызвано поначалу южным горячим темпераментом этого мастера, впоследствии превратилось в религию, апостолом которой он и стал. Наблюдение за повседневностью, достоверный ее показ и являлись, с точки зрения режиссера, истинным призванием кинематографа.

Во всяком случае, независимо от первопричины, особенно если отбросить старания «Фильм д-Ар» использовать кино в достойных целях, перед нами первая попытка в истории кинематографа занять определенную эстетическую позицию, а также без всякого эмпиризма, совершенно точно определить жанр кинопредставления.

К большому сожалению, зритель требовал показа такой жизни, какой она не бывает... И Фейад окончательно повернулся спиной к правде. Тем хуже для кинематографа того времени. Но если бы тогда удался показ подлинной жизни, мы, режиссеры-преемники, несомненно встали бы на этот же путь. При таком варианте, может быть, в 1912 году и зародились бы истоки реалистического кино»*.

Немного позднее Антуан, один из учредителей «Кинематографического общества авторов и литераторов» (SCAGL), также оказал, хотя об этом сегодня мало кому известно, влияние на развитие французского кино в сторону реализма. «Кино, — говорил Антуан, — это в первую очередь жизнь. Кино — искусство, не бегущее от действительности. Это искусство живое, искусство, которое должно быть отражением (подчеркнуто мною. — Л. Д.) определенного времени, эпохи, момента».

* Андре Фекур, *Совесь и гора*, изд. Поля Монтеля, Париж.

Все создатели фильмов, подлинные художники, от Фейада до Дзаваттини, поняли, что единственно правильный путь развития киноискусства — это путь реализма. Отклоняясь от этого пути, они неминуемо приходят к упадку, к краху.

Но следует договориться, что понимать под словом реализм.

Говоря о реализме в «Кайе дю Синема», Жан Домарши¹¹¹ открывает Америку: «Перед нами то же, что случилось с зайцем Альбера Дюрера. Кому придет в голову восторгаться зайцем в жизни, а зайцем или крабом того же Дюрера все восхищаются.

Парадокс реалистического искусства, его таинственный смысл в том, что акварель может заставить нас восхищаться красочно и правдиво переданными предметами, которые в жизни оставляют равнодушными. Нашим специалистам по марксистской эстетике следует сказать: описывайте рабочих как вам хочется, но если это будет обычный дубликат реальности, мало вероятно, чтобы искусство нашло в нем свое выражение».

Специалисты по марксистской эстетике! Жан Домарши, вас ослепляют ваши политические убеждения! Вы, так же как и я, отлично знаете, а быть может, даже лучше, чем я, что Бальзак, не будучи знаком с рабочими, является отцом французского реализма. У кого еще мы найдем такую верную, такую реалистическую картину жизни общества при Реставрации и Луи Филиппе, как не у него? Бальзак жил страстями, которые волновали его общество, он наблюдал рождение и развитие этого общества и, поняв, как оно рождается и развивается применительно к определенной среде — французской буржуазии, — создал свою гениальную «Человеческую комедию».

Насколько мне известно, реалист Стендаль тоже не был марксистом!

«Я не считаю, — пишет Луи Арагон, — что замена человека фотоаппаратом является художественным процессом. Реализм предполагает определенную долю толкования реальности. Это также отнюдь не смакование грязи и гнусности, хотя в жизни имеют место и грязные и гнусные вещи. Я не считаю реалистами художников, которые подменяют подлинную реальность условной. У Бальзака реализм может смешиваться с мистикой и

монархизмом, у Гюго или у Пикассо — с иными принципами. Главное — признать это...»*.

Реализм — не абстрактная формула, не стиль, не жанр или мода: это концепция искусства, концепция жизни, морали, справедливости, правды, концепция взаимоотношений между искусством и жизнью, между человеком-художником и его искусством: И это не застывшая концепция. Она живет, постоянно движется, постоянно развивается. Таким образом, ее трудно найти в чистом виде в различных произведениях искусства, и особенно в кино, где очень сильны противоречия между самим художником и условиями, в которых он работает.

По этим причинам произведение режиссера может, в плане реализма, представлять различные аспекты. Мой фильм «Мы — мальчишки» был более реалистичским по своей концепции, чем другая моя картина — «Первый на конце веревки». Ибо, как замечает Пьер Лепроон в книге «Кино и гора», последнюю следует рассматривать лишь в свете истории кинематографа, посвященного показу гор. «Этот фильм,— пишет он,— является первым художественным кинопроизведением, в котором гора теряет характер трагической жестокости, бесчеловечной фатальности, приписываемый ей. Тем, кто хочет показать в кино горы, это представляется очень важным обстоятельством».

С самого начала реалистической была и концовка фильма «Рассвет», ибо в нем отвергалась всякая необычайность или фатальность катастрофы в шахте.

Помимо особого положения, которое занимает в кино каждый отдельный автор, реализм французского, итальянского или советского кино, следуя общим путем развития, тем не менее будет отличаться друг от друга независимо от исторических и социальных условий, в силу различного уровня самосознания самих постановщиков фильмов. Реализм Бальзака отличается от реализма Чехова, а чеховский реализм от горьковского.

Клод Мориак¹¹², говоря о советском кино и, в частности, о фильмах «Повесть о настоящем человеке» и «Академик Павлов», писал в газете «Фигаро»: «Этим картинам нельзя отказать в величии. Искусство в СССР

* Газета «Леттр франсэз», 1946, ноябрь.

вернулось к своим истокам. И тут-то сказалось величие, которое мы хотели бы видеть в фильмах свободных стран... Цензоры ошиблись: французам нужно показывать как можно больше советских фильмов, чтобы они наконец проснулись и, выйдя из своего оцепенения, обрели чувство ответственности и понимания необходимости сделать какое-то умственное усилие... Если бы фильмы «Повесть о настоящем человеке» или «Академик Павлов» были созданы во Франции (у нас ведь нет нехватки в героях-летчиках и великих ученых), как бы мы были этим горды и насколько больше поверили бы в самих себя! Если еще можно сделать картину о принце де Броглие, то никто не посмеет назвать фильм и его героя «Академик Луи де Броглие». Пожалуйста, не смейтесь: разве хорошо, что Французскую академию не принимают всерьез!»*.

Клод Мориак наивно полагает, что достаточно одной демонстрации этих фильмов на наших экранах, чтобы создать условия, необходимые для рождения подлинно великих кинопроизведений, вдохновленных жизнью Пастера, Броглие, Жолио-Кюри, Берлиоза, Фармана, Мольера и т. д. Вдохновенный порыв советских фильмов, чьему величию завидует Клод Мориак, является отражением социальной реальности, которой нет во Франции и которую он к тому же начисто отрицает. «Эти фильмы, — замечает он, — поставлены на службу чудовищной клевете. Но как они здорово лгут!» Шалишь! Будто достаточно только солгать. Здесь можно сказать единственное: советское кино, несмотря на наличие этой реальности, не сумело дать всего, чего от него следовало ожидать.

Это можно объяснить теми испытаниями, которые пришлось пережить Советскому Союзу за последнюю войну, испытаниями, которые слишком часто хотят забыть. В числе других причин — ошибки в области руководства, также наложившие свой отпечаток на художественное творчество, произвол демагогов и лично Сталина.

Советский революционный реализм терял свою силу по мере того, как он терял связь с жизнью, со всеми ее противоречиями, отказывался от борьбы на всех фрон-

* Статья «Величие советского кино».

тах, поскольку существовало убеждение, что необходимо идеализировать отрицательные аспекты в социалистическом строительстве, а идеализация возможностей социалистического реализма вела к замыканию в узких формулировках, противоречащих объективным требованиям эстетики.

Слишком многие специалисты в области эстетики во Франции, слишком многие критики использовали эти ошибки с единственной целью поверхностно подойти к оценке советских фильмов или совершенно игнорировать их. Пусть это и не нравится Клоду Мориаку, но цензура ошибалась так же редко, как и прокатная сеть, которая систематически отвергает советские кинокартины.

Протекавшее в более понятных для нас условиях и, несмотря на разногласия, будучи нам куда ближе, реалистическое развитие итальянского кино служит более полезным уроком для французских кинорботников. Такие фильмы, как «Рим — открытый город», «Солнце еще всходит», «Пайза», «Бандит», «Шуша», «Трагическая охота», «Похититель велосипедов», «Чудо в Милане», «Умберто Д.», «Горький рис», «Два гроша надежды», «Мельница на реке По», «Рим, 11 часов», «Хроника бедных влюбленных»¹¹³ и т. д., убеждают, что если реализм и не является определенной формулой, то представляет необычайно богатый и неистошимый в своем разнообразии реалистический язык. Возможности превосходят воображение создателей фильма. Они допускаются в любом виде, кроме лжи: «Лафонтен мог бы написать «Чудо в Милане», а Дидро — «Умберто Д.».

Действительно ли искренни те, кто говорит о тупике, в который якобы зашел неореализм? Вот что пишет Карло Лидзани:

«Слово «неореализм» — правильное определение, если под ним понимать широкое движение группы художественной интеллигенции, стремящейся «раскрыть» в своем творчестве духовную жизнь нашей страны, показать внутренний мир ее людей. Это движение называется неореализмом потому, что, в конечном счете, оно возникло не сегодня, а восходит к прошлому — к тем периодам, когда проявился интерес к жизни человека, характерный для нашей культуры на протяжении последних ста лет. Неореализм не только «далеко не

истощил своего заряда вдохновения и актуальных тем», как сказал Моравиа, но он еще далеко не раскрыл всех своих возможностей, и его надо рассматривать как цель, узкую, но не практическую, а как конечную цель того широкого движения, о котором мы сейчас говорили.

Попробуем пояснить это. Если мы вправе сказать, что итальянское киноискусство развивается в атмосфере неореализма, то мы не можем еще сказать, что различные режиссеры, создавшие эту атмосферу, являются в полном смысле слова реалистами.

Реализм — это умение ясно видеть действительность в ее развитии, со всеми ее противоречиями. В этом состоит его отличие от «фотографического» веризма и натурализма, которые скользят по поверхности явлений и представляют отражение наивного, фанатического стремления интеллигенции в определенный исторический период — во второй половине прошлого века — к миру физических ощущений, к подсознательной и животной природе человеческих инстинктов.

Поэтому реалистическим может быть также и исторический фильм, изображающий жизнь и нравы других времен и народов»*.

Не вызывают никакого удивления споры, которые возникли вокруг фильма «Дорога».

Разве исторический фильм «Чувство»¹¹³ не более реалистичен, чем «Дорога» (хотя камера и вышла на улицу), именно потому, что философия «Дороги» вдохновлена мыслями об одиночестве (сюжет его вначале вполне реалистичен)? Проблема одиночества в современном обществе поставлена в фильме со всей резкостью, но выход из него отнюдь не тот, который предлагает Феллини.

Разве Рене Клер в фильме «Красота дьявола», отказавшись от своей обычной манеры письма, чтобы затронуть самую суть реальности и объяснить ее, а не просто отразить, не более реалистичен, чем Орсон Уэллес в картине «Жажда зла», где камера с таким блеском использована для наблюдений за действиями зловещего шпика? А ведь именно Орсон Уэллес весьма двусмысленно заявил: «Реализм для меня не существ-

* К. Лидзани, Итальянское кино, М., «Искусство», 1956, стр. 174—175.

ует, он меня не интересует» — как раз через несколько месяцев после создания «Гражданина Кейна», фильма абсолютно реалистического, который справедливо считается одним из лучших фильмов всех времен.

Да и все эти десять фильмов являются произведениями реалистическими*.

* * *

Реалистические фильмы... Пропагандистские фильмы... Эти два термина нередко связываются, и совершенно справедливо. Разве всякий фильм не является пропагандистским? Разве всякий фильм не выражает точку зрения своего автора перед лицом реальности?

Даже совершенно убогий фильм, в котором машинистка выходит замуж за своего директора, и тот является пропагандой. Он призван утешить всех машинисток на земле, вселив в них надежду на счастливое разрешение жизненных трудностей с помощью брака.

Нельзя говорить о кинопроизведении, якобы «объективно» отражающем реальность, как о произведении без всякой тенденции, какой бы она ни была, по отношению к той или иной жизненной проблеме.

На самом же деле все это вопрос дозировки, контрбанды, умения, ловкости или пособничества.

Фильм «Любовники»¹¹⁴ «революционен» лишь постольку, поскольку он впервые во французском кино, а может быть, и в мировом, показал измену мужу в собственном доме скучающей дамы из буржуазной среды, дамы, осмелившейся оставить этот дом после ночи любви. Разве не были худшим видом пропаганды, пропаганды приспособленчества, тысячи фильмов, «реабилитировавших» одну и ту же «героиню», возвращающуюся к мужу под влиянием «угрызений совести» после совершенной ошибки?

Кстати сказать, пропагандой охотно называют все, что прославляет оппозицию установившемуся порядку вещей.

* Эти десять фильмов следующие: «Броненосец «Потемкин» (100 голосов), «Золотая лихорадка» (85), «Похитители велосипедов» (85), «Страсти Жанны д'Арк» (78), «Великая иллюзия» (72), «Хищники» (71), «Нетерпимость» (61), «Мать» (54), «Гражданин Кейн» (50), «Земля» (47).

Верно также, что иные произведения возмущают конформистскую совесть своей искренностью, страстным, необычным дотоле тоном.

Верно, что талантливый создатель фильма охотно отражает в собственных произведениях, с помощью естественного проявления привычных рефлексов своей чувствительности, идеологию и мораль близкой ему среды.

Верно и то, что всякий талантливый создатель фильма, осознавший новые идеи и течения, до конца понявший их неизбежную закономерность, хотя и не окончательно их усвоивший, должен будет испытать на себе все последствия трудной и подсознательной перестройки.

Верно, что, если создатель фильма не сумеет понять ход чуждых ему мыслей, которые совершенно неприемлемы для его чувств, эта перестройка будет лишь схематичной.

Верно, наконец, что из всех средств выражения — для кино абсолютно противопоказан схематизм или доктринерство.

И все же требования развития киноискусства и зрителя требуют обращения к сюжетам, темам, приспособление которых к киноязыку становится все более сложным делом.

«Броненосец «Потемкин», «Золотая лихорадка», «Иван Грозный», «Король в Нью-Йорке» — различные, несопоставимые друг с другом этапы этого пути.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Повторяю: мастерство здесь будет состоять в том, чтобы, развернув каждую область выразительных средств до максимума, вместе с тем так суметь соркестровать, сбалансировать целое, чтобы ни одна из частных единичных областей не вырывалась бы из этого общего ансамбля, из этого всеобщего композиционного единства.

С. М. Эйзенштейн

ОТ СЦЕНАРИЯ К МОНТАЖУ

Сложность творчества в кино — одновременно и источник наших трудностей и радостей.

Фильм — это в первую очередь рукопись. И перед тем как написать нашу историю на пленке, мы должны оформить ее на бумаге. Уже на этой первой стадии рассказ должен быть кинематографичным, иначе говоря, подчиняться определенным законам, которые не имеют отношения ни к литературной, ни к театральной области творчества. Тем не менее основные принципы, присущие всякому творческому процессу, не упраздняются, как, впрочем, и определенные литературные традиции, способные получить свой эквивалент в кинематографическом творчестве. Возьмем для примера метод Флобера в классической сцене разговора сельских комиссионеров, где эффект достигается чередованием контрастов между заявлениями Родольфа и речами Льевена. Разве это не тот же самый метод, который так часто используется в кинематографическом монтаже? Точно такими же важ-

ными драматическими элементами, как описание пейзажа в романе, в кино являются вдумчивые поиски пейзажа, фона для ответственного эпизода. В этой связи особое значение приобретают требования главного оператора относительно соблюдения определенных атмосферных условий, способных придать той или иной сцене ее подлинное звучание. В романе «Госпожа Бовари» трагический характер встречи Родольфа и Эммы за несколько дней до их бегства достигается противопоставлением чувств Родольфа, который только и мечтает, как бы «отделаться» от Эммы, и романтическим описанием пейзажа. Перед нами то же соответствие, которое лежит в основе сотрудничества Алэна Рене и Робб-Григе или Луи Малля и Кено ¹¹⁵.

После того как рукопись окончательно закончена, начинается новая фаза кинематографического творчества: съемка, или перенесение на пленку того, что есть в рукописи.

Монтаж, сведение всего воедино, составляет третью и последнюю фазу работы над фильмом.

* * *

Жироду говорил, что в каждом фильме есть два автора: первый из них — писатель, он творит во временном измерении; второй — режиссер — в пространственном. Возможно, они в чем-то похожи друг на друга, добавляет он, но до сих пор эти «близнецы обычно бывали разделены».

В создании кинофильма, как правило, участвует много авторов: сценаристы, композитор, сам режиссер. В прошлом, когда речь шла об «авторе фильма», делались безуспешные попытки противопоставить сценариста режиссеру. Потом со своими претензиями на авторство выступили продюсеры. Чтобы преодолеть опасность, победил разум: между сценаристами и режиссерами была достигнута договоренность. Но это вопрос второстепенный. Главное заключается в том, что сегодня весьма редко фильм бывает «написан» с первой строки до последнего кадра одним автором (хотя именно так работает Чаплин, «единственный автор» своих фильмов, к которым он даже сам сочиняет музыку).

Несмотря на то, что фильм не выпускается без уча-

ствия технического персонала, часть которого называют «творческими сотрудниками», все же можно задать вопрос, является ли наличие множества авторов непременным требованием кинематографического творчества? Отвечаем: в нынешних условиях производства — да. Если режиссер хочет удержаться (значение этого слова понятно всем), он должен ставить по три фильма каждые два года, минимум один в год. Как же он может быть единственным автором своего фильма, если принять во внимание время, которое требуется для съемки и завершения работы над картиной, многочисленные переговоры с продюсерами о сценарии, причем редко бывает, когда сценарий принимается без предварительного изучения многих других, без тщательного обсуждения различных вариантов уже принятого.

Если исключить сюжет, который автор длительное время вынашивает и долго разрабатывает, требования, предъявляемые к творчеству в кино, таковы, что один автор, как правило, не может их выполнить.

Итальянский метод «бригадного творчества» при написании сценария, то есть работа многих людей под руководством опытного сценариста, как мне кажется, наилучшим образом отвечает требованиям кинематографического творчества. Французский метод адаптации, то есть разработки определенного сюжета для кино, когда текст сценария неминуемо попадает в разные руки, кажется мне менее удачным*. Это та же американская система, с той только разницей, что почти все французские режиссеры участвуют в работе над фильмом с начала до конца, в то время как в США это бывает далеко не всегда**.

Во Франции нет какой-либо иерархии в среде много-

* Доля расходов на автора сценария во французских фильмах непропорционально мала, хотя за последнее время и несколько выросла — до 5,5 процента (против 3 процентов год назад). Продюсеры, не задумываясь, тратят 8 миллионов на декорации, но скупаются заплатить за экранизации и диалоги.

** Между «режиссером-постановщиком» и «режиссером» есть разница, ибо первый является автором, а второй не принимает участия в составлении сценария, раскадровке и диалогах. Он всего только технический исполнитель. В США немало режиссеров, которые получают готовую раскадровку за несколько дней до съемки и приходят в студию на съемку, не участвуя ни в выборе актеров, ни своих сотрудников, ни в отборе декораций.

численных авторов, и на долю режиссера выпадает дополнительная задача — организовывать, координировать и вдохновлять деятельность людей разных специальностей. От успешного осуществления этой задачи зависит единство творческого процесса. Как писал Эйзенштейн, бессмысленно кричать о диктатуре, ибо за все отвечает режиссер-постановщик. От него зависит единство стиля. В этом его функция. Он собиратель.

Фильм делается общими усилиями разных людей, но далеко не всегда соответствует вкусу каждого из них.

О ВЫБОРЕ СЮЖЕТА И СОЗДАНИИ СЦЕНАРИЯ

Вначале пишется сценарий, то есть какая-либо история, сюжет. Кино начинается потом.

«Часто говорят, что сценарий не должен иметь в фильме значения. Признаемся честно, что эту формулу мы изобрели для самоутешения. Нам бы хотелось, чтобы сценарий имел значение; но мы притворяемся, будто презираем сценарий, потому что коммерческие условия существования кино навязывают нам сами по себе сценарии ничего не стоящие. Поэтому мы не принимаем их во внимание, а интересуемся лишь зрительными построениями, для которых эти сценарии служат всего лишь поводом. Это, конечно, самый разумный выход из создавшегося положения»*. Это написано в период немого кино. Сегодня Рене Клер сам навязывает продюсерам свои сюжеты, хотя я и сомневаюсь, чтобы ему удавалось полностью снимать свои фильмы так, как он их задумал. В наше время во всем мире многие крупные режиссеры вынуждены восполнять убожество сценариев упражнениями в стиле.

Если и признать, что в темах сейчас нет недостатка, то следует все же сказать — хорошие сценарии редки. Вот, скажем, тема — жилищный кризис. Разве она не может привлечь внимание зрителя во всех странах? Я знаю продюсера, который читает четвертый сценарий на эту тему, и ни один не способен заинтересовать его.

* Рене Клер, Размышления о киноискусстве, М., «Искусство», 1956, стр. 39.

Сценарий — это история. Ее написание не требует никаких специальных знаний. Нужно только уметь рассказать историю так, как она задумана, просто, я бы даже сказал, суховаато. Содержание будущего фильма «Мы — мальчишки» уместилось на пяти страницах на машинке, но это не помешало мне «увидеть» фильм. Интересные истории нередко тонут в многословных рассказах, которые невозможно читать уже потому, что авторы стремятся их сделать «кинематографическими».

Мы получаем много сценариев, или историй, претендующих так называться. Но среди них мало, очень мало интересных. И вовсе не из-за технической неграмотности авторов, а потому, что предлагаемые сюжеты — или перепевы старого, или наивное повторение традиционных историй о гангстерах, шпионах или изменах. Лица, которые хотят стать сценаристами, или сценаристы-любители должны понять, что в этой области существуют свои специалисты, умеющие мастерски «стряпать» такие сюжеты.

Франсуа Буайе как сценариста прославил фильм «Запрещенные игры», сценарий которого он тщетно пытался до этого продать, а вовсе не его коммерческие сценарии (т. е. произведения приспособленческие, написанные им без всякого вдохновения). Этот сценарий был им написан в 1946 году. Я познакомился с ним еще в то время. Продюсеры уже начали отвергать сюжеты, показывающие войну, доказывая, что «зритель не желает о ней слышать». Триумфальный успех фильмов «Битва на рельсах», «Лучшие годы нашей жизни» и «Дьявол во плоти» несколько поколебал это мнение. Но ориентировать все производство только в этом направлении было бы такой же ошибкой, как и отвергать серьезные сценарии, рассказывающие о войне и Сопротивлении, как это имело место после Освобождения. Было ли это «ошибкой» на самом деле? Не стремились ли наши финансисты, вместо того чтобы прославить эти полные трагизма годы, заставить вообще забыть о них?

Сценарий «Запрещенные игры» шесть лет ждал постановки. По этому сценарию Буайе написал роман «Крест деревянный, крест железный». Его перевели во многих странах, в том числе и в США.

Иным сценариям приходится туго. Потребовался

весь авторитет Рене Клемана¹¹⁶, чтобы добиться согласия на постановку этого фильма. Он имел вполне приличный успех, хотя в первоэкранных театрах его расценили как полууспех. Но вот фильм «Запрещенные игры» получает Большой приз Каннского фестиваля и «снова выпускается» на экраны. Он имел успех в рабочих районах. Этот успех определила, конечно, премия, полученная в Канне. Она окрылила прокатчика. Однако мне все же кажется, что, принимая во внимание сюжет фильма, он и без каннской премии, будучи выпущен на широкий экран после неудачи в первоэкранных кинотеатрах, все равно имел бы успех у массового зрителя, чье восприятие не всегда совпадает с оценкой «избранных», то есть публики, которая определяет карьеру фильма на первом этапе проката.

Но вернемся к молодым сценаристам. Они должны понять, что двери в кино откроются перед ними лишь в том случае, если в своем честолюбии они будут на уровне хотя бы таких сюжетов, как «Похитители велосипедов», «Дорога», «12 рассерженных мужчин», «Запрещенные игры». Пусть придумывают действительно оригинальные сюжеты, и рано или поздно они обязательно найдут продюсера.

Профессия сценариста, как и режиссера, нелегкая профессия. Экранизация романов или театральных пьес серьезно конкурирует с написанием оригинальных сюжетов. Финансисты считают опубликованный роман надежной ценностью. Его тираж позволяет определить будущие доходы в кино. И если имя писателя нередко притягивает читателя, то это совсем не относится к сценаристам и диалогистам, как бы высоко они ни котировались. Лишь 10 процентов зрителей идут в кино, руководствуясь именем режиссера (данные Института Дурдэна и Национального киноцентра, 1958, июнь). За последние годы отмечается значительный рост процента фильмов, поставленных по оригинальным сценариям: в 1956 году — 90 и 30 экранизаций пьес и романов; в 1957 году, соответственно, 74 и 68; в 1958 году — 84 и 42. Общий же процент таких сценариев ежегодно колеблется от 50 до 60. Одна из причин этого — появление большого числа режиссеров, которые сами пишут оригинальные сценарии.

Во всех странах, и не без основания, говорят о сце-

нарном кризисе, частично вызванном действиями тех самых людей, которые проливают слезы по этому поводу, иначе говоря, теми, кто сам создает и одобряет многочисленные запретные меры. «Никак нельзя найти сюжета», — восклицают они. Но все, что они читают, все, что им рассказывают и что затрагивает треугольник: правительство-банк-церковь, для них «неинтересный сюжет».

Известна история продюсера, который в 1943 году согласился снимать «Красное и черное», но был потрясен, когда прочел сценарий. Оказывается, он думал, что «Красное и черное» — это фильм о рулетке. Его разочарование усиливалось тем, что он был папским камерарием и, стало быть, враждебен «тенденциозному духу» шедевра Стендаля. Тем не менее труд сценаристов и режиссеров был оплачен.

Спустя двенадцать лет группа Отан-Лара — Бост-Оранш¹¹⁷ сумела вернуться к этому проекту. Но без вмешательства Жерара Филипа фильм «Красное и черное» вообще никогда не был бы поставлен.

Да будет это известно тем, кто, не ставя под сомнение талант артиста, сожалел, будто он не сумел воплотить «стендалевский» образ Жюльена Сореля.

Однако бесплодие, эта родная сестра многочисленных цензур, не может служить объяснением нехватки сценариев. Надо признать, что в таких странах, как Франция, не было сделано ни одного серьезного усилия, чтобы организовать «сценарный рынок». Крупные компании пытались создать сценарный департамент. Эти усилия провалились из-за слишком узких взглядов и из-за того, что мощность производства этих компаний не дала бы возможности покрыть большие издержки на содержание такой организации. Расходы эти должна бы взять на себя вся кинопромышленность. Вопрос финансирования мог быть легко урегулирован путем изменения отдельных статей закона о помощи. И раньше существовали проекты такого рода. Я вспоминаю план Марселя Л'Эрбье, представленный им в 1944 году. Польза от него могла быть всем — и французскому кино, и продюсерам, и владельцам кинотеатров.

Часто говорят, что «кино — это лотерея или биржа». Ясно, что, предпринимая съемки некоторых фильмов, финансисты рискуют. Но имеется немало псевдосмелых

начинаний, которые оказываются более рентабельными, чем те, которые поначалу обещают классические гарантии коммерческого успеха.

Предложим господину Икс сценарий на новую тему средней стоимости и одновременно банальный сценарий на избитую тему, но позволяющий привлечь к съемкам Ингрид Бергман, Антони Куина, Ива Монтана и Эдвиг Фейер... Он и минуты не станет колебаться даже в том случае, если первый будет стоить всего 90 миллионов старых франков, а второй — 350 миллионов. Тем не менее сегодня, учитывая уровень развития зрителя и растущую конкуренцию, я смело берусь утверждать, что в первом случае риск проиграть был бы меньший, чем во втором, при условии, конечно, что сценарий отличается оригинальный сюжет*.

Финансисты, лишённые возможности навязывать, как тридцать лет назад, товар по своему вкусу, ныне проводят страусову политику. Эти рутинеры не ведают, что вкусы и восприятия зрителя непрерывно развиваются, хотя порой и противоречиво, главным образом потому, что эти рутинеры подчиняют их своим политическим, экономическим и моральным убеждениям, не отвечающим ни точке зрения, ни стремлениям широких масс. Они «делают ставку» на определенный сюжет или заявку исключительно в соответствии со своими установившимися взглядами, которые приобрели для них силу закона. У них даже не хватает ума подумать, насколько правильны их критерии.

Возьмем, к примеру, комический фильм. Каждые два или три года появляются либо авторы комических сценариев, обладающие некоторой долей оригинальности, либо актеры и режиссеры. Но весь их талант разбазаривается на экранизации сбитых на скорую руку бульварных пьес или убогих романов. Ибо во Франции раз и навсегда решено, что комический фильм должен быть недорогим. Как писал Стендаль**, дураки, и не только литературные, во всем мире воображают, будто комический жанр — самый легкий. Между тем на самом деле комедия вообще, а кинокомедия в частности — необык-

* Эти строки были написаны до выхода «Красавчика Сержа», «Кузенов», «400 ударов» (примечание французского издательства).

** Стендаль, Жизнь Россини, М., Изд-во «Правда».

новенно трудный жанр. Прибыли от них мало, а создание их, вопреки утверждениям в обратном, обходится недешево.

* * *

Можно ли с самого начала гарантировать успех какого-либо сюжета? В этом деле, кроме таланта автора, играет роль столько различных, не поддающихся контролю факторов, что очень трудно делать какие-либо прогнозы. Но существуют определенные правила, определенные законы, вытекающие из самой природы киноискусства, которые нельзя нарушать.

Мы, кинороботники, не должны забывать, что нас издают в миллионах экземпляров. Кино не может существовать только для избранных. И это священный закон кинематографа.

Всякий фильм должен нравиться почти всем и быть понятным почти для всех. Тем, кто в силу своего темперамента не может подчиниться этой необходимости, нельзя не посоветовать заняться другим искусством. «Отлично! — ответят финансисты. — Договорились. Пойдем теперь рука об руку».

Мы договорились, правда, в принципе, а не по существу. У наших финансистов и торговцев весьма узкое и тенденциозное представление о вкусах массового зрителя.

Всякий сюжет в кино должен быть так задуман и получить такое воплощение, чтобы удовлетворить интересы массового зрителя, задуман и развернут так, чтобы привлечь внимание, взволновать самые различные группы этих зрителей. (Эти принципы распространяются не только на сценарии, но и на все этапы кинематографического творчества.)

И вот тут-то мы наталкиваемся на чрезвычайные трудности киноискусства.

Разве можно отвергать сценарий о жизни студентов только потому, что во Франции всего лишь сто пятьдесят тысяч студентов? Аналогичный вопрос может быть поставлен всякий раз, когда кино обращается к любой специфической среде — научно-исследовательских работников, горняков, учителей и т. д.

Давно желая сделать картину о студентах, я остановился на сценарии «Животное по конкурсу» Жоржа

Маньяна. Это был отличный сюжет, имевший лишь тот недостаток для экранизации, что строился на частном случае и действие в нем протекало в узкой среде. Такой фильм был бы неинтересен большинству зрителей. Тогда-то я понял, что сценарий надо писать не по воле своей фантазии, а подчиняясь определенным законам и требованиям. Нужно было придумать историю, в которой себя узнали бы и заинтересовались ею такие разные зрители, как молодой буржуа, служащий Лионского кредита, рабочий завода Рено, швея от Моневиля, крестьянин из Прованса. Так родился написанный мною совместно с Жанин Русселье сценарий «Любовь и свежая водичка», который никогда не был снят. «Хозяева экрана — это люди, говорящие со всей толпой» (Луи Деллюк). Не унижаясь, не продаваясь, не поощряя дурного вкуса, создатель фильма должен бороться, чтобы быть понятым всеми, чтобы найти такую формулу, такой язык, которые бы принял любой зритель, ибо он узнал в фильме самого себя.

Любовь Чарли и продавщицы цветов в «Огнях большого города» взволновала всех людей мира. А ведь трудно представить себе героев, более далеких от наших представлений. Человеческая глубина их чувства, их эмоциональная сила таковы, что они превращаются в символы, способные олицетворять всякую нищету и любое одиночество в мире.

Будучи искусством масс, кино требует обобщений, типизации образов, в которые глубоко веришь благодаря убеждающей силе и реализму, присущим киноискусству, с которым ни одно другое искусство до сих пор не может сравниться. Я уже говорил, как «система звезд» помогла вымышленным, ложным и иллюзорным героям фильмоф обрести кровь и плоть. Но если отвлекаться от рекламных целей, следует сказать, что популярность киноактеров превосходит все допустимые нормы, ибо они становятся уже не просто исполнителями определенных ролей в фильмах, а превращаются в живые символы. Потрясающий успех Джемса Дина¹¹⁸ повсюду, от Нью-Йорка до Варшавы, объясняется драмой, воплощением которой он стал на экране и которую повсеместно переживают молодые люди. Бессмертный Жерар Филип был другим: романтическим символом чистоты, благородства и надежды.

Главное при выборе сюжета — оценка его актуального звучания. Это требование присуще всякому искусству, которое оказывает непосредственное воздействие на массового зрителя. Только современные сюжеты способны получить наилучший отклик у зрителя.

Фильм «Маленький мирок дона Камилло» имел самый большой коммерческий успех за последние годы в Европе. Он ничем не блещет как в кинематографическом плане, так и сенсационном. Но это была картина, в которой, на свой лад, несколько упрощенно, решалась проблема, волнующая зрителей, независимо от их классовой принадлежности: борьба идеализма и материализма, символически представленная в фильме противопоставлением священнослужителя мэру-коммунисту. Фильм «нравился» тем более, что он оставлял проблеск надежды на возможность такого «сосуществования», отвечая тем самым сокровенным чаяниям широких народных масс.

В 1937 году по ряду причин, на которых нет надобности здесь останавливаться, огромным успехом у зрителя пользовался фильм «Набережная туманов». Его герои были придуманы авторами фильма. Но благодаря великолепной игре Мишель Морган и Жана Габена они обрели плоть и кровь, приняв символический характер, и буквально завладели нашими мыслями.

Этот фильм, бывший, правда, весьма слабым отражением всенародного движения тех лет, тем не менее встретил в 1937 году широкий отклик у зрителей. Фильм прозвучал как крик протеста, как бунт против людской злобы, как некое требование. Одновременно «Набережная туманов» представляется реальным и искренним откликом на страх, буквально сковавший всех в том тупике, в который мы были тогда загнаны перед перспективой новой войны.

Фильм Карне и Превера¹¹⁹ — это образец картины, огромный успех которой опирается на ее актуальность, хотя она и построена не на конкретных фактах, относящихся к определенной эпохе. И все же это был реалистический фильм!

Фильм о Ламенне¹²⁰ встретил бы сегодня наилучший прием из-за присутствия в нем конфликта между ря-

довыми деятелями церкви и католическим клером, а также из-за растущего протеста значительной части верующих против деятельности этого клера. А «актуальность» «Милого друга»? Уж слишком даже явная!

В этой связи мне хочется поговорить о так называемых «ремейках» — постановках новых фильмов по старым сюжетам. Еще ни разу не удавалось ни в художественном, ни в коммерческом отношении добиться, чтобы постановка такого «нового» фильма достигла уровня оригинала. Даже когда удавалось собрать для «ремейка» старую съемочную группу, даже если предположить, что сценарист, режиссер, адаптатор, диалогист, композитор и актеры смогут повторить себя (одно это уже утопия!), все равно произведение получается иным, хотя бы по той простой причине, что в разные эпохи художник не может черпать вдохновение для своего творчества из одинаковых источников. А если бы это и стало возможным, на факторы успеха наложили бы свой отпечаток неизбежные изменения уровня восприятия зрителя.

Зато вполне справедливо предположить успех «ремейка», который когда-то провалился, провалился либо потому, что его вполне пригодный и сегодня сюжет оказался испорченным неумелыми руками, либо потому, что неактуальная раньше тема стала внезапно современной.

Неожиданно горячий прием, оказанный в 1943 году моему фильму «Мы — мальчишки», связан с тем обстоятельством, что он вышел в мрачные годы оккупации. Его оптимизм, чистота, тема, прославлявшая солидарность людей, их веру в лучшее — были теми факторами, которые помогли фильму «понравиться» зрителю и взволновать его. Если бы по какой-либо причине этот фильм, снятый в 1943 году, вышел на экран в счастливые дни Освобождения, не исключено, что он прошел бы незамеченным.

В начале 1958 года огромный успех картины «Мост через реку Квай»¹²¹ помимо таланта режиссера и актеров объяснялся еще и тем, что разоблачал те самые принципы, которые до тех пор служили оправданием идей сторонников войны. Какой же, однако, был пройден путь, если вспомнить, что еще двадцать лет назад

фильм «Три бенгальских стрелка»¹²² имел успех именно потому, что прославлял те самые качества героя, которые осуждались в картине «Мост через реку Квай».

Готовый фильм, к сожалению, не может ждать. Что бы ни случилось, законы банковского кредита заставляют выпустить его немедленно на экран. Многие фильмы не пользовались заслуженным успехом либо оттого, что появились «слишком рано» и их актуальность не была осознана широкими массами, либо потому, что сознание масс еще не созрело до уровня, необходимого для понимания такого произведения. Так именно произошло с фильмами «Последний миллиардер», «Дамы из Булонского леса», «Рассвет», «Похитители велосипедов», «Крик»¹²³ и т. д.

Финансисты и их борзописцы, как правило, отстают от требований современности*. А когда они и решают сделать шаг вперед, то, обуреваемые своими противоречиями, всегда делают это неохотно. Нашей — режиссеров — ошибкой следует признать, что мы не замечаем, насколько облюбленный нами подчас сюжет еще не созрел для восприятия массовым зрителем, к которому мы хотим и должны обращаться в своих работах. Молодые создатели фильмов сами обрекут себя на изоляцию, если не поймут, что недостаточно просто высказаться, что-то сказать в фильме. Главная задача кинематографа — уметь сказать именно то, что в данный момент интересует зрителей всего мира. Это — большая и трудная задача, но она остается неизменной, независимо от возраста зрителя.

Эти требования несколько смягчаются, когда авторы произведения черпают свое вдохновение в вечных и глубочайших источниках человеческих чувств. Я думаю при этом о «Броненосце «Потемкин», «Золотой лихорадке», «Огнях большого города»¹²⁴... Но устанавливать

* Я читал в «Синематографи франсэз» статью Пьера-Анри Арле о франко-советских совместных постановках. Разве не предлагает он взять в качестве сюжетов те самые темы, по которым были поставлены фильмы во Франции в 1932—1936 гг., имевшие к тому же весьма относительный успех! Как можно не понять в 1958 г., в эпоху спутника, что возобновлять «Московские ночи» или «Черные глаза» значило бы совершить психологическую ошибку, которая практически переросла бы, и совершенно закономерно, в коммерческий дефицит.

критерии нужно исходя не из самых выдающихся произведений.

В идеале, и, увы, только в идеале, интересы создателей фильмов совпадают с интересами финансистов. Мы завалены финансовыми и статистическими исследованиями о характере «кинорынка». Но куда более поучительным был бы его психологический и социальный анализ.

Мы уже говорили, что финансисты часто вынуждены идти против течения и создавать условия для развития кинематографа, противостоящего реальности, то есть кинематографа, удобного им. Об этом следует лишь пожалеть, ибо страдает от такого положения сам кинематограф.

Нам известно, что постановщики фильмов часто вынуждены соглашаться на требования финансистов. Об этом тоже следует пожалеть, ибо едва только создатели фильмов отрываются от течений, вдохновляющих и овладевающих массами, как начинается закат их творчества. Сколько горьких примеров наблюдаем мы ежегодно*.

В том и в другом случае речь идет об извращении национального искусства, а стало быть, нашей культуры. «Художник умирает, когда порывает со своим зрителем»,— писала Жорж Санд.

СОБСТВЕННО О ЛИТЕРАТУРНОМ СЦЕНАРИИ

Итак, перед нами сюжет — оригинальный сценарий, новелла, роман, пьеса,— который нам нужно изложить кинематографически.

Исходя из моего личного опыта и опыта моих братьев, опираясь на работы некоторых теоретиков**, мне хочется сделать свой скромный вклад в изучение того, что справедливо называют самой трудной задачей кинематографического творчества,— единство композиции.

* Пусть меня извинят, что я не называю имен.

** О творческом процессе в кино написано мало теоретических работ. К моменту завершения настоящей книги во Франции изданы «Размышления киноработника» Эйзенштейна.

Напомним для начала общее правило: без композиционного единства нет произведения искусства. Киноискусство в этом плане — не исключение.

Всем великим произведениям нашей литературы, как, впрочем, и музыке и театру, также присуще единство композиции. Оно проявляется в трех различных аспектах — в теме произведения, в его конструкции и, наконец, в форме.

Поиски единства нашего произведения, которые мы продолжаем весь период съемок, начинаются с первого момента, когда мы еще обдумываем его трактовку*. Единство обуславливает простоту и ясность, которые требуются из-за необходимости быть понятными всеми.

Важнейшие элементы единства определяются в дальнейшем в работе оператора, композиции кадра, выборе актеров. На первой стадии работы об этом следует забыть.

Трактовка произведения — это в первую очередь его скелет. Чем тщательнее разработана трактовка, тем яснее проступают затем ошибки и недостатки конструкции. С самого начала следует убрать все, что может скрыть слабости конструкции. Я против литературной редакции текста, подробных указаний для разработки деталей, как бы умны, фантастичны или поэтичны они ни были; против набросков диалогов, которые нередко скрывают серьезные провалы и мешают следить за развитием сюжета. Чем проще, прямолинейнее первая конструкция, тем легче и элегантнее будет сшитая по ней «одежда».

Сначала надо набросать главную линию фильма, отмечая все, что отвлекает от направляющей темы и основной композиционной линии. Затем отобрать и ввести второстепенные темы, строго определив, когда та или иная из них начинает действовать. Выбор второстепенных тем должен всегда зависеть от центральной. Умение выбирать, то есть отбрасывать ненуж-

* Трактовкой или литературным изложением называют кинематографическое развитие сюжета. Рассказ о фильме, испещренный часто отрывочным диалогом (то, что у нас принято называть литературным сценарием — прим. пер.), укладывается в сто — сто пятьдесят страниц на машинке. Но до этого нужно преодолеть ряд коротких вариантов (либретто), построенных главным образом на разработке конструкции произведения.

ное или смело оставлять, постигается многолетним опытом.

Затем следует развить основные эпизоды, определив главную идею каждого куска, то есть уяснить, какая мысль, какой персонаж будет играть в нем ведущую роль.

Как отмечал Эйзенштейн, при конструкции эпизода нужно всегда исходить из наиболее важного куска, из его содержания, из его оригинальности, имея в виду при этом, что наиболее сильные кадры — не те, которые производят немедленный эффект, а те, где заложена внутренняя динамика всего сюжета фильма.

На первом же этапе работы над сценарием следует быть очень строгим и требовательным и к себе и к своим сотрудникам. Плохое начало фильма становится тяжелым грузом, который потом долго приходится тащить за собой. Нередко уже во время монтажа мы вырезаем кадры и даже целые сцены, внезапно выбившиеся из ритма фильма. Почти всегда это последствия ошибок в конструкции, ошибок, исправляемых уже в пути, но без всякой попытки установить их последствия до мельчайших подробностей, чтобы их вовсе устранить.

Вот две ошибки, которые отразились на единстве моих картин. Под предлогом, что зритель «хочет», чтобы ему рассказали любовную историю, продюсер фильма «Мы — мальчишки» потребовал от Марселя Эйме и от меня шире развернуть роли Мариетты и учителя. В результате фильм «хромает», как только начинаются «любовные сцены», которые буквально невозможно смотреть, ибо они не нужны для действия, а стало быть, и не могут идти в сравнение с кадрами, где так естественно действуют дети.

Другой пример. Когда мы с Вл. Познером писали сценарий фильма «Рассвет», наше пребывание среди горняков совпало с отъездом на родину многих польских репатриантов. Мы решили ввести в фильм дополнительный конфликт между горняком, возвращающимся в Польшу, и его невестой, которая не хочет покидать свою семью. Это было ошибкой: нарушалось единство фильма, ибо «Рассвет» был рассказом о мальчишке, который не хочет быть горняком. Драма поляка не имела никакого отношения к драме главного героя фильма.

По своей природе роман допускает такие отклонения, так как в литературе их можно как-то «подать», писатель их может как-то оправдать. Необходимость в кинематографе действовать прямолинейно воспрещает всякое отклонение, а стало быть, и не дает места рассказу о поляке. Для оправдания его присутствия в фильме необходимо, чтобы этот герой оказывал непосредственное воздействие на основной сюжет фильма.

Сама сущность киноискусства требует, таким образом, экономии средств. Это достигается в том случае, когда соблюдаются правила единства композиции. Напомним, что в силу коммерческих и психологических обстоятельств обычная продолжительность фильма колеблется от ста пяти до ста двадцати минут.

Требование быть предельно сжатым напрашивается тем более, что растянутость фильма отражается на его конструкции, на логическом чередовании фактов и связанном развитии конфликтов и характеров. Тем самым ослабляется внимание зрителя, он как бы «соскакивает с крючка»*. Остановить демонстрацию фильма невозможно. Точно так же невозможно попросить вернуться назад, как при чтении романа. Нет даже возможности немного подумать! Процесс эмоционального воздействия в кино таков, что если контакт со зрителем разрывается, его трудно восстановить. На читателя романа и зрителя в театре приходится какая-то доля «участия» в них. В кино она отсутствует, так как здесь зритель является пленником тех образов, которые мы ему навязываем.

Примат изображения

Перенесение сюжета на экран предполагает наличие особого рода воображения, ибо постановщик фильма уже в тексте должен увидеть все произведение, которое будет представлять собой чередование кадров.

Всеволод Пудовкин отмечал, что кино — это человеческий глаз, наделенный особым даром, отвергать который было бы просто абсурдно. И, говоря о примате

* Мне кажется, что это лучше всего выражает состояние зрителя, которого перестал интересовать фильм.

изобразительного ряда и зрительных образах, из чего мы и должны исходить при написании сценария, он добавлял, что киноработники всех стран, в том числе и советские, ослепленные возможностями звукового кино, часто забывают об этом.

Появление звукового кино, явившегося, повторяю, необходимостью, поощрило любителей легких путей и мошенничества в искусстве. Ведь куда легче поместить микрофон перед губами двух влюбленных, которые говорят: «Я люблю тебя», чем заставить зрителя понять их страсть с помощью одного изображения. У нас появилась привычка писать диалоги, которые при монтаже оказываются лишними, так как изображение говорит само за себя... часто даже без всякого участия с нашей стороны. Мы нередко грешим «отсутствием веры в изображение».

Этот отказ от примата изображения вызван экономическим принуждением, которому мы подвергаемся со стороны продюсеров. Необходимость «выдавать» ежедневно запланированный метраж толкает нас на поиски легких путей в искусстве.

Из-за высокой стоимости картины нам не разрешают быть смелыми в области чисто кинематографического выражения, что, между прочим, ведет к академизму, угрожающему сегодня киноискусству.

Примат зрительного изображения не предполагает непременно примата действия и движения. Сценаристы должны постоянно искать новые формы развития действия, раскрытия психологического состояния героев в различные моменты, стремиться вызвать у зрителя чувства и мысли, пользуясь исключительно зрительными образами. Всякое ослабление внимания зрителя означает, что в дальнейшем он не сможет правильно судить о фильме.

Сила впечатления, которое производит изображение, служит эффективным средством разрешения проблем, подчеркнутых единством композиции и кинематографической концепции произведения. Действуя более непосредственно, чем диалог, изображение позволяет вводить в рассказ такие тонкости и нюансы, которые оставляют более глубокий след у зрителя. Почти всегда, просматривая хороший фильм вторично, зрители замечают в нем многочисленные детали, ускользнувшие от

них в первый раз. Они их не «видели», это верно, но они их «почувствовали».

Использование изображения в чистом виде также не лишено опасностей. Если диалог написан точно, исключается всякая ошибка в его толковании. В зрительном ряде все обстоит иначе, хотя мы и сталкиваемся с той же задачей — вызвать волнение и быть понятым всеми. Но значение изображения, или, точнее говоря, его интерпретация, зависит от чувств того, кто его смотрит, от богатства его воображения, от образования и культуры человека. Вот здесь режиссер и призван выполнить свою задачу. Его личный тонкий вкус и восприимчивость помогают придать каждому плану присущее ему значение, исключая всякую двусмысленность. Самая трудная задача заключается в том, чтобы захватить зрителя, не дать ему возможности уйти от нашего влияния. Если это достигнуто — фильм удался. «Следует избегать, — писал Мопассан, — неясных вдохновений. Искусство — математично: великие эффекты достигаются простыми и хорошо скомбинированными средствами» *. Киноискусство не избавлено от этого закона, но его применение часто нарушают промышленные и экономические требования, предъявляемые к творчеству в кино.

И все же, независимо от опыта и мастерства режиссера, изображение, как это показала практика, приобретает совсем иное значение, когда его смотрят дети или народы слаборазвитых стран. Те самые кадры, которые, по мнению наших цензоров, являются вредными, оставляют детей безразличными; их шокируют сцены, совершенно безвредные с точки зрения взрослых.

Сценаристы и адаптаторы обычно полагают, что режиссура — это лишь фаза, следующая за той, которую они называют написанием либретто или литературного сценария. С их точки зрения, задача режиссера — придать зрительный образ тому, что было ими задумано и литературно изложено. Так сказать, осуществить облицовку!

Такие мысли означают непонимание киноискусства

* Письмо Морису Вокэру, Соч., т. XIII, М., Гослитиздат, 1947, стр. 499.

и... умственную лень. На самом деле с самого начала работы над сценарием концепция каждого кадра должна быть все время в поле зрения режиссера.

Именно в Лансе «нашли» мы вместе с Вл. Познером сюжет фильма «Рассвет». У нас не было заранее намеченного сюжета, но мы твердо знали, чего не станем делать. Например, рассказывать историю молодого горняка, который женится на дочери инженера, или сортировщицы, которая бежит с шахты, потом ее видят содержанкой в одном из ночных кабаков Лилля...

Наше знание мира шахтеров было поверхностным. Ежедневно посещая шахту, мы тщательно знакомились с их жизнью. Мы расспрашивали всех, кто работает на шахте, — мужчин, женщин, детей. Нас вдохновляли люди, которых мы видели ежедневно и которые, обогащая наши чувства, направляли их совсем в другое русло.

Большие изменения произошли, например, в показе огромной стены, тянущейся до самого горизонта и закрывающей вход в недоступную шахту № 3. На экране изображение этой стены выглядит не как предмет или чисто пластическое изображение, а как некий итог в развитии наших чувств и мыслей. Если конструкция произведения правильна, зритель участвует в подведении этого итога. В первый раз он обнаруживает стену вместе с Мари Гоэль, сортировщицей, которая говорит своему жениху: «Когда я была маленькой, я думала, что за этой стеной ничего нет». Не случайно молодой инженер, погруженный в мысли о своих делах, ночью шагает именно вдоль этой же стены; и последний кадр, показывающий делегата профсоюза и инженера, идущих бок о бок, внезапно опять приводит нас к этой стене.

Без такой концепции, без этого чисто кинематографического построения мы не смогли бы придать фильму драматизм. А нас обычно мало волнуют произведения, сделанные с большим блеском, но без всякого драматизма.

Надо признать, что такой обработке иные сюжеты поддаются меньше, другие — больше. Экранизация романа ставит более трудные задачи, чем постановка фильма по оригинальному сценарию, ибо с ним можно свободнее обращаться или, точнее сказать, есть больше

возможностей маневрировать. Когда экранизируешь «93-й год» или «Милого друга», вряд ли можно решиться на большую смелость. Но если бы мне довелось еще раз поставить «Милого друга», я пошел бы еще дальше по пути чисто кинематографической разработки сюжета.

Немного личного опыта

Мы эмпирически познаем отдельные элементы еще не написанной кинограмматики. Очень жаль, что на сегодняшний день никто не удосужился обобщить наш опыт работы над фильмами. Очень жаль также, что многие великие деятели кино ушли от нас, так и не открыв своих «тайн». Жаль тем более, что своим молчанием в этой области мы поощряем деятельность всяческих паразитов, которые позволяют себе не только писать бог знает что о нашем искусстве, но даже и заниматься педагогической работой.

Нужна книга, в которой были бы собраны все наши личные высказывания по теоретическим вопросам. Сопоставленные одно с другим, они принесли бы огромную пользу. Из-за отсутствия дискуссий по теоретическим проблемам творчества в кино каждый из нас трудится по собственным рецептам. Между тем тот или другой технический прием, который мы считаем правилом в творческом процессе, может оказаться лишь дурной привычкой, прочно укоренившимся недостатком, который поддерживается из-за отсутствия противоположного мнения.

В этой связи мне хочется высказать несколько суждений, которые я лично, быть может, ошибочно, считаю основополагающими.

Экспозиция

Мои фильмы часто критикуют за то, что они медленно «отчаливают». Между тем я делаю это совершенно сознательно.

Как я уже сказал, быстрый ритм фильма — не эстетическая необходимость, а чисто коммерческая потребность — зрителя надо быстрее увлечь, чтобы у него не оставалось времени на раздумье.

Ритм монтажа может определять только драматур-

гия фильма, ибо монтаж — один из элементов языка кино. Чем сюжет «плотнее», глубже, чем дальше он от «развлечения», чем ближе к реальности, тем большее значение приобретает изображение, тем больше надо проявить умеренности в монтаже, особенно в экспозиции. Последние американские фильмы затрагивают ряд важных проблем. Такие картины, как «Сайонара», «Бал проклятых», «Тропинки славы», не имеют ничего общего с пресловутым «американским стилем» и отличаются замедленным ритмом, определяемым напряженным сюжетом.

Как пишет Робер Брессон, «все определяется в внутренним содержанием». «Я знаю, — продолжает он, — как парадоксально это звучит применительно к такому внешнему по своим формам искусству, как кино. Я видел фильмы, где все бегут, а действие разворачивается очень медленно. И наоборот, персонажи не двигаются, но фильмы обладают очень быстрым темпом. Я обратил внимание, что ритм кадров неспособен исправить внутреннюю медлительность. Лишь завязка или развязка внутренних узлов придают фильму стремительность, его настоящее движение»*.

Было бы ошибкой оценивать фильмы по реакции зрителя кинотеатров на Елисейских полях. Они всего лишь миллионная часть зрителей, которые и у нас в провинции, и во всем мире смотрят наши картины после длинного и зачастую тяжелого рабочего дня. Поэтому они не обладают ясностью мысли и свободой, присущими просвещенному критику, забывающему в своих статьях только одну деталь: зрителя, нашего зрителя... который часто отличается от зрителя, сидевшего рядом с ним. Кстати, во скольких экземплярах выходит журнал «Кайе дю синема», считающийся иными кинематографической библией?

Определив факты, характерные черты, неперенные постулаты, нужные как для понимания фильма, так и для его драматического развития, необходимо уточнить, в каком порядке и как мы их изложим, памятуя всегда о следующем:

а) необходимость прокатывать фильмы часто в со-

* Робер Брессон. — Журнал «Экран Франсе», 1946. XI.

кращенном варианте принуждает нас быть очень сжатыми в экспозиции;

б) даже при наличии просто психологической темы мы не должны в начале фильма пользоваться всеми элементами экспозиции. Если бы критики посещали кинотеатры в пригороде и в рабочих районах, они многому бы там научились и изменили свои суждения, услышав вокруг себя такие замечания в начале картины: «Что это за тип?.. Его мы уже видели или нет?.. Где это происходит?.. Ты что-нибудь понимаешь?.. Зачем она вернулась?.. Но ведь это другая...» и т. д.

Поэтому мы должны, по возможности, максимально распределить развитие различных элементов экспозиции, не боясь потребовать от зрителя усилий сосредоточиться и разобраться в происходящем, так как поощрять его пассивность столь же предосудительно, как и проявлять к нему высокомерие;

в) можно согласиться, что некоторые основные принципы обуславливают экспозицию всякого литературного или драматического произведения, но методы, техника и сама концепция их применения различны в романе, пьесе или фильме.

С другой стороны, даже если ложны утверждения, будто зритель приходит в кино, чтобы развлечься, чтобы отвлечься от повседневности, если верно, что потребности, требовательность театрального зрителя, читателя романа те же, что и зрителя в кино, то восприимчивость у последнего иная.

Нужно совсем немного, чтобы пробудить восприимчивость кинозрителя, создать для этого определенные условия. Также немного нужно и чтобы его обмануть, направив по ложному пути. Если он захвачен фильмом с первых кадров, а мы его «обманули», зритель замкнется в себе, у него вызовет раздражение несоответствие возникших чувств с самим фильмом.

По форме, по содержанию первые сцены, первые кадры фильма должны быть ключевыми, должны быть своеобразным кодом для расшифровки кинематографического послания. При этом всякий срыв у режиссера и актеров, оператора, художника или композитора абсолютно нетерпим. Учитывая значение музыки, сопровождающей титры картины, особенно велика здесь ответственность композитора.

Темой трех моих фильмов является пробуждение самосознания у человека: юноши восемнадцати лет в «Путешественнике в День всех святых», у капитана парохота, пирата и бродяги, в «Первом после бога» и у ребенка четырнадцати лет в «Сорняках Баррагана» (эту же тему вы встретите и в «Рассвете», как средство для освещения главной темы картины). Если автор хочет, чтобы зритель не просто присутствовал при демонстрации фильма, а участвовал в развитии действия, такая тема требует отказа от проверенных рецептов, которыми пользуются все киноремесленники. Рецептов здесь нет и не может быть, а единственный совет, который можно дать: действовать, не боясь быть смелым. Одна монтажница, выходя после просмотра «Сорняков Баррагана», заявила мне: «Если бы мне дали право, я бы здорово подрезала первые две части». Словно я сам не мог бы поорудовать ножницами!.. Но это значило бы обрезать все нити, которые, постепенно сплетаясь и не ускользая от внимания зрителя, ткали драматургическую ткань.

Говоря о своей картине «Хиросима, любовь моя», ее режиссер Алэн Рене утверждает:

«По рекомендации прокатчика, а также после ознакомления с другими разумными замечаниями, сделанными мне, я согласился выпустить сокращенный вариант фильма для рабочих районов и провинции. Результат оказался катастрофическим. Фильм стал казаться длиннее, стал менее понятен, выглядел каким-то странным и бессмысленным и уж во всяком случае не стал менее скучным»*.

В начале романа «Милый друг» можно прочесть следующие строки:

«Дюруа невольно пришли на память два года, которые он провел в Африке, в захолустных крепостях на юге Алжира, где ему часто удавалось обирать до нитки арабов. Веселая и жестковатая улыбка скользнула по его губам при воспоминании об одной проделке: трем арабам из племени Улед-Алан она стоила жизни, зато он и его товарищи раздобыли двадцать кур, двух баранов, золото, и при всем том целых полгода им было над чем смеяться... Виновных не нашли, да их и не так

* Журнал «Эспри», 1960, № 6.

усердно искали — ведь араба все еще принято считать чем-то вроде законной добычи солдата»*.

Раскадровка «Милого друга» и сам фильм начинались четырнадцатью планами, иллюстрировавшими этот текст. Затем с помощью звуковой перебивки и наплыва мы попадали в «Кафе де Пари», где Милый друг рассказывал Рашели свои воспоминания о жизни вольного африканского стрелка. Мне пришлось сократить эти четырнадцать планов, так как они совершенно извращали смысл фильма. Зритель был бы озадачен и захвачен сюжетом, не имеющим к «Милому другу» никакого отношения. В нынешнем виде фильм начинается с золотой монеты, которую Дюруа подбрасывает на руке, затем мы его видим в элегантном кафе рядом с женщиной, которой он говорит: «Ты видишь, сколько было дел в Марокко»**.

Как мы уже сказали, экспозиция должна быть сжатой, однако бояться некоторых внешних длиннот не следует. Они помогут нам в кульминационный момент действия сделать сокращения или умело использовать затемнения, и зритель их не почувствует, ибо они не затрудняют его восприятие, а стало быть, и его участие в действии.

Порядок и совединение сцен друг с другом

Мне представляется недопустимым, чтобы режиссер с первого же момента, как только он приступил к разработке сценария, не имел хотя бы в самых общих чертах ясного представления о чередовании эпизодов, то есть о монтаже.

Игнорировать это — значит лишить себя некоторых переходов, которые способны либо путем противопоставления, либо сочетания стать даже элементом языка кино.

Проявить при этом легкомыслие — значит столкнуться с неприятными неожиданностями при окончательном монтаже.

* Ги де Мопассан, Милый друг, М., Гослитиздат, 1947, стр. 7.

** В нынешнем варианте цензура заменила Марокко словом «там»....

В самом начале звукового периода отмечалась легковесная и чисто формальная игра в переходы с помощью диалога или жеста, не выходящая за пределы примитива. Затем переходы стали более скромными, даже слишком скромными, но лучше от этого они не стали.

Эпизоды в фильме нельзя связывать между собой как заблагорассудится. Эта связь должна быть такой, чтобы при любом переходе зритель не испытывал неприятного чувства человека в лодке, внезапно налетевшей на плотину.

Разумеется, в начале и конце каждого эпизода связанный характер нашей истории должен всплыть на поверхность в той или другой форме и с большей или меньшей силой. Зрители «Милого друга» совершенно точно угадали те три места, которые по требованию цензуры подверглись изменениям. Они были тем заметнее, что Роже Вайан, Вл. Познер и я обратили особое внимание на переходы от одного эпизода к другому. Нам удалось в этом фильме, построенном главным образом на диалогах, создать несколько моментов психологического напряжения, и я заметил, что, несмотря на купюры, зритель следил за происходящим на экране состязанием бесчестия, как за подлинной гонкой с препятствиями.

Поскольку непрерывность действия может быть достигнута путем сцепления самых различных элементов психологического, пластического и звукового характера, хочется подчеркнуть, что, добиваясь этой непрерывности, мы одновременно никогда не должны забывать о возможности подчеркнуть какую-либо деталь или побочную мысль с помощью контраста или, напротив, аналогии, хотя достижение такого эффекта — одна из самых сложных творческих проблем в кино. Несколько кадров, включенных в эпизод, могут помочь быстро показать эволюцию характера героя, ход развития ожидаемого события. Зритель может и не присутствовать при нем, ибо оно бесполезно для развития действия.

Во многих фильмах из-за неглубокого характера сюжета и темы переход стал «вещью в себе», способом, предлогом, полным намеков, аналогий, тонких символов, изящества, но чисто формальным, ибо он не соответствует поставленной цели.

Использование цвета в данном конкретном случае ставит новые проблемы, которые подчас трудно решить при нынешнем состоянии техники.

Отождествление с персонажем

В кино зритель в еще большей степени, чем в театре, чем при чтении романа, отождествляет себя с героями, которые живут на экране, точнее, в той мере, в какой они живут реальной жизнью.

Наша главная цель заставить зрителя, захваченного разнообразными впечатлениями, вызванными кинематографическим изображением, принять наш выбор. Но главный кусок в фильме может иной раз натолкнуться здесь на преграду в силу своеобразной, присущей каждому человеку, восприимчивости. Нам следует предвидеть эти препятствия и нейтрализовать их.

Вот пример. Мне хотелось, чтобы у зрителя в «Рассвете» создалось необычное ощущение — смесь страха, удушья и беспокойства, испытанное мною во время спуска в шахту, где я пробыл шесть часов. Трудность состояла не в том, чтобы придумать драматический предлог, оправдывающий спуск в шахту, а в выборе персонажа фильма, который будет спускаться.

Было бы ошибкой показать шахту глазами инженера или горняка, проработавшего в ней пятнадцать лет, по той простой причине, что они уже в ней «больше ничего не замечают». Следовательно, все, что я «показывал», выглядело бы обманом и зритель мне не поверил бы. Поэтому «открытие» шахты должен был сделать персонаж, увидевший ее впервые.

У меня был выбор между молодыми инженером и горняком. Я предпочел инженера. Почему? Мне хотелось не только показать переживания, но и, используя их, убедить зрителя в том, что труд шахтера — труд очень тяжелый. А зритель — это масса самых разнообразных людей. Нежелание последовать за мной надо было ждать не от рабочих, которым не нужно было преодолевать предубежденность. В крайнем случае они постарались бы понять меня или навести справки, а вот буржуа, в силу своего положения, своих занятий, своего образа жизни, абсолютно чужд этому миру. Он

ему подчас даже враждебен. Так и произошло в данном случае. После забастовок 1948 года печать подняла кампанию с целью доказать, что горняки находятся в «привилегированном» положении. Я хотел, чтобы зрители увидели шахту глазами буржуа, с которым они отождествляли бы себя с минимальными оговорками, человека с их реакцией, с их чувствами. Вот почему в фильме шахта показана через восприятие молодого инженера, только что приехавшего из Парижа. Роль инженера играл Жан Дезайи¹²⁵.

Имея в виду разношерстный состав зрителей, нам следует в известных случаях учитывать, что среди них может оказаться человек невосприимчивый к нашим словам, и предусмотреть, как можно перестроить драматическое действие в сцене или куске.

Экранизация романа

Это очень спорная проблема не только в принципе, но и в практической работе.

Оставим в стороне романы, которые ничем не лучше и не хуже некоторых оригинальных сценариев, романы, часто написанные исключительно для перенесения их на экран, помогающие создать более или менее удачные фильмы и порой даже сами в ходе этой метаморфозы ставшие лучше. Нас не интересуют здесь ни фильмы из серии «Дорогая Каролина», ни «Унесенные ветром», ни «Янтарь»¹²⁶.

Коснемся скандальных примеров с экранизацией так называемых «неприкасаемых» произведений, то есть произведений, не пригодных для экранизации по той причине, что, как писал Клод Готье в книге «Кино и роман», «мастерство их авторов придало им вполне законченную форму». Это пустые и бесплодные споры, и я не такой уж тупица, чтобы не признать, что, начиная с Нью-Йорка и кончая Парижем, всегда найдутся режиссеры, которые ищут возможность более или менее честно создать себе маленькое имя с помощью великого имени другого.

Можно предположить, что когда-нибудь развитие языка кино достигнет такой ступени, что экранизация романа станет бессмысленной.

Сегодня же она все еще имеет место, и ничем ее не запретишь. В данное время это представляется мне даже необходимостью, ибо романы помогают обогащать содержание фильмов и развивать вкусы зрителя. Зато трактовка в фильме экранизированного произведения, сила убеждения зрительного ряда и необычайная популярность кино облегчают зрителю восприятие литературных шедевров и расширяют его знакомство с ними. Кино здесь не играет роли «рекламного отдела», как писали однажды, а вносит свой вклад в культурное образование народов.

Поэтому мне представляется легкомысленным утверждать, что фильм, созданный по оригинальному сценарию, всегда будет более кинематографичным, чем снятый по роману. Кинематографический характер произведения определяется не сюжетом — мы это уже показали — и не источником вдохновения. Только само произведение киноискусства, то есть готовый фильм, раскрывает чисто кинематографический характер этого произведения.

Я не пытаюсь убеждать тех, кто яростно противится экранизации, как они говорят, «самостоятельных шедевров», кстати, так и не сумев определить критерий этой «самостоятельности». Их аргументы также не способны убедить меня, даже когда они «справедливо» пишут: «Ни один поэт — ни Данте, ни Гёте, ни Гюго — не сумел бы написать словами то, что Гриффит, Эйзенштейн и Ганс написали с помощью изображения. Ни один писатель, будь это сам Жан Ренуар, не сумел бы словами описать атмосферу фильма «Правила игры»*.

Я не оспариваю наличие литературной и кинематографической специфики. Но разве Жюльен Сорель, Эмма Бовари, Жан Вальжан, Вотрен, Горио, Сансеверина, Гамлет и Дон-Кихот являются героями только «самостоятельных романов»? Сомневаюсь... Они принадлежат всем народам и каждый день обретают плоть и кровь в воображении тысяч новых читателей, которые стремятся утолить жажду из источника, вдохновившего и самого автора. Специфика кино как искусства народного предполагает, в частности, необходимость расска-

* Клод Готье, Кино и роман, Париж.

зять в какой-то момент легенду об этих героях с помощью изображения.

Противники перенесения на экран литературных шедевров для подкрепления своего тезиса ссылаются на примеры плохих экранизаций, вина за которые не всегда ложится на кино, и на нелепости, в изобилии встречающиеся в этих фильмах. Спорить об этом можно бесконечно.

Пусть только «люди искусства» не смущают умы зрителей своими бесплодными спорами. Проблема экранизации — это в конечном счете проблема авторов фильма. Есть хорошие и плохие авторы. Такие, как Флобер, который перевоплощался в мадам Бовари, и такие, кто принимает заказы перенести на экран любой роман Флобера.

Когда я думаю о горняках и сюжете фильма, посвященном им, я, естественно, думаю о «Жерминаль», экранизация которой дорого стоила бы. Но «Жерминаль» не соответствует моим планам. Поэтому я мог бы снять хороший фильм, но наверняка сделал бы плохую экранизацию.

В своей книге «Свет Стендаля» Луи Арагон пишет по поводу фильма Кристиан-Жака «Пармская обитель»:

«Никто никогда не подумал бы, что столько людей столь благоговейно прочли «Пармскую обитель». И аргументы об измене Стендалю стоят под пером иных именно то же, что и сами перья. Их внезапные реверансы в сторону Стендаля отдают жаргоном базарной торговли (я пользуюсь не своим выражением, ибо считаю, что Стендаль предпочел бы именно этот жаргон жаргону критиков, простой стиль торговли — напыщенному стилю людей искусства). Я не намерен защищать по очереди все вольности сценариста в отношении книги писателя. Опирайтесь на это в споре было бы только смешно.

Стендаль посмеялся бы, прочитав о себе статьи в газетах последнего времени. Есть что-то очень смешное в той бесконечной скрупулезности, с которой их авторы высказываются на его счет. Вряд ли нашелся бы другой человек, кроме Анри Бейля, который без всякого стеснения и ради вящего удовольствия переписал бы целые абзацы из статей других авторов и подписался сво-

им именем. Поэтому весьма комично видеть, что кино-работников упрекают за неточности в их фильме, хотя действие романа (по которому фильм сделан), относящееся к началу XIX века, на самом деле перенесено в эту обстановку из XV века, а Сансеверина — это Ваночца Фарнезе, шлюха, составившая состояние своей семье, Фабрис — ее племянник Александр, а граф Моска — Кардинал Ленцуоли, племянник папы Каликста III. Пусть после этого нас упрекают, что башня Фарнезе в фильме напоминает небоскреб, говорят, что есть в нем и исторические нелепости. Для Стендаля главное было в другом. Для нас сегодня — тоже.

С моей точки зрения, это значительный фильм, которым мы можем гордиться, сравнивая его с печальными историями Голливуда, фильм, в котором главное для меня — великий актер Жерар Филип и внутренний огонь, пожирающий Марию Казарес. А стендалевский он или нет — не имеет значения, если даже согласиться, что изображение любви, которая преодолевает все преграды, вышло недостаточно тонким, что двор Пармы показан упрощенно, образ его тирана лишен оттенков, а префект полиции и тюремщик обрисованы слишком грубо».

В статье «Американская трагедия» Эйзенштейн объясняет, почему он не экранизировал для компании «Парамаунт» роман Драйзера. Продюсеры хотели сделать «детектив вокруг убийства и любовной истории». А Эйзенштейн все поставил на голову своей социальной интерпретацией романа.

«Виновен или невиновен Клайд Гриффит — в вашей трактовке?» — был вопрос босса калифорнийских студий «Парамаунта» Бена — Б. П. («Би-Пи») Шульберга.

«Не виновен» — был наш ответ.

— Но тогда ваш сценарий чудовищный вызов американскому обществу...»*.

Эти слова напоминают заявление бывшего министра торговли и промышленности Франции г-на Мориса в палате представителей, когда он, отвечая на запрос по

* С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 286. Драйзер приветствовал работу Эйзенштейна. Когда же несколько лет спустя фон Штейнберг сделал из романа Драйзера хороший полицейский фильм, о котором мечтали продюсеры, писатель резко обрушился на фирму «Парамаунт».

поводу «Милого друга», сказал: «Это Мопассан, увиденный Горьким».

Экранизацию некоторых романов можно объяснить и оправдать одним — они дают нам возможность затронуть темы, которые будут запрещены, если мы их разработаем на современном материале. Так было с «Милым другом». Я хотел рассказать историю карьериста. Написал даже сценарий, взяв за основу историю спекуляции пиастрами. Напрасно. Ни один продюсер не согласился принять этот сюжет. Я решил прикрыться прошлым; колебался, какой из четырех романов предпочесть: «Мартин Иден», «Милый друг», «Утраченные иллюзии» или «Блеск и нищета куртизанок».

Сначала хотел написать сценарий, соединив два романа Бальзака. Продюсер заколебался из-за дороговизны фильма.

Права на экранизацию «Мартина Идена» были уже куплены.

Тогда я решил остановить свой выбор на «Милом друге». Внимательное прочтение романа убедило нас с Вайаном и Познером в его «жгучей актуальности».

В романе действительно есть две истории — любимца женщин и нового героя «Человеческой комедии», «мужчины-девки», как его называет Мопассан, человека, который «делает карьеру» с помощью женщин. Мы выбрали эту линию, чтобы, во всяком случае, остаться верными Мопассану.

* * *

Обычно при экранизации романа сталкиваются две точки зрения: иллюстрация или синтез?.. Последняя кажется мне наиболее правильной. Вы остаетесь более верным духу произведения, придумывая сцены, которые обобщают довольно значительное количество событий, чем сознательно, главу за главой, иллюстрируя его.

Разумеется, техническая сторона и в том и в другом случае не очень разнится друг от друга. Фильм «Красное и черное» одновременно является и иллюстрацией и синтезом. Экранизация «Жизни»¹²⁷ — пример самой обычной иллюстрации, я бы даже сказал примитивной иллюстрации. Мало того, что Александру Астрюку и Лауденбаху не хватило творческой смелости, они к тому же отнесли к Мопассану с тем легкомыслием, кото-

рое оправдывает некоторые критические высказывания врагов экранизаций вообще.

Конечно, мы очень «свободно» обошлись с «Милым другом», но эта «свобода» была продиктована контекстом и духом романа. Если мы и изъяли такой важный персонаж, как Норбер де Варен, то его философия не была забыта. Именно опираясь на нее, «оправдывали» мы Милого друга в эпизодах, которые имели честь не понравиться цензуре.

Можно пожалеть, что в некоторых сценах двуличность Дюруа, честолюбца и любовника, несколько смещается в пользу его второго качества. Тем не менее полностью придуманная сцена кадрили бросает свет именно на эту сторону характера Милого друга, которую требования конструкции фильма не всегда позволяли нам должным образом развить. Эта сцена освещает его честолюбие, причем средствами чисто изобразительными, кинематографическими.

Необходимость синтеза при экранизации романов предполагает некоторое смещение событий. Прогулка Милого друга в начале фильма перенесена из той части романа, где он ночью гуляет с Норбером де Вареном. Значение же, которое ей придавал Мопассан, сохраняется. То же самое проделано с образом дочери мадам де Марель, черты которой переданы дочери г-жи Вальтер. Допустима всякая вольность, но необходимо сохранить дух произведения, который бы оправдал эту вольность. Можно ли согласиться с модернизацией великих произведений литературы? Это было проделано недавно с «Преступлением и наказанием» и «Опасными связями»¹²⁸.

Брессон прав, когда, вдохновившись одним из эпизодов «Жака-Фаталиста» Дидро, написал сценарий фильма «Дамы из Булонского леса». Но мне кажется, что стремление переносить действие великих классических произведений в современные условия лишь свидетельствует о бессилии или, что то же самое, о попытке пойти наиболее легким путем. Современное звучание старого произведения может и должно быть выражено в области идей и чувств, не прибегая к формальным приемам, без всякой игры в осовременивание. Много говорилось о социальной критике в фильме «Опасные связи, 1960 год». С моей точки зрения, эта критика была

самой невинной, а могла стать более резкой и глубокой, если бы сюжет развивался в своем историческом контексте. Какое значение может иметь современный вариант «Преступления и наказания»?

Добавлю, наконец, что работа над тремя экранизациями классических произведений — «Милого друга», «Жизни холостяка» и «93-го года»¹²⁹ — доказала мне, что при современном богатстве языка кино литературное произведение нельзя, в сущности, считать антикинематографичным. Хотелось бы найти в оригинальных сценариях, в так называемых сценарных заявках, такие же полноценные образы, какие мы встречаем при чтении Бальзака, Золя, Флобера, Гюго и других.

Разве конец «Милого друга», как он написан Мопассаном, не является типично образным, а стало быть, кинематографическим?

«Затем, подняв глаза, он различил вдали, за площадью Согласия, Палату Депутатов. И ему показалось, что он одним прыжком способен перескочить от дверей церкви Мадлен к дверям Бурбонского дворца»*. Ирония судьбы! «Милый друг» снимался в Вене, финальная сцена была снята в павильоне, и необходимые кадры были заменены репликой Рашели: «Скажи пожалуйста, а я его знаю. Меня не удивит, если он станет министром».

В литературных произведениях заложены такие кинематографические ценности, которые мы не всегда умеем выявить. Именно чтение статьи Эйзенштейна позволило мне спустя много лет после создания «Милого друга» обнаружить такой отрывок в романе Мопассана, кинематографический характер которого ранее ускользнул от моего внимания:

«Останемся в пределах примера с часами.

В нашем случае с Вронским геометрический рисунок не зажил образом часа. Но ведь бывают случаи, когда важно не астрономически ощутить двенадцать часов ночи, а пережить полночь во всех тех ассоциациях и ощущениях, какие по ходу сюжета понадобилось автору возбудить. Это может быть час трепетного переживания полночного свидания, час смерти в полночь, ро-

* Ги де Мопассан, Милый друг, М., Гослитиздат, 1947, стр. 327.

ковая полночь побега, то есть далеко не просто изображение астрономических двенадцати часов ночи.

И тогда сквозь изображение двенадцати ударов должен сквозить образ полуночи, как некоего «рокового» часа, наполненного особым смыслом.

Проиллюстрируем и этот случай примером. На этот раз его подскажет Мопассан в «Милом друге». Пример этот интересен и тем, что он — звуковой. И еще интереснее тем, что чисто монтажный, по правильно выбранному приему разрешения он представлен в романе как бы бытописательным.

«Милый друг». Сцена, в которой Жорж Дюруа, уже пишущий свою фамилию «Дю-Руа», ожидает в фиакре Сюзанну, условившуюся с ним бежать в двенадцать часов ночи.

Двенадцать часов ночи здесь — меньше всего астрономический час и больше всего час, в который все (или, во всяком случае, очень многое) поставлено на карту: «Кончено. Все погибло. Она не придет».

Вот как Мопассан врзает в сознание и чувства читателя образ этого часа, его значительность, в отличие от описания соответствующего времени ночи.

«...Он вышел из дома около одиннадцати часов, побродил немного, взял карету и остановился на площади Согласия, у арки морского министерства.

От времени до времени он зажигал спичку и смотрел на часы. Около двенадцати его охватило лихорадочное волнение. Каждую минуту он высовывал голову из окна кареты и смотрел, не идет ли она.

Где-то вдали пробило двенадцать, потом еще раз, ближе, потом где-то на двух часах сразу, и, наконец, опять совсем далеко. Когда раздался последний удар, он подумал: «Кончено. Все погибло. Она не придет».

Он решил, однако, ждать до утра. В таких случаях надо быть терпеливым.

Скоро он услышал, как пробило четверть первого, потом половину, потом три четверти, и, наконец, все часы повторили друг за другом час, как раньше пробили двенадцать...».

Мы видим из этого примера, что когда Мопассану понадобилось вклинить в сознание и ощущение читателя эмоциональность полуночи, он не ограничился тем, что просто дал пробить часам двенадцать, а потом

час. Он заставил нас пережить это ощущение полуночи тем, что заставил пробить двенадцать часов в разных местах, на разных часах. Сочетаясь в нашем восприятии, эти единичные двенадцать ударов сложились в общее ощущение полуночи. Отдельные изображения сложились в образ. Сделано это строго монтажно.

Данный пример может служить образцом тончайшего монтажного письма, где «двенадцать часов» в звуке выписаны целой серией планов «разной величины»: «где-то», «вдали», «ближе», «совсем далеко». Это бой часов, взятый с разных расстояний, как съемка предмета, сфотографированного в разных размерах и повторенного в последовательности трех различных кадров «общим планом», «средним», «еще более общим». При этом самый бой, вернее, разнотой часов, выбран здесь вовсе не как натуралистическая деталь ночного Парижа. Сквозь разнотой часов у Мопассана прежде всего настойчиво бьет эмоциональный образ «решительной полуночи», а не информация о... «ноль часах».

Желая дать лишь информацию о том, что сейчас двенадцать часов ночи, Мопассан вряд ли прибегнул бы к столь изысканному письму. Совершенно так же без избранного им художественно-монтажного разрешения ему никогда не добиться бы такими простейшими способами столь же ощутимого эмоционального эффекта*.

РАСКАДРОВКА

Раскадровка — варварский и выразительный термин. Эйзенштейн говорил, что с нею достигается гармония композиции фильма. Это такая же увлекательная работа для режиссера, как оркестровка своего произведения для композитора.

Перед нами, с одной стороны, созданная на бумаге история, с другой — диалоги. Теперь нужно изложить фильм план за планом. Таких планов-номеров бывает пятьсот... семьсот... восемьсот... Своеобразный шифр. Это

* С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 260—261.

тот самый момент, когда мы обязаны смотреть... Смотреть... и слышать.

Раскадровка продолжается до последнего «поворота операторской ручки». Это непрерывный процесс замены одного другим. Раскадровка пишется, исходя из абсолютных возможностей, ее создают в связи с декорациями, выбранной натурой, ее задумывают, имея в виду определенных актеров, которые затем оказываются далеко не теми, о которых мы мечтали. Затем ее изменяют в зависимости от сметы... Странички раскадровки слетают тогда, как сухие листья... «Слишком дорого», — говорят нам, и вот 1200 статистов заменяют 200... Слишком дорого: смета фильма «Первый после бога» составляла 80 миллионов франков, а у нас было только 60 миллионов. Было решено весь фильм снять в студии. Пришлось переписывать раскадровку.

Наконец, существует импровизация. Чем тщательнее сделана раскадровка, чем внимательнее она обдумана, тем легче и изящнее будет импровизация. Неподготовленная импровизация — роскошь, которую нельзя себе позволить... «Не существует лучшего вдохновения и лучшей импровизации, чем те, которые тщательно подготовлены» *, — заявляет Клод Отан-Лара. Но те, кто предполагает, что режиссерский сценарий может быть таким же твердым и таким же точным, как смета архитектора, что во время съемки в него не будет внесено никаких изменений, жестоко ошибаются. Сколько неожиданностей бывает во время съемки на природе: атмосферные условия, место, к которому надо приспособиться.

Раскадровать — значит указать съемочные планы: их число, углы съемки, объективы и главным образом содержание. Раскадровать — это значит выбрать панораму, определить неподвижные планы, наезды и отъезды камеры.

Раскадровку банальной комедии можно сделать за два дня. Но для работы над серьезным сюжетом в среднем нужно недели три — месяц. Клод Отан-Лара делает раскадровку с главным оператором и главным художником, и это позволяет ему тщательно подготовиться к съемке. Но такая подготовка может быть эффективной лишь в том случае, если ее проводят и с ведущими ак-

* Журнал «Текниксьен дю фильм», 1958, № 39.

терами. При нынешней системе производства — это утопия.

Есть и другая крайность. «Я всегда отказывался работать над написанным сценарием, — пишет Росселлини¹³⁰. — Меня много раз упрекали за это. Уже не помню, где я прочел, что меня ругали главным образом за то, что я импровизатор. Я же страшно горжусь этим, ибо это означает, что я еще не совсем уснул...». На основании этого кинокритик и историк кино Андре Базен легкомысленно замечает: «Кино стало профессией чиновников». Флобер, Гюго, Стендаль, Мопассан, Золя — чиновники! Росселини тоже неправ. Можно быть врагом импровизации и тем не менее не «спать».

Язык зрительных образов

Техническое решение того или другого плана должно определяться на основании единственного принципа: тем, что должно быть показано, что должно быть в центре внимания в кадре или, если хотите, что должно привлечь глаз зрителя, едва изображение появится на экране. Как должно идти развитие драматического действия в этом кадре?

Следует решительно избегать бессмысленного применения технических приемов. Ибо если по эстетическим соображениям центр действия и внимания в кадре перемещается, этот кадр становится бесполезен.

Если второй оператор, снимающий фильм, — подлинный помощник режиссера на съемочной площадке — не до конца понял драматургию раскадровки, его могут увлечь поиски эффектного кадра, весьма привлекательного, быть может, но могущего стать препятствием для развития драматического действия, когда фильм будет смонтирован.

Было время, когда с целью избежать пустоты вокруг кадра, чтобы «лучше уравновесить изображение», наличие связки на первом плане рассматривалось как непрременное требование эстетики. Поэтому на первом плане устанавливались вазы, букеты цветов, колонны, решетки, канделябры, углы печей и т. д. Но едва только на экране появляется такое изображение, как человеческий глаз автоматически, психологически обнаруживает эту

«связку» и ему требуется затем усилие, чтобы отвлечься от нее и «найти» то, на что следует смотреть. Быть может, этот процесс длится в мозгу четверть секунды, но этого достаточно, чтобы нарушить развитие драматического действия.

С появлением широкого экрана стало труднее избегать рассеивания внимания при каждой смене плана и труднее фиксировать это внимание в ту минуту, когда изображение появляется на экране в точно выбранном месте, исходя из требований драматургии.

О технике кинематографа было написано немало. Чего только не говорилось о панораме, ее «метафизическом и психологическом значении». Совсем недавно такие рассуждения в специализированных журналах были умственным и финансовым подспорьем для иных кинематографических эстетов.

Выбор панорамы во время разработки раскадровки определяется очень просто. Панорама — технический прием, который должен позволить зрителю следить за персонажем во время его движения, обнаруживать предметы, декорацию, пейзаж, необходимые с точки зрения драматического развития действия. Если я следую во время панорамы за женщиной, открывающей дверь любовнику, с которым она решила порвать, психологически убедительная сила изображения возникнет не в результате траектории и движения панорамы. Она родится в результате игры актрисы, за которой благодаря этой панораме я могу следить, не теряя ее из виду.

Техника, на которую режиссер обращает внимание при раскадровке, имеет значение лишь в той мере, в какой она поставлена на службу актерам и раскрытию драматического действия.

Орсон Уэллес открыл перед критиками глубину кадра, используемую с самого, или почти с самого рождения, кино*, и критики провозгласили ее системой, хотя она

* В фильме «Родина», который я снял в 1945 г., в самый разгар драмы, чтобы ее лучше «показать», мы видим на одном плане героиню, а позади ее мужа и любовника, играющих в шахматы. Оператор Никола Эйер не стал ждать Орсона Уэллеса, чтобы снять такой план. Но критика этого не сумела обнаружить. Для того чтобы это произошло, понадобилось превращение глубины кадра в формальный прием.

всего лишь одна из многочисленных форм языка кино. Режиссер использует глубокий кадр, когда хочет что-то выразить драматически. Это позволяет, между прочим, одновременно видеть два действия, происходящих в разных планах. Злоупотребление глубиной кадра — возвращение к театральному методу. Это выхолащивание убеждающей силы киноискусства методом рассеивания внимания. Она дает возможность зрителю выбирать, а это бессмысленно и пагубно для драматургии.

Раскадровка — это узда, которую мы надеваем на свое воображение. Чем точнее будут «написаны» наши кадры, тем гармоничнее будет идти развитие фильма. Краткие записи в раскадровке представляются лишь кодом, предназначенным для напоминания во время съемки о том, что мы хотим сказать и выразить. Прочитав раскадровку «Сорняков Баррагана», один друг кинематографист упрекнул меня, что я во время чтения не ощутил поэзии книги Панаита Истрати¹³¹. Но кинематографическая поэзия не может быть описана. Поэзия изобразительного ряда или его драматическая сила вытекают из комбинации различных зрительных или звуковых элементов, созданных во время съемки, синтез которых и приобретает — или не приобретает — поэтическую или драматическую силу. Быть может, Росселлини именно это и называет долей импровизации. В таком случае я с ним согласен.

Чем лучше обдумана раскадровка, чем она точнее сделана, тем легче во время съемки за несколько минут осуществить необходимые изменения, которые раньше не могли предусмотреть.

Во время работы над раскадровкой мы должны предвидеть смену планов, ибо независимо от таланта монтажера нам нужно обеспечить его всеми элементами, способными дать возможность гармонично и изящно переходить от одного плана к другому. Но и тут могут возникнуть различные ограничения из-за непредвиденных факторов, возникающих на съемочной площадке*.

Случается, что во время съемки нам приходят в го-

* «Ракорд», или связка между двумя планами, осуществляется обычно на перемещении актера... Если общий переход можно предвидеть, отдельные передвижения относятся к той категории, которые и актер и режиссер находят лишь во время съемки, так как они вытекают непосредственно из игры актера.

лову идеи, вызванные потрясением от зрительного образа. Нередко нас соблазняют предложения оператора, но мы их либо отклоняем, так как они нарушили бы единство фильма, либо тут же на месте принимаем решение. Но оно окажется правильным лишь в том случае, если «весь фильм будет у нас в голове», а добиваешься этого длительной и тщательной работой над раскадровкой.

Я не собираюсь перечислять классические способы киносъемки, о которых подробно говорится во многих работах *. Но я не хотел бы кончать эту главу, не сказав о переходах между сценами — проблеме, которая уже была затронута вместе с вопросом о связи между различными эпизодами. Этот вопрос возникает и у писателя и у драматурга, однако не так остро, поскольку мы находимся в прямой зависимости от убеждающей силы зрительного изображения и его захватывающей мощи. Затемнение является, вероятно, одним из самых оригинальных и самых трудных элементов языка кино. По мере того как зритель становится все более зрелым в восприятии кино, мы вынуждены менять характер использования затемнения. Некоторые слишком смелые приемы затемнения или другие подобные находки должны быть запрещены, ибо следует всегда уважать правило: быть всем понятным. Если завтра во всех деревнях Франции начнется прокат узкоплечных фильмов, поначалу придется изъять картины, выпущенные в последние годы, и ограничиться лишь старыми фильмами — десяти-пятнадцатилетней давности. Зритель, который не был свидетелем процесса развития языка кино, не сможет оценить и понимать фильмы, созданные за последние годы, какими бы конформистскими или классическими они ни были **.

Чем больше зритель привыкнет к затемнению, тем большие возможности это откроет перед нами. Не следует, однако, забывать, что слишком резкие переходы могут вызвать разрыв драматического действия. Нередко исключительно ради эффектного затемнения мы

* Например, в книге Марселя Мартена «Язык кино».

** Поэтому, если я показываю сегодня героя за рулем машины, едущего к своей возлюбленной, наплывом я могу показать его уже в объятиях последней. Но такие сокращения должны осуществляться лишь последовательными этапами.

жертвуем психологическим развитием характера героев или драматическим действием. Поэтому надо пользоваться затемнением с большой осторожностью и при раскадровке учитывать переходы, избегая соблазна идти по наиболее легкому пути.

Язык звуков

Этот язык включает в себя шумы, музыку, диалоги и... тишину.

«Внезапно тишина предстала странной вещью», — написал Арагон.

За тридцать два года проблемы записи звука были решены быстрее, чем другие творческие проблемы, значение которых нередко недооценивается лишь потому, что они полностью не известны. Это же относится к цвету, познание которого как языка кино развивается так же медленно, как и музыки.

В Америке придают большое значение качеству записи звука, тогда как во Франции промышленники не приложили никаких усилий, чтобы дать в руки звукооператорам нужную им аппаратуру. Они располагают лишь самой необходимой техникой, обеспечивающей «хорошее качество звукозаписи», то есть «превосходную» неразборчивость звука. Техническое оснащение наших студий звуковой аппаратурой безнадежно устарело. Арендаторы студий материально не заинтересованы в качестве записи. Продюсеры, арендующие студии, тоже этим не интересуются. Иностранцы покупатели наших фильмов жалуются на плохое качество звука в наших картинах. Дефекты звукозаписи усугубляются устаревшим оборудованием почти всех наших кинотеатров, где чаще обновляются ковры и кресла... Еще один дурной коммерческий расчет!

Сойдет все, лишь бы было «понятно», что говорят актеры. Режиссеры во Франции несут свою долю ответственности за технический и художественный упадок техники звукозаписи. Не объясняется ли наше пренебрежение к этой стороне дела тем, что у француза более развито зрительное восприятие, чем звуковое, а поскольку наша звуковая культура менее развита, мы и менее требовательны? Верно, мы менее требовательны к звуку,

чем к изображению. Темпы съемки принуждают нас постоянно от чего-то отказываться в плане художественном. И первым, чем мы при этом жертвуем, бывает звук.

Но работа со звуком помимо одной выдумки требует поисков равновесия между зрительным и звуковым рядом. Отсюда большое значение операции, называемой звуковым оформлением, и того вклада, который вносит во время работы над фильмом звукооператор. Ни звукозапись, ни шумовое оформление не являются чисто технической операцией.

Шумы

Я думаю — и мой личный пример, на который я ссылаясь в начале книги, это подтверждает, — что шумы являются решающими элементами для достижения реальности. По этой причине звук, говоря кинематографически, был эстетической необходимостью. Те, кто искренне верил или еще верит, что кино по своей природе является для человека бегством от действительности, глубоко заблуждаются. Они — жертва иллюзии, рожденной и поддерживаемой в течение двадцати пяти лет немым кино.

К великой радости защитников немного кино, в начале звукового периода явно злоупотребляли натуралистическим использованием звука. Реалистическое использование звука — это творческий акт. Если записать на звуковую дорожку все шумы, которые бывают слышны во время съемок, фильм окажется раздавлен чудовищной какофонией. Закон единства распространяется и на звук.

Отбор необходимых шумов надо делать уже при раскадровке, исходя из их драматического значения. Но еще важнее шумов — создание атмосферы, дозировка отобранных шумов. Для воссоздания на экране определенной атмосферы положение микрофона имеет такое же значение, как и камеры. И подобно тому как мы подчас меняем объективы, чтобы при помощи деформации окружающей обстановки создать определенный драматический эффект, та или иная деформация звука также подчеркивает значение содержания изображения. В филь-

ме «Рассвет», акцентируя внимание на тикании будильника при пробуждении горняков, я тем самым подчеркивал бесконечную монотонность жизни рабочих и то усилие, которое им надо применять каждое утро при пробуждении, чтобы побороть усталость. Лишь закончив работу над фильмом «Первый на конце веревки», я понял, что усилить впечатление головокружения можно было с помощью определенных звуковых эффектов — например шума упавшего большого камня, который вместе с эхом, подчеркивает высоту стены.

Несмотря на достижения в технике звукозаписи, необходимая атмосфера лучше создается при озвучании фильма чисто техническими средствами, и нередко звук, записанный в студии с помощью специальных приспособлений, кажется более естественным. Например, два пальца, которыми производят бульканье воды в стакане рядом с микрофоном, точнее передают трение воды о корпус баржи, чем синхронная запись этого бульканья на реке при съемке («Братья Букенкан»).

Шумы и атмосфера фильма влияют на тон диалогов и игру актеров. Но так как диалоги и шумы редко записываются одновременно, возникает предосудительный для достоверности фильма разрыв между тональностью диалога и средой. Эта достоверность в кино создается из многих компонентов, значение которых трудно себе представить, их подчас даже не замечают наши сотрудники. В «Рассвете» Рене Лефевр¹³² давал пояснения Жану Дезайи в зале, где с невероятным грохотом шла разгрузка угля из вагонеток. Во время съемки мы записали диалог, остановив подъемники. Их грохот был записан отдельно и при тонировании совмещен. Если бы сцена снималась синхронно, Рене Лефевру пришлось бы повышать голос, даже кричать, чтобы быть услышанным Дезайи. Поэтому при съемке этого эпизода мы попросили Рене Лефевра говорить так, словно он стремился перекрыть шум подъемников. Однако при тонировке все увидели, что шум подъемников и вагонеток по своей интенсивности не соответствует диалогу, а усилия Лефевра выглядят как переигрывание. Пришлось перезаписать шумы, увязав их с тональностью диалога.

Потребность быть достоверным подчас трудно объяснить, но в конечном счете характер звукового решения определяется исключительно самим изображением. Ино-

гда звук, который при раскадровке казался нам совершенно необходимым, после просмотра материала на двух пленках оказывается излишним, и наоборот, звук, который мы не предусмотрели, становится совершенно необходимым, ибо он продиктован характером изображения.

Повышение культурного уровня зрителя позволяет прибегать и в использовании диалога и в использовании шумов к более изысканной, но неизменно строгой звуковой палитре, ибо она придает шумам еще большее выражение, когда мы хотим «заставить их говорить». Используя звук в качестве выразительного драматического средства, не стоит бояться выглядеть слишком смелым. На нынешней ступени развития языка кино — звук может вызывать те же рефлексy, что и изображение, рождая у зрителя одновременно две ассоциации, одна из которых мнимая. Например, достаточно, чтобы на крупном плане преследуемого человека за кадром раздался скрип тормозов или хлопнула дверь, как зритель уже «видит» полицейскую машину, которая ловит преступника.

Диалог

Качество диалога в кино определяется его лаконизмом. Некоторые фильмы по своему сюжету требуют более обширного диалога, но и это не должно мешать ему быть экономным. Болтовня на экране незыносима.

Диалог в кино? Диалог в театре? В последнем он занимает главенствующее место. Настанет время, я уверен в этом, когда будут говорить об эволюции театрального диалога под влиянием техники кино, которая уже наложила свой отпечаток на технику американского театра. Бывает, с удивлением узнаешь, что сценарий какого-то фильма это экранизация американской пьесы, в то время как экранизация французской пьесы редко не выделяется театральностью.

У диалогистов существует тенденция забывать, что написанный ими диалог призван лишь сопровождать изображение, обладающее конкретным значением и придающее словам и фразам особый «вес» и «окраску», которые при одном чтении текста не возникают.

Диалогисту не стоит распространяться: качество его работы зависит от умения «предвидеть» изображение. Но условия, в которых ему приходится работать, сжатые сроки, которые ему даются для написания диалогов, неизбежно толкают его встать на наиболее легкий путь.

Диалогисты упрекают нас за то, что мы во время съемок вносим изменения в их тексты, утверждают даже, что мы, мол, испытываем почти садистское удовольствие при сокращении реплик, и обвиняют нас в полном неуважении к их работе. Увы, мы охотно обходились бы без торопливых и потому опасных «починок», но они необходимы, если та или иная фраза или слово звучат фальшиво.

Микрофон так же безжалостен, как объектив аппарата. В фильме наряду с законом кинематографического видения существует и закон слышимости. Не случайно Рене Клер* напоминает, что тщательно выстроенная, искусно освещенная декорация улицы может создать более реальное впечатление, чем настоящая, чье фотографическое воспроизведение дает чрезмерные и произвольные контрасты. Все, что относится к изображению, полностью относится к звукам и словам.

Никогда еще выражение «взвешивать свои слова» не обладало таким значением. Чем больше диалог в кино приближается к совершенству, становится лаконичен, менее многословен, тем больше надо взвешивать слова, его составляющие. Из-за отсутствия насыщенности текст может «потеряться», раствориться в паузах, шумах и музыке.

Именно поэтому, вероятно, Пьер Бост, умеющий быть лаконичным и взвешивать каждое слово, считается лучшим диалогистом французского кино. Диалог Марселя Эйме — менее лаконичен, но более красочен и живописен. Очень жаль, что Жан-Поль Сартр¹³³ и Роже Вайан¹³⁴ мало пишут диалогов для кино. Текст «Достопочтенной проститутки» и «Опасных связей» по своей глубине и насыщенности является образцом диалога в кино.

Некоторые формы разговора, по своему характеру якобы поэтического, которые еще можно терпеть в теат-

* Газета «Леттр франсэз», 1957, 12 сентября.

ре, совершенно невыносимы в кино. Иные обороты, вульгарные или заумные словечки разрушают очарование, становятся просто неприличными.

В чем тайна достоверности диалога?

Во время подготовки к съемкам фильма «Рассвет» мы спросили жену одного горняка, бывает ли она у клетки. Она ответила: «Мы ходим туда только за тем, чтобы узнать о несчастье». Используемая в начале фильма, эта фраза прозвучала диссонансом.

В уже цитированной здесь статье из «Леттр франсэз» Рене Клер пишет:

«Если вы захотите сказать, что идет дождь, никогда не говорите: «Идет дождь». В вымышленном зрелище, которое пытается воспроизвести реальность, добиться этого не так-то уж легко. Как бы просто ни казалось сказать: «Идет дождь», эта фраза будет звучать слишком литературно в устах человека, который по своему виду и манерам должен, например, сказать «чего это там течет?»»

Насколько мне известно, авторам диалогов еще ни разу не удалось добиться правдивости в диалогах крестьян. Здесь опять та же картина — то, что еще терпимо в театре, не годится для кино. И повинны в этом не только авторы диалогов. Свою долю ответственности несут и режиссеры и актеры. В фильме «Первый на конце веревки» Александр Арну и я попытались ввести в диалог некоторые интонации савояров. Но нам не удалось сделать этого и наполовину. И Александр Арну был прав, изъяв все наши благоглупости, облеченные в местные обороты речи. Он решил эту задачу с помощью синтеза и сам «сочинил» жаргон для диалогов. Успех был бы, вероятно, полным, если бы я постарался заставить актеров усвоить такой необычный для них текст.

Диалог пишется для того, чтобы его произносили. Это банальная истина. Но диалогисты ее забывают.

Чем правдоподобнее диалог, тем труднее естественно произнести его.

Слишком акцентируя на некоторых характерных особенностях речи, рискуешь сфальшивить. Иные легко и подчас талантливо пользуются марсельским акцентом, но я редко слышал, чтобы актеры, играя роль рабочего, избегали некоторых фонетических связей между слова-

ми (как это им присуще поступать), не дав почувствовать «работу диалогиста».

Автор диалога должен уметь не только написать реплики, но и приспособить их к актерам, игра которых в кино имеет такое большое значение, что малейший незаметный в театре нажим делает бесполезными некоторые слова и фразы. Поэтому требуется особая драматичность в конструкции диалогов, весьма отличная от театральной.

Если мы изменяем диалог уже во время разработки режиссерского сценария, это происходит потому, что мы более ясно представляем себе характер драматического действия, рожденного в результате слияния двух компонентов — изображения и актерской игры.

Неправы те, кто после прочтения диалогов в раскадровке сразу же пытаются о чем-то судить и делать критические замечания. И тем не менее так поступают с произведением, которое лишь «прочитали», но не сумели «увидеть». Вот почему некоторые продюсеры пытались обезопасить себя диалогами такого автора, как Саша Гитри. Впрочем, оговоримся: под предлогом защиты простоты осуждение, так сказать, «блестящего» диалога не должно служить оправданием убожества.

Говорят, что пауза — важный элемент диалога. На самом же деле язык кино лишен пауз. Точнее сказать так: всякий раз, когда это возможно, диалог должен стучаться перед немым языком изображения или игрой актера.

Элементарные требования, предъявляемые к диалогу в кино, мне рисуются такими — искать лаконизм, никогда не «дублировать» изображение или игру актера, писать, учитывая звукозрительный характер изображения, и избегать увеличения метража картины.

И снова становится еще более очевидной необходимость овладеть своей профессией и обладать большим опытом. Потребность сотрудничества сценариста и режиссера во время создания диалогов не вызывает сомнений. Следует параллельно делать режиссерский сценарий, чтобы все исправления и доработки в области диалога соответствовали раскадровке, были согласованы и сделаны при тесном участии автора.

Если реплика произносится за экраном, ей должно быть отведено точное место уже в режиссерской разра-

ботке сценария. Сила изображения бывает такова, что зритель «не слышит» реплику, которая накладывается на это изображение.

Наконец, следует сделать так, чтобы диалогист в кино, так же как и драматург в театре, умел заставить говорить своих героев, причем с той только разницей, что диалог в сценарии должен соответствовать тону и стилю фильма. Нет ничего хуже, когда даже самый лучший диалог не «входит» гармонично в изображение. В фильме «Герцогиня де Ланже»¹³⁵ такой разрыв очевиден с первого до последнего кадра, и происходит это по вине и режиссера и диалогиста Жана Жироу.

* * *

Комментарий (дикторский текст) — форма разговорной речи, которая также может быть использована драматургически. Однако им уж слишком часто пользуются из-за собственной слабости. Ведь комментарий при экранизации таких, например, крупных романов, как «Красное и черное», «Отверженные», позволяет производить сокращения, вводить затемнения. Но злоупотребление дикторским текстом чревато опасностью, ибо, в ущерб драматическому напряжению, ведет скорее, к иллюстративности, чем к настоящей экранизации.

Тем не менее благодаря введению лаконичного комментария режиссер может применить эллиптический зрительный монтаж, включив его в драматическое действие.

«Отказываться от использования дикторских текстов в художественных фильмах на том основании, что они являются атрибутами научно-популярных или документальных фильмов, так же бессмысленно и вредно, как если бы архитекторы отказались от элементов пирамидальной или сферической формы на том основании, что эти формы-де являются атрибутами сооружений прошлого», — писал Довженко*.

Но его применение — вещь нелегкая, ибо он свободно может стать методом, трюком, «ниточкой», позволяющей преодолеть недочеты фильма, связывать между со-

* А. Довженко, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 601.

бой различные элементы или восполнить отсутствие профессиональных навыков.

В «Рассвете» ход развития драматического действия требовал возврата в прошлое для того, чтобы показать, какой была жизнь горняков во времена, последовавшие за появлением первых «угольных ям». Эти кадры сопровождались голосом горняка, вспоминающего прошлое. Тщательно продуманный, неплохо осуществленный, этот прием тем не менее органически не входил в драматургию фильма. Возникал разрыв, и понятно отчего: связь времени осуществлялась с помощью текста, тогда как в данный драматургический момент чувства публики требовали зрительного перехода. Лишь «зрительная идея», вызывающая у горняка эмоциональные воспоминания о прошлом, могла увлечь зрителя. Этот пример иллюстрирует также и то, что я писал выше о ритме фильма.

Опираясь на свой опыт, я ввел в фильме «Карьеристы» комментарий, построенный чисто драматически. Это дало мне возможность за пять минут изложить содержание трех глав романа, которые сами по себе могли служить материалом для целого фильма. Начиная с будущего, каким оно представляется Филиппу Бридо и показанному мной в виде ряда коротких эпизодов без всякой последовательности, зритель возвращался к современности и снова увлекался действием. Такой драматический эффект был достигнут и благодаря выразительной музыке Ганса Эйслера¹³⁶.

Разумеется, наиболее широко комментарий используется в документальных фильмах. Но наши замечания относительно диалога полностью относятся и к этой области, в которой, признаемся, наблюдается так мало успехов. Здесь или комментарий «дублирует» изображение, или его заставляют излагать то, «чего нет» на экране, ошибочно надеясь этим преодолеть недостатки самого документального фильма.

Слишком уж часто всю вину за недостатки комментария возлагают на актера, и иные документалисты, подобно поэтам, считающим, что артисты не умеют читать их стихи, предпочитают сами произносить свой текст. Однако справедливости ради надо признать, что чтение комментария ставит перед актером, который не всегда, впрочем, отдает в этом отчет, те же проблемы,

что и чтение поэмы, порождая то бессмысленный пафос, то бурчание, отсутствие драматургической синхронности между тональностью изображения и текстом.

* * *

И последнее слово о дубляже. С художественной точки зрения — это чудовищно. Но без него нельзя обойтись. Самые ярые противники дубляжа считают, что надо ограничиться субтитрованием. Они забывают, что их даже поверхностное знание языков с помощью субтитров позволяет им, в отличие от большинства зрителей, полностью понимать картину. Кроме того, для утомившихся людей, которые к тому же вообще мало читают, чтение субтитров требует напряжения, отвлекающего их от самого действия. Достаточно посмотреть, как медленно читают в метро газеты рабочие, чтобы убедиться в этом. Поэтому фильм с субтитрами можно показывать лишь в первоэкранных кинотеатрах, для остальных же пригоден лишь дублированный вариант.

Расходы на дубляж достаточно высоки — пятьдесят-восемьдесят тысяч новых франков против тысячи пяти-сот новых франков на субтитрование одной копии. Поэтому понятно, отчего многие иностранные фильмы определенного рода не имеют широкого распространения: прокатчики не рискуют тратить средства на дубляж, тем более что к этим расходам надо еще добавить затраты на рекламу.

СТУДИЯ

Моя трагедия готова, остается только ее написать.

Расин

Студия — это фабрика со строгим расписанием смен для технического персонала и рабочих; с продюсером, обязанным постоянно думать о себестоимости; фабрика с бесшумными машинами, и тем не менее самая шумная из всех фабрик на свете.

Точность и быстрота работы в студии определяется, во-первых, тщательностью, с какой сделана раскадров-

ка, и, во-вторых, степенью готовности, которой добилась техническая часть съемочной группы за время между окончанием работы над режиссерским сценарием и первым съемочным днем.

Все члены съемочной группы — от художника до бу-тафора — должны предусмотреть все необходимое, что задумано режиссером-постановщиком, чтобы обеспечить плавный ход работы во время съемки картины.

Все! Даже если фильм — скромная современная комедия, это «все» огромно!

Тот, кто имеет в виду подготовку к съемке фильма, как произведения искусства, к тому же одного из самых сложных, — тот имеет в виду одновременно и необходимость освоения целого ряда вещей.

Постановочная часть французских студий по своей способности быстро приспосабливаться к требованиям любого фильма, вероятно, одна из самых лучших в мире. Подготовительный период во Франции (по сравнению с другими странами) — один из самых коротких, а съемочный — самый сокращенный.

Всякий раз, когда французское кино переживает очередную кризис, вызванный отсутствием какой бы то ни было правительственной политики, находятся услужливые журналисты, обвиняющие в этом технический персонал. Эти нападки усиливаются, если киноработники обращаются к правительству, требуя проведения политики, способствующей развитию французского кинопроизводства и отмены тех произвольных мер, которые душат кино. В первую очередь это налоги — тридцать восемь процентов со сборов — и цензура. Но у лишенных воображения господ из газет всегда имеется один и тот же довод: «У технического персонала и актеров кино слишком высокая зарплата».

Они умалчивают, что эта зарплата включает и периоды безработицы. Ведь технический персонал студий, за редким исключением, в среднем занят в году только тридцать шесть — сорок недель. Добавим к этому, что в периоды «пик» требуется наличие достаточного количества квалифицированных кадров каждой специальности (и в особенности среди людей с очень высокой зарплатой), способных удовлетворить широкий спрос и обеспечить возможность выбрать человека, наиболее отвечающего характеру картины и личным требованиям

режиссера. Соглашаясь платить высокую зарплату некоторым категориям кинорботников, продюсеры делают это без всякой охоты — по принуждению и требованию профсоюза или, как хотят нас убедить, в соответствии с чисто корпоративными правилами. Они уступают, ибо им это в конце концов выгодно. Когда они платят двести пятьдесят тысяч франков в неделю главному оператору, их принуждает к тому отнюдь не его талант. Они просто знают, что благодаря его мастерству им удастся сократить на пять-шесть недель съемочный период без всякого ущерба для качества операторской работы. Действительно, два миллиона франков за фильм — много, если брать эту цифру изолированно и не зная, что на самом деле эти два миллиона позволяют сэкономить пятнадцать-восемнадцать миллионов франков.

Сама система французской кинематографии, методы работы в ней противоречат требованиям рациональной подготовки к съемкам фильма, противоречат самым элементарным правилам здоровой экономии.

Пока режиссер и его сотрудники работают над сценарием, раскадровкой и диалогами, продюсер, который не располагает достаточными наличными средствами, ищет всевозможные источники финансирования.

Чтобы обрести такие возможности, надо проделать ряд операций:

- 1) отыскать две-три свободные «звезды»;
- 2) договориться с их импрессарио;
- 3) договориться с прокатчиком, который должен одобрить выбор «звезд», сюжет, режиссера, получить от него «аванс»;

4) договориться со студией, располагающей съемочными павильонами, о сроках съемок, соответствующих свободному времени приглашенных актеров;

5) найти источники кредита: банковские кредиты, кредиты на приобретение пленки, на лаборатории и т. д.

Справившись со всеми этими трудностями, счастливый продюсер сообщает, что съемки начнутся в точно обусловленные сроки, которые могут быть отодвинуты максимум на три дня. Если авторы в интересах качества своего сценария нуждаются дополнительно в двух-трех неделях работы, связанный своими обязательствами продюсер не может им их предоставить, даже если и

сам убежден, что такая спешка неблагоприятно отразится на съемках картины.

И это еще идеальный вариант. А бывает, что прокатчик требует заменить выбранную продюсером актрису Икс на актрису Игрек, ибо считает, что «Икс не сделает сборов». Такое соображение часто взято с потолка. Для этого бывает достаточно, чтобы какой-то фильм с участием Икс не имел успеха. Всю ответственность за это прокатчик возлагает на актера, хотя виновато в этом было убожество самого фильма.

Возражать против этого бессмысленно! И вот приходится «менять» уже законченную раскадровку и диалоги, написанные с расчетом на определенную актрису. На эти изменения уходит больше времени, чем на подготовку всего фильма.

Бывает и так: когда раскадровка и диалоги закончены, продюсер и прокатчик внезапно начинают проявлять волнение. По их мнению, «эта сцена задумана слишком оригинально», она, мол, «не понравится зрителю»; другая — тенденциозна и рискует навлечь гнев Католического центра или цензуры. Председатель административного совета сети кинотеатров, который будет демонстрировать фильм, оказывается, «случайно» прочел раскадровку и тоже требует купюр, чтобы не «вызвать возмущения своей клиентуры».

Вносятся поправки... Опять летят перья!

А тем временем немного стихийно, словно в пустоте, идет подготовка к съемкам. Каждый действует по интуиции, доверяясь своему опыту, с нетерпением ожидая окончания раскадровки, чтобы встретиться с режиссером-постановщиком и договориться с ним по насущным вопросам.

Уже одно это показывает, какую важную роль играет в подготовительный период технический персонал группы и особенно ассистент режиссера, который в отсутствие постановщика, на основе самых общих данных должен предугадать все, что может потребоваться во время съемок.

На главного оператора и художника ложится обязанность создать в фильме нужную атмосферу. Трудности, которые возникают в наших отношениях, кроме уже изложенных обстоятельств, касаются главным образом области финансовой. Прежде всего, ни художник,

ни оператор не должны выходить за пределы установленных для нас лимитов. Оставаясь свободными в своем творчестве, они в то же время не должны противоречить нашим намерениям в толковании сюжета и раскадровки. Фантазия художника, реализующая раскадровку, должна остановиться как раз там, где режиссеру угрожает опасность стать пленником декорации.

Случается, что уже сделанная декорация разочаровывает всех нас. Она кажется нам иной, не той, о какой мы договорились с художником. Такое ощущение может возникнуть по разным причинам, но чаще всего оно является следствием правильного хода мыслей художника в период между нашим предварительным разговором и началом съемок: за это время его мысль творчески осмыслила дух раскадровки, оценила ход драматургического развития эпизодов... Иногда это происходит позднее, во время съемки, после просмотра первого материала.

Режиссеру полезно «следить» за установкой декорации. Нам нужно привыкнуть к ней, если мы не хотим, чтобы во время съемки она стесняла нас, как впервые надетое пальто.

Расходы на декорации составляют девятнадцать процентов студийных расходов. Между художником и продюсером, стало быть, возникает немало конфликтов, и поэтому режиссеру нужно очень точно определить все элементы декорации, чтобы избежать всяких излишков. Кинематографическое воображение художника должно быть достаточно живым и изобретательным, чтобы уметь привести в соответствие «экономические» и художественные требования. А это целая наука. Если речь идет о крупных декорациях, воссоздающих улицы города, всякие ошибки и небрежности обходятся весьма дорого. Задача художника становится тем сложнее, чем важнее бывает предусмотреть способ отступления, учитывая фантазию режиссера и его пожелания, сделанные в последнюю минуту.

Художник-декоратор должен вдохнуть жизнь в декорацию не только с помощью мебели и другого предметного реквизита, но и ввести тысячи деталей, незаметных находок, которые зритель наверняка не увидит, но безусловно «почувствует».

В фильме «Буксировщики» Мишель Морган и Жан

Габен должны были посетить необитаемую виллу. Художник Александр Траунер¹³⁷ решил украсить камин часами и двумя канделябрами, которые по своему стилю очень гармонировали со всей декорацией. Продюсер за-протестовал, так как прокат такого гарнитура стоит очень дорого*. Мне как ассистенту было поручено добиться у продюсера согласия, что я и сумел сделать.

Наступил день съемки. Эпизод был отрепетирован. Оператор Арман Тирар начал устанавливать свет. И вдруг я увидел на съемочной площадке Траунера, направлявшегося к камину с пачкой газет под мышкой. В последнюю минуту он понял, что раз вилла необитаема, раз сиденья покрыты чехлами, владельцы должны были прикрыть газетами и гарнитур. Он и сделал это. Продюсер был достаточно умен, чтобы только посмеяться.

Приглашенный задолго до оператора, художник никогда не должен забывать, что декорация существует лишь в освещенном виде, к тому же снятая на пленку, то есть увиденная в объектив кинокамеры, а не глазом человека**.

Противоречия между художником и оператором подчас возникают в результате требований режиссера, который не всегда понимает их задачи, ибо далеко не всегда имеет полное представление о технических деталях. Тем не менее всегда требуется его вмешательство, чтобы примирить различные точки зрения и договориться о взаимных уступках.

Следует ли останавливаться на том, что художник и главный оператор должны не копировать и не воссоздавать, а по-своему трактовать реальность? Но это уже другой аспект их творческого труда. Первый — приспособление техники к выполнению творческой задачи режиссера-постановщика, техники, которая должна быть поставлена ему на службу. Но это не означает, что оба они — и художник и оператор — являются лишь исполнителями. Им предоставляется полная свобода проявить свою фантазию. Поэтому с самого начала нужно,

* Мебель и безделушки берутся на прокат у антикваров и торговцев мебелью.

** Угол зрения объектива — от 45 до 50 градусов, а глаза — 180 градусов.

чтобы у них обоих была одна концепция и чтобы по мере продвижения работы их взгляды развивались в известной мере синхронно.

Приходится пожалеть, что условия труда в подготовительный период не позволяют нам решить все проблемы и приходиться в павильон, не думая ни о каких других вопросах, кроме творческих.

К сожалению, очень многие проблемы так и остаются не решенными. Например, в исторических фильмах настоящим бедствием является проблема костюмов. Ведь актеры подбираются и утверждаются в последнюю минуту, и художникам по костюмам приходится за три-четыре дня до начала съемок подготовить им все необходимое. Таким образом, эскизы костюмов, как бы совершенны они ни были, для режиссера и художника служат только «путеводителем». Основным же при их изготовлении является соответствие платья физическим данным актера. Костюм становится элементом исполнения именно в силу того значения, которое имеет внешний облик персонажа.

Для современных фильмов художника по костюмам никогда не приглашают*. И это ошибка. Разве можно, скажем, показать в фильме необыкновенное разнообразие, при кажущемся их однообразии, костюмов студентов и студенток в Латинском квартале, если это заранее не обдумано и не продумано? А это распространяется на любую среду. Но приглашение художника по костюмам для современного фильма при существующем положении становится действительно бесполезным, ибо все актеры (за исключением трех-четырех основных), и особенно актеры, занятые в эпизодах и массовках, должны сами обеспечивать себя костюмами, то есть должны явиться на студию, выбрав в своем гардеробе то, что лучше всего подходит к указаниям, полученным ими от помощника режиссера, — например, в костюме для вечеринки, для приема, женщины из народа, студентки и т. д.

Самым трудным для нас, режиссеров, наверняка является подготовительный период. Здесь мы сталкиваем-

* М. Карне в виде исключения для фильма «Обманщики» пригласил художника по костюмам Майо, и фильм подтвердил, насколько он был прав.

ся с целым рядом случайностей, с которыми часто не имеем возможности справиться.

Перед тем как стать изображением, все нами задуманное, написанное, раскадрованное превращается в цифры. Начинается современная алхимия: — Сколько нужно человек на массовку для свадьбы? — Двести! — У вас будет сто! — Но тогда декорация будет пустовать! — Действительно, она великовата, ее надо уменьшить.

— Вам нужна Симона Синьоре для этой свадьбы? — Конечно, она ведь сестра новобрачной. — Но ведь она ничего не говорит! — И все же она должна присутствовать. — Это невозможно. Ее контракт кончается пятнадцатого. Не станем же мы продлевать его из-за массовки. — Но ведь это будет не массовка!.. — Короче, Симоны Синьоре на свадьбе не будет!..

— Вам нужно снимать натуру в Бретани. — Вы что, с ума сошли?! Ведь там всегда идет дождь! — Да, но наша любовная история требует особого настроения... Посмотрите на пляж в «Буксирах»... — Невозможно. Мы едем на юг. Там всегда хорошая погода. — Действительно, там всегда хорошая погода!

Этим вот и объясняется то, что французское кино не показывает чудесного разнообразия городов и пейзажей Франции.

Директору картины приходится нелегко, ибо он должен уметь примирить художественные и финансовые требования и нередко из-за вторых вынужден жертвовать первыми.

Некоторые продюсеры в своих фильмах хотят быть и директорами картины. Поступая так, они совершают ошибку, так как лишают себя возможности каждую минуту иметь общее представление о работе, вне всяких случайностей. К тому же они мешают нормальному ходу съемки, ибо понимают функции директора картины как контролера, наблюдающего за расходами, как верного сторожевого пса, стоящего на страже финансовых интересов продюсера. А это не так. Директор картины — участник творческого процесса, способный находить соответствующее решение для выполнения задач режиссера-постановщика и делать это в рамках утвержденной сметы.

Вот именно: идеальный директор картины — это сот-

рудник в общем творческом процессе. Он должен быть наделен достаточным воображением и известной смелостью, чтобы в случае необходимости для разрешения какой-либо творческой проблемы уметь израсходовать полмиллиона франков, которые в дальнейшем дадут возможность сэкономить два миллиона.

Напрасно продюсер судит о директоре по его способности экономить, урезывая зарплату костюмерши. Настоящий директор картины должен располагать полной свободой для того, чтобы, скажем, потребовать от режиссера пересъемки сцены, которую он считает неудовлетворительной.

Только профаны удивляются, что сметы всегда перерасходуются. Никто в этом не виноват, ибо речь идет не о перерасходах, а о заниженной смете с самого начала. Вместо того чтобы сказать: «Фильм будет стоить столько-то, значит нужно столько-то денег», смета приводится в соответствие с теми средствами, которые продюсер с трудом набрал для постановки картины. Однако всем известно, что когда фильм бывает готов, то в двух случаях из трех всегда находятся десять-двадцать миллионов, необходимые для его завершения. Существуют даже дельцы, которые специально занимаются предоставлением — и за какие проценты! — средств, необходимых для завершения работы над фильмом. Поэтому режиссеры не могут по контракту брать на себя ответственность за строгое соблюдение сметы.

Вот в какой обстановке проходит подготовительный период, вот каковы соображения, которые возникают при изучении этого периода. В более здоровых экономических условиях эта подготовительная работа, конечно, могла бы быть иной.

* * *

В идеале во время съемок отношения режиссера-постановщика с главными сотрудниками должны были бы сводиться к повседневному уточнению вопросов, определяемых порядком съемок, и замечаниями, сделанными после просмотра отснятого материала.

Основное наше внимание на съемочной площадке должно быть направлено на осуществление тех замыс-

лов, которые были предусмотрены в раскадровке, и на руководство актерами или, лучше сказать, на приспособление наших замыслов к игре актеров, ибо в конце концов все зависит от их игры.

Второй оператор (камераман) занимает важное место в этом процессе, ибо является непосредственным помощником режиссера-постановщика и главного оператора.

Многие книги, изданные во Франции и за границей, уточняют сферу деятельности каждого члена съемочной группы. Я адресую читателя к этим книгам и ограничусь лишь вопросом о взаимоотношениях технического состава с актерами.

Для этого вернемся назад, чтобы уточнить порядок подбора актеров. Это очень важный момент. В принципе подбор актеров должен находиться в прямой зависимости от ведущей идеи фильма, ибо актерский ансамбль имеет сам по себе большое значение.

Нам приходится просмотреть множество актеров, прежде чем удастся выбрать исполнителя на ту или иную роль. Некоторые из них, приглашенные для пробы, но не утвержденные, увидев позднее готовую картину, восклицают: «Но ведь я мог бы сыграть эту роль не хуже!» В принципе это так. Но это неверно, если присмотреться к распределению ролей в целом. Бывает, что мы напрасно возлагаем слишком большие надежды на внешние, физические данные актера. Но столь же ошибочно пренебрегать некоторыми деталями лица, тела или поведения актера в жизни.

Вот пример. В фильме «Рассвет» я выбрал двух молоденьких актрис на роли сортировщиц. Я забыл при этом один важный фактор: в начале фильма сортировщицы показаны грязные, в рабочей одежде. Это должно было бы заставить меня выбрать актрис с совершенно несхожими типажам, чтобы зритель не путался, принимая одну за другую. А это как раз и случилось.

Приведенный пример лишь подчеркивает те трудности, которые зрителю нужно преодолеть в течение первых двадцати минут, чтобы «переварить» различные элементы изображения. Постановщик должен облегчить ему эту задачу: «ориентировать» и «направлять его внимание», чтобы не создавать, как в упомянутом случае, путаницу неправильным подбором актеров, сход-

ных по типуажу (это замечание в еще большей степени относится к телевидению). Мы недостаточно внимательны к подбору актеров, и самый большой недостаток при этом — рутинность.

Разумеется, мы не можем лично знать всех актеров, но мы должны повседневно обогащать наше досье. Нередко наши картотеки состоят лишь из театральных программ, заметок на обороте фотографий, замечаний в блокноте о разговоре с актерами после просмотра фильма.

Самой трудной и тонкой задачей нашей профессии является приглашение актеров для беседы. Если бы они знали, что наше смущение, наша робость равны их смущению и робости?!

Мы должны хорошо принимать актеров! Поскольку не существует централизованной картотеки со всеми необходимыми сведениями о них, их фотографиями и пробами, мы должны это делать хотя бы для того, чтобы создать у них впечатление, что об их существовании известно. Но всех ведь принять у себя невозможно!

У коммивояжеров есть преимущество перед актерами — они продают чужой товар. Никто не оспаривает необходимость в посредниках — импрессарио, но лишь в той мере, в какой он отдает себя на службу актеру и режиссеру, является «открывателем» молодых талантов, а затем становится советником, руководителем актеров, оберегая своих питомцев от ошибок и заблуждений.

«Торговцы мясом», которые занимались «снабжением» массовок, получая десять-двадцать процентов с гонорара актеров, исчезли, но некоторые импрессарио, несмотря на свои изящно и со вкусом обставленные кабинеты, сохранили ту же психологию, с той лишь разницей, что их проценты исчисляются миллионами. Они применяют метод «выжимания лимона», метод, с которым я познакомился когда-то, работая в рекламном отделе заводов Рено. Дело состоит в том, чтобы, получив хороший сюжет, вытянуть из него максимум возможного, а затем перейти к другому. Появляется, предположим, новый актер, его «берут в руки», добиваются повышения его гонорара, максимально раздувают его популярность, чтобы раздуть собственные ко-

миссионные... И так продолжается, пока этот актер привлекает внимание... Потом появится другой. Нехватки в товаре на рынке не ощущается.

Надо ли говорить, что по финансовым соображениям мы получаем совсем не тех актеров, о которых мечтали? Хорошему актеру никогда не платят достаточно, а об этом-то как раз и забывают продюсеры. Они смотрят на актеров сквозь призму все возрастающих гонорарных ведомостей, забывая о метраже пленки и времени съемок, которые хороший и опытный актер позволит сэкономить.

* * *

Одетые, загримированные, причесанные актеры «передаются» нам на съемочную площадку подчас в срок, иногда с опозданием. Недисциплинированность проявляют как раз не ведущие актеры...

Порядок действия в дальнейшем следующий:

Руководство актерами, то есть подробные указания, что они должны играть и каковы их движения в кадре.

Техническая разработка мизансцен, иначе говоря:

- а) раскадровка плана;
- б) уточнение местонахождения камеры и выбор объекта; обе эти операции взаимно связаны;
- в) отработка движения камеры.

После этого главный оператор может «ставить свет».

Все эти операции в принципе были «предусмотрены» еще во время работы над раскадровкой, но репетиции с актерами, дополнительные моменты, вытекающие из совместной работы режиссера, актера и второго оператора, ведущего съемку, приводят неизбежно к некоторым изменениям.

Как я уже отметил выше, во Франции существует тенденция преуменьшать роль звукооператора и значение его вклада в общее дело. Актеры, которые соглашаются выполнять известные требования оператора или его помощника, — не выходить из кадра, не вылезать за «пределы» света — нередко отказываются подчиниться совершенно законным требованиям звукооператора, которому и так приходится нелегко с его устарелым и плохим оборудованием.

Тем не менее мы все должны постоянно следить за

тем, чтобы не усложнять работу актеров разными чисто техническими требованиями, которые мешают им играть. Лучше, если это возможно, изменить освещение или план.

Нельзя забывать, что наша задача как раз и состоит в том, чтобы помогать актеру, устранять все, что парализует свободу его творчества. Никогда нельзя забывать, что в студии мы добиваемся от актеров перевоплощения, а это требует от них и полета фантазии, и собранности, значение которых мы не всегда должным образом принимаем во внимание.

Совершенствование техники позволяет улучшать условия работы актеров в студии. Психологические факторы, которыми мы слишком часто пренебрегаем, также имеют значение. И если все же в группе бывают недоразумения, они не всегда происходят по вине технического персонала, а нередко случаются из-за весьма несолидного и непристойного проведения некоторых «звезд» и «звездочек» и всяких там Мартин Кароль!

МОНТАЖ И МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ

Ну вот декорации разобраны. Они превратились в пыльную грудку досок и разбитого гипса. Съемочная группа распалась. Одним повезло, и они перешли в другой фильм. Иные «ходят по продюсерам» в поисках работы.

В печати появились первые фотографии вновь снимающихся фильмов, и мы видим, что наша героиня-брюнетка стала блондинкой, а наш герой сбрил бороду и летит в Мексику, где его с нетерпением ожидает один из наших коллег.

Мы переходим в монтажную. Вместе с главным монтажником* нам предстоит освоить двадцать-пятьдесят тысяч метров отснятой пленки**.

То, что снято на эту пленку, нельзя ни стереть, ни

* Я применяю этот термин, хотя становится все больше главных монтажниц; две трети монтажеров теперь женщины. Мне лично кажется, что женская интуиция лучше отвечает требованиям режиссера и всего творческого процесса.

** Нормальная длина фильма варьируется между 2 600 и 3 200 м.

соскоблить. Но даже если и есть необходимость в пересъемке одной или двух сцен, всегда возникает главное препятствие — деньги! В девяноста случаях касса продюсера бывает пуста!..

Когда французский режиссер вынужден снимать картину всего за восемь-девять недель, — это вполне логично с коммерческой точки зрения, с художественной же совершенно недопустимо!

Когда советскому режиссеру на то же самое предоставляется пятнадцать-восемнадцать недель, — это хорошо и вполне логично с художественной точки зрения. Но из них по крайней мере две недели должны отводиться ему на «исправления», со всеми вытекающими отсюда последствиями: возведением новых декораций, написанием новых сцен и т. д.

У нас же, при нашей системе экономики, единственное средство спасения — монтаж.

Ходят легенды о фильмах, которые были «спасены» посредством монтажа. Пусть они ходят...

Издатель Жюль Верн Этцель заставлял автора переписывать целые главы, перестраивать интригу. Как бы ни был талантлив монтажер, он не может сделать умной глупую сцену, человеческой — рассудочную, драматической — сцену без костяка.

Однако неумело снятый, полный технических ошибок, грамматических неточностей фильм может стать благодаря вмешательству монтажера строже, обрести некоторый стиль, который скроет технические недостатки.

Я настаиваю на этой функции монтажа, вытекающей не столько из самой эстетики кино, сколько из области промышленного принуждения. Но было бы утопией пытаться полностью переделать фильм и начинать съемки заново. Практически только монтаж позволяет исправить ошибки и погрешности, которые допущены в самом начале съемок, но которые становятся заметны, лишь когда бывает склеена вся лента от начала до конца.

Уже во время съемок, если у нас возникают сомнения относительно той или другой сцены, игры актера, мы снимаем «для страховки» дополнительные планы, не предусмотренные раскадровкой, в надежде, что они позволят во время монтажа провести хирургическую

операцию, необходимость которой мы смутно предчувствуем. Бывает, что это подсказывает нам кто-нибудь из сотрудников, критически относящихся к снимаемой сцене. Нередко снять дополнительный «дубль» предлагает главный оператор.

Наиболее существенными изменениями в фильме, которых можно добиться при помощи монтажа, являются: перестановка той или иной сцены; использование в эпизоде кадров, изъятых из другого эпизода; изъятие той или иной сцены; «облегчение» сцены, когда отдельные элементы диалога оказались бесполезными, некоторые детали пагубными для единства картины, способными вызвать разочарование зрителя.

Так называемые «пустые места» сразу же замечаются монтажером, который тем не менее должен проявить большие дипломатические способности и долготерпение, чтобы убедить режиссера вырезать ту или иную сцену, так как тот либо не чувствует в этом необходимости, либо она ему нравится актерской игрой, формальным решением, либо потому, что съемка ее потребовала слишком больших усилий или, скажем, слишком больших расходов.

Монтажеры должны принимать во внимание психологический фактор, и женщины-монтажницы в данном случае проявляют больше ловкости и настойчивости.

Мы далеко не всегда уступаем. И мы правы, ибо, хотя во время монтажа оценка монтажера может быть и более точной и более ясной, полное представление обо всех составных частях кинопроизведения имеет только режиссер-постановщик.

Хотя глаз монтажера и должен обладать техническими и критическими достоинствами, никогда не следует забывать, что имеется еще «глаз зрителя», иначе говоря, принцип его драматического участия в фильме, то есть принцип «доступности толпе». Именно это, как и все предыдущее, должно определять все операции по монтажу, перестановке, купюрам и т. д.

Решение многих проблем зависит от реакции зрителя, а она будет ясна нам лишь после первого просмотра. Поэтому мы и здесь обязаны все предусмотреть, не надеясь на возможность поправок, ибо продюсер не будет вкладывать новые средства для перемонтирования сцен только потому, что какой-то крупный

план представляется слишком длинным или слишком коротким.

Во время просмотра часто приходится убеждаться, что укороченные в процессе монтажа немые кадры вызывают такую реакцию зрителя, которая не только допускала, но просто требовала более продолжительного драматического действия. Но случается и обратное, иной раз мы преувеличиваем драматическое воздействие какой-либо сцены или отдельного куска ее.

До того как начать съемки, мы предвидим все трудности и препятствия, и тем не менее нас все равно увлекает перспектива создать идеальный фильм. К счастью, условия труда во время съемок принуждают нас к бешеной гонке. И в этом одно из преимуществ навязанных нам сроков — оно защищает нас от растлевающих сомнений. Монтаж же... увы, это наш ад, ад утраченных иллюзий.

* * *

В уже цитированной здесь статье «Монтаж 1938» С. М. Эйзенштейн приводит очень увлекательную теорию монтажа: «Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался «всем». Сейчас на исходе период, когда монтаж считается «ничем». И, не полагая монтаж ни «ничем», ни «всем», мы считаем нужным сейчас напомнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия... Дело в том, что авторы ряда фильмов последних лет настолько начисто «разделались» с монтажом, что забыли даже основную его цель и задачу, неотрывную от познавательной роли, которую ставит себе всякое произведение искусства — задачу связно-последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом»*. Эйзенштейн добавляет, что нужна борьба за утраченную многими культуру монтажа, «тем более, что перед нашими фильмами стоит задача не только логически связного, но именно максимально взвол-

* С. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 252.

нованного эмоционального рассказа. Монтаж — могучее подспорье в решении этой задачи».

Монтаж начинается сразу же после раскадровки. Он продолжается во время съемок, независимо от того, снимаются ли с движения кадры или статичные планы, достигает ли их продолжительность тридцати метров, или имеет всего пять-восемь метров, или вся сцена снимается в одном движении.

Завершается же он за монтажным столом, где происходит не простая манипуляция склейки кадров. Именно во время этой последней фазы работы и создается ритм фильма, его внутреннее драматическое движение, естественно вытекающее из отснятых сцен.

Экономический гнет, который мы испытываем, не позволяет нам делать много «дублей», и поэтому мы не располагаем большим разнообразием отснятого материала, отчего бываем очень связаны во время монтажа при решении всех этих проблем.

И тем не менее, даже если с самого начала строго придерживаться «железной» раскадровки, монтаж все равно является сложной операцией. Уже за монтажным столом мы должны шаг за шагом, кадр за кадром «проследить» за эмоциональным восприятием зрителя. К тому же при монтаже мы имеем дело с такими непредусмотренными в раскадровке факторами, как детали в игре актера, неожиданное по своей впечатляющей силе изображение, проявившееся как в результате игры света, так и декорации, случайного звука, записанного во время съемки на натуре, и т. д.

И теория Вертова о «полном монтаже»*, и технические излишества в фильмах Эйзенштейна** относятся к нему кино. С тех пор как кино стало звуковым, мон-

* Как справедливо замечает Жан Митри, она не была бесплодной, ибо «породила монтаж в кинохронике и способствовала развитию школы документального кино».

** «Верным» оставался и на сегодня остается факт, что сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение. На произведение — в отличие от суммы — оно походит тем, что результат сопротивления качественно (измерением, если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности... Ошибка была в акценте, главным образом на возможностях сопоставления при ослабленном акценте исследовательского внимания к вопросу материалов сопоставления», С. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 254.

таж в общих чертах представляется новой фазой чередования элементов, задуманных и выбранных создателем фильма, из композиции которых и рождается произведение искусства.

Никто не спорит, что эта композиция осуществляется механически, иными методами, чем у писателя или поэта, что впечатляющая сила, сила внушения собранных таким образом элементов значительно отличаются друг от друга. Но сам творческий процесс, окончательная его цель остается той же и сходна с другими искусствами. Однако, чтобы завершить цикл своих творческих усилий, кинороботник должен, в отличие от писателя, поэта и художника, прибегнуть к помощи сотрудников: монтажера, звукооператора и композитора.

Я ограничусь лишь некоторыми соображениями о концепции монтажа. Мне кажется, с натурализмом в области звука нужно так же решительно бороться, как с натурализмом в декоративном и световом решении фильма. Отбор звуков необходим, но надо помнить, что звук — это принадлежность реальности, достоверности фильма. Подчас же всякие сокращения кадров и купюры механически лишают изображение его выразительной силы. А сила изображения именно в поисках звуковой выразительности. Грубо названный «озвучанием», этот процесс не простое механическое смешение различных звуковых компонентов. Независимо от совершенства машины или виртуозности человека, крутящего ее рукоятку, главным по-прежнему остается художественное чутье звукооператора в восприятии звуков. Технические достижения непременно открывают в этой области новые возможности для поисков различных звуковых оттенков или эффектов. Но плохое оснащение киностудий Франции звукозаписывающей аппаратурой существенно ограничивает проявление художественного вкуса у звукооператора. К сожалению, нельзя основывать свои концепции о звуке в фильме по качеству его воспроизведения в таких кинотеатрах, как «Веплер», «Мариньян» или «Берлиц» — исключительно хорошо оснащенных, акустические и звуковые нормы которых даже отдаленно не идут в сравнение с залами кинотеатров в рабочих районах и в провинции. Я уж не говорю, что бывает при переносе фонограммы на 16-миллиметровую пленку!

Как и в художественной литературе, в монтаже су-

ществуют свои шаблоны и штампы. Часто, смотря фильм, мы можем заранее предугадать наплыв или затемнение. Рутинa убивает оригинальность, своеобразные эффекты быстро становятся общими для многих фильмов. Когда в 1932 году в фильме «Я беглый каторжник» Мервин Ле Рой сопроводил любовный диалог кваканьем лягушек, он сделал это, чтобы с помощью контраста в звуковом монтаже создать в этой сцене определенную атмосферу. Но что же думать о тех, кто непрерывно с тех пор вводит кваканье во все, даже не драматические, любовные сцены?

Наконец, есть еще одна область, на которой сказывается наше безразличие,— это музыкальное сопровождение и сложная проблема взаимоотношений музыки и изображения.

Когда во Франции говорят о музыке к фильму, то неизменно цитируют исследование Жобера¹³⁸, опубликованное до войны в журнале «Эспри». Надергав из него цитат, иные справедливо добавляют, что Жобер был первым, кто создал во Франции оригинальную музыку для кино.

Прошло уже около тридцати лет со времени выхода первых звуковых фильмов, а Дм. Шостакович без всякой иронии еще мог писать: «В широкой практике и ныне частенько ставят композитора в положение человека, сидящего в кинотеатре у рояля и сопровождающего как бог на душу положит картину импровизацией, долженствующей иллюстрировать бегство или семейное счастье»*.

Условия труда, навязанные композитору, отсутствие внимания критики к музыке в кино — доказательства отсутствия всякого интереса, если не сказать непонимания, к их работе.

То же относится и к цвету. Как не вспомнить здесь Эйзенштейна, который писал: «Пока мы не сумеем ощутить «линию» движения цвета сквозь фильм, как такую же самостоятельно развивающуюся линию, как линию музыки, равно пронизывающую ход движения вещи в целом, нам с цветом в кинематографе делать нечего»**.

А умеем ли мы что-то «делать с музыкой»?

* Журнал «Искусство кино», 1954, № 1.

** С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 318.

Почему мы прибегаем к музыке?

Может быть, это дурная привычка, наследие немого кино?

Как объяснить, что в самом реалистическом фильме целые эпизоды идут в сопровождении музыки, которая ничем не оправдана, кроме... ее необходимости?

Из чего вытекает эта необходимость?

Я уже писал о кино как о «полноценном искусстве». Разве это не служит дополнительным подтверждением его существования? Говорить же о синтезе различных искусств нельзя и здесь, ибо музыка в фильме не рассматривается как независимый компонент произведения.

Можно ответить на это, что музыка является необходимостью исключительно из-за недостатков или ограниченных возможностей зрительного ряда. И тогда становится понятно, почему музыка необходима.

Тем не менее, по мере того как культура уха развивается все больше и делается все тоньше, а радио и долгоиграющие пластинки усилили эту эволюцию у самых широких слоев зрителя, мне кажется, что музыкальное сопровождение постепенно становится необходимостью совершенно независимо от изображения. Музыка отвечает потребностям зрителя, и эта потребность, сопровождая эстетическую эволюцию звукового языка, будет чувствоваться все больше.

Если поверить в значение музыкального сопровождения вступительных титров, в необходимость музыки вообще, она может стать важным элементом фильма, но лишь в том случае, если будет направлять зрителя, помогать ему понять картину, сможет увлечь его так же, как первые кадры и первые сцены фильма. Титры нельзя уничтожать или сокращать. Большим успехом является почти повсеместный отказ от однотонных заставок. Но выбор кадров, которые составляют отныне вступление, должен быть органически связан с экспозицией фильма и представлять, как и сопровождающая эти кадры музыка, синтез драматической атмосферы действия.

Вот почему Жан Ренуар, Пьер Брессон, Луи Малль¹³⁹ так часто и прибегают к музыке Вивальди, Моцарта, Брамса. Но использование классики является наиболее

легким путем при необходимости создать музыку, соответствующую развитию кинематографа, языка кино и растущей восприимчивости зрителя. Этот легкий путь объясняется также и плохими условиями труда композитора в кино.

Кроме участия в раскадровке композитор, чтобы располагать для сочинения музыки достаточным временем, должен целиком посвятить себя фильму, как минимум, с последнего съемочного дня. Это безусловно изменит его отношение к работе.

Мне думается, что создатели фильма находятся перед проблемой, которая не сможет быть решена без усилий с их стороны, без того, чтобы еще раз не подумать о своей концепции музыкального сопровождения в кино. Режиссеры, и я в том числе, неумолимы, когда речь идет о моральных правах творческих работников. Но сколько раз они сами попирали эти же права у композиторов, «переставляя» музыку, «сокращая» ее без всякой консультации с авторами и даже не предупреждая их! Нашим единственным извинением являются условия труда, при которых мы, по чисто экономическим причинам, не можем позволить себе перезаписать музыку, ибо связаны драконовскими сроками «выхода» картины на экран и т. д.

Можно ли говорить о законах музыкального творчества в кино? Безусловно! И некоторые весьма спорные «правила» должны получить осуждение.

«Хорошая музыка в фильме — это музыка, которая не слышится!» Какая ересь! Заурядный парадокс, призванный оправдать плохую, не очень популярную музыку. Но музыка, и не будучи популярной, может обладать высокими внутренними достоинствами. Не надо слушать музыку, которая пролетает мимо уха, пустую музыку. А также любую музыку, которую иные «доводят» до озвучания под предлогом, что сцена получилась плохой. Было время, в начале звукового периода, когда о неудачной сцене говорили: «Добавьте немного музыки при озвучании, и все сойдет».

Однажды продюсер сказал мне: «В качестве композитора мы, конечно, пригласим Онеггера¹⁴⁰. — Почему «конечно»? — Из-за сцены бури!»

Теперь уже никто не оспаривает, что нужно избегать музыки, которая «дублирует изображение», являясь, по

сути дела, его комментарием. Как написал однажды Жюбер, «музыка должна «не объяснять» изображение, а обогащать его элементами из совершенно другой области». И продолжал: «Мы не требуем, чтобы она была «выразительной», вкладывала свои чувства в переживания персонажей или вносила свои оттенки в режиссерское решение. Музыка должна быть «декоративной» или присоединять свою собственную арабеску к той, которую предлагает нашему вниманию экран».

Я с готовностью принимаю первое замечание, но категорически оспариваю второе. Когда жанр фильма требует, по выражению Жюбера, «декоративной» музыки, ибо всякая иная «детонировала» бы с изображением, я на его стороне. Но когда речь идет о типично кинематографическом произведении, музыка непременно должна быть выразительной.

Да и почему ей таковой не быть? В силу контраста между ирреализмом музыки и реализмом изображения? Но в этом-то и кроется недоразумение.

Реализм изображения, то есть фильма,— это творчество, композиция, а не репродукция, которая непременно требует просто выразительной музыкальной партитуры. Нет, нужна музыка, составляющая единое целое с фильмом, музыка, выражающая то, что должно быть высказано в определенный драматический момент, то, что ни изображение, ни игра актера, ни диалог не смогут выразить с такой же полнотой, силой и точностью, как музыкальная мелодия.

В романе «Страстная неделя» Арагон пишет:

«Шум шагов, топот лошадей, стук капель дождя о землю составляли мрачную монотонную и певучую симфонию, в которой сливались мысли всей массы людей, большей частью настолько удивленных поворотом событий, что они были неспособны ни размышлять, ни поддаваться страху». Если выбирать между чисто звуковым или музыкальным сопровождением этих кадров, показывающих бегство войск из Парижа, я целиком за музыкальное сопровождение.

Договоримся о следующем: музыка, которую мы хотим видеть выразительной, не обязательно должна быть симфонической или исполняться большим оркестром. Подчас, как мы с Жаном Вьенером убедились, работая над фильмом «Путешественник в День всех святых»,

бывает достаточно соло на трубе или ансамбля из нескольких инструментов.

Музыка фильма требует от композитора очень большой изобретательности, ибо «ни в какой другой области музыкального творчества,— пишет Шостакович, приводя слова А. Хачатуряна,— не требуется столь свободного владения самыми различными формами — от монументальных симфонических до жанровых, песенных, танцевальных и других»*.

Можно согласиться с Онеггером, что «роль композитора в кино сведена на нет и принесена в жертву», тем более что он основывается при этом на своем личном печальном опыте. Но было бы ошибкой писать, что это «сведение на нет» есть неприменная, специфическая особенность киноискусства.

Отсутствие у композиторов боевого пыла — их самый большой недостаток. Наша ошибка, режиссеров, в том, что мы не приложили серьезных усилий, чтобы приспособить некоторые элементарные принципы музыкального творчества к своей работе или по крайней мере изменить свое отношение к музыке.

Впрочем, самым удивительным в кино в этой области является полное и постоянное пренебрежение к музыке со стороны кинокритики.

Мне думается, что придет день, когда режиссеры в некоторых сценах своих фильмов будут пользоваться находкой Эйзенштейна в «Алекサンドре Невском», то есть применять раскадровку музыки, которая предшествует изображению. Но кинематографическое достоинство музыки «Александра Невского» не результат какой-либо теоретической концепции. Оно рождено талантом Прокофьева, нашедшего удивительный звуковой эквивалент изображению, попадавшему в поле его зрения, и тем сотрудничеством, которое имело место у Прокофьева с Эйзенштейном и которое должно было бы существовать всегда и у всех.

Чтобы лучше понять вклад музыки, долю ее участия в развитии языка кино, напомним, что задача изображения состоит в первую очередь в том, чтобы вначале вызывать ощущения, которые породят чувства, а затем уже идеи. А разве роль музыки не в том, чтобы подготовить

* Журнал «Искусство кино», 1954, № 1.

для этого почву? Разве музыка не благоприятный элемент для развития драматических ощущений и чувств? Разве ее задача не состоит в том, чтобы поддерживать в постоянном мелодичном движении ощущения и чувства, которые рождены изображением, используя подчас для этого даже асинхронизмы или противопоставления, то есть играя на контрастах?

Именно по этим причинам музыка должна быть выразительной, но обусловленной изображением, что, естественно, делает творчество композитора труднее, ибо он привык работать без всякого давления извне.

Однако я не считаю, как утверждают иные, что роль композитора в кино «неблагодарная».

Во Франции и Италии мы склонны сегодня идти по самому легкому пути. Процвetaют дешевенькие, но отнюдь не «копеечные» по оплате, рулады. Их навязывают нам. Модные дельцы от музыки оттесняют настоящих композиторов, у которых, естественно, отбивают охоту работать.

Использование классических произведений даже в очень ограниченных размерах опасно уже потому, что эти произведения связаны со зрительными и аффективными воспоминаниями, всегда исключительно субъективными, но достаточно сильными, чтобы возникнуть между зрителем и фильмом. Классические произведения должны быть отвергнуты, даже если их мелодия может случайно стать звуковым эквивалентом изображению, по той лишь причине, что оркестровка их была сделана не для фильма. Музыка в кино должна быть пластичной, и только инструментовка может позволить нам наметить движение музыкальных образов.

А у нас, к сожалению, нередко бывает, что композитор ограничивается придумыванием мелодий, оставляя другим, и нередко тем, кто не видел фильма, оркестровку!..

«...Погас ослепительный луч кинопржектора.

Зал вспыхивает ровным светом с потолка.

Прокофьев кутается в шарф.

Я могу спать спокойно.

Ровно в 11 часов 55 минут завтра утром в ворота киностудии въедет его маленькая синяя автомашина. Через пять минут у меня на столе будет лежать партитура.

В ней символические буквы:

ПРКФВ

Ничего мимолетного.

Ничего случайного.

Все отчетливо, точно, совершенно.

Вот почему Прокофьев не только один из великолепнейших композиторов современности, но, на мой взгляд, еще и самый прекрасный кинокомпозитор»*.

* С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», М., 1956, стр. 145.

А К Т Е Р Ы

У меня глубокое уважение к таланту великого актера: это редкий человек, столь же редкий, быть может, как великий поэт.

Дидро

Режиссер до известной степени — тоже актер.

Эйзенштейн

Между театром и кино имеется разница в дыхании.

Луи Жуве

Актеров очень любят. Их обожают. Их не уважают. Ежедневно во всем мире расходуются тонны бумаги на статьи, украшенные цветными фотографиями актеров. Но и до сих пор искусство актера остается одним из самых таинственных в мире.

Актеров называют «священными чудовищами»! И пока отсутствует анализ сути их творчества, пока не показан творческий процесс их работы, не объяснена психология актера, будут жить и предрассудки на их счет.

Иные смеют утверждать, будто, чтобы стать актером, ум не требуется. Это такое же свинство, как и заявление: «Мой зритель это любит». Однако справедливо, что для исполнения ролей в некоторых пьесах, для изображения альковных перипетий ум не требуется, и как бы актер здесь ни изощрялся, это все равно ведет к деградации или склерозу его творчества. «Только не пытайтесь нас разжалобить несчастьями актеров. Им остается лишь выбрать другую профессию... Сколько есть неудачников

на одного счастливец!» Подобные глупости мы слышим уже много лет:

В дипломатии, как известно, нет неудачников. Даже самый бездарный дипломат всегда найдет себе приличную должность, позволяющую ему практически применить свою «некомпетентность». При необходимости такая должность специально для него будет создана. И, даже предав интересы своей страны, посол в обмен на свое прежнее звание всегда сможет получить должность какого-либо председателя административного совета. Эти господа не нуждаются в убежище для престарелых.

Нужно заговорить о «неудачниках», чтобы всплыли великие имена деятелей театра и кино, имена подлинных «чрезвычайных посланников», которые от Нью-Йорка до Москвы, через Рио-де-Жанейро и Токио несут творения французской культуры.

Конечно, миновали времена, когда актеров отлучали от церкви. Значительные доходы некоторых актеров «стирают» сегодня и предрассудки. А один промышленник недавно за контракт своей шестнадцатилетней дочери даже сам уплатил импрессарио миллион франков.

Считается из ряда вон выходящим, неестественным, если актер занимается политикой или является сторонником «определенной политики», но бывают и исключения. Например, если актер заявляет, что надо защищать французское кино от американского, что он за мир, против атомной бомбы, — это политика. Когда же Адольф Менжу¹⁴¹ выступает в роли доносчика и оговаривает всех прогрессивных актеров Голливуда, — это почему-то не значит, что он занимается политикой.

Нажим, шантаж, угрозы. Этого не избежали ни Чаплин, ни Робсон. Обычное либеральное высказывание какого-либо популярного актера уже является политикой.

Вы имеете право, господа и дамы, быть умными, но вам запрещается думать и публично заявлять о своем мнении. Не забывайте, что уничтожить «звезду» так же просто, как и создать. Этого только и ждут «журналисты», специализирующиеся на скандальной хронике.

Как в этом, так и во многом другом актеры являются пленниками обстановки, порожденной тем обстоятельством

вом, что их художественная ценность подчинена коммерческой*. Успех актера отнюдь не приносит ему освобождения, а, напротив, становится источником дополнительного гнета.

Как бы ни был велик его талант, тот, кто отказывается выполнять правила игры, дорого расплачивается за это**. Но даже если актер им подчиняется, он не всегда выходит победителем из непрерывной борьбы между необходимостью показывать себя и художественным творчеством. «В силу существующей системы «звезд», актер вынужден выступать в серии однотипных ролей. Поэтому он не создает новых образов, а представляет***. Весьма немногим удается избежать этой плачевной необходимости. Такая система получила развитие потому, что средняя масса зрителей ходит в кино для того, чтобы восхищаться актером, а не наблюдать за его игрой! Кинопромышленность прилагает огромные усилия для возвеличивания «звезд». Вся огромная машина рекламы направлена на то, чтобы привлечь к ним внимание. Большинство зрителей интересуются главным образом личностью, которую воплощает актер, чем его творчеством в этой роли. В течение многих лет кинопромышленность поддерживала актеров, которые не умели играть. И делалось это отнюдь не с благотворительными целями, а потому, что их популярность у зрителя была огромна. Внимание привлекалось к эталону красоты, ставшей идеалом миллионов людей, волнующей зрителя!

«Поскольку зритель любит актера в определенных ролях, продюсер и сам актер имеют все основания опасаться, что отход от них может не понравиться публике. Поэтому мало у кого из актеров появляется желание

* Зарботки «звезд» очень велики. Во Франции они еще меньше, чем в других странах. Те, кто восстают против этих «астрономических доходов», никогда не говорят о сверхприбылях финансистов, которые соглашаются платить такие суммы актерам потому, что они с лихвой возмещают их. Печальная забывчивость!

** Искренний, волнующий американский фильм «Родилась звезда» во всех странах мира прошел незамеченным широким зрителем по вине прокатчиков, которые не пожелали, чтобы люди увидели недостатки «системы звезд» Голливуда. Этот фильм, рассказывающий историю Сиднея Лафта и Джуди Герланд, был создан Сиднеем Лафтом с участием Джуди Герланд. В результате этой постановки Сидней Лафт разорился.

*** Поль Мунни, Тихо, съемка! Париж, изд. Пайо.

или подвергается случай для того, чтобы сделать такой решающий шаг. А если некоторые его делают, как, скажем, Роберт Монтгомери, после многих переигранных им ролей героев-любовников сыгравший роль убийцы-маньяка в фильме «Сила ада», все признают их смелость, но большинство актеров не следует их примеру»*.

Это написал Поль Муни¹⁴² двадцать лет назад. В основном это правильно и по сей день, хотя благодаря мощному расцвету киноискусства, росту культурного уровня зрителя, возросшие эстетические требования которого освобождают его от скверных, укоренившихся в нем привычек, в борьбе искусства и коммерции побеждают художественные силы.

Но и сегодня еще актеры вынуждены соглашаться или отказаться от ролей по причинам, не имеющим никакого отношения к искусству. В период своего подъема даже великие актеры вдруг как бы начинают топтаться на месте, соглашаются сниматься в бог весть какой роли и бог знает с кем. Так, например, было с Бурвилем до того, как Клод Отан-Лара доверил ему роль в фильме «Через Париж». Один очень крупный актер сказал мне однажды, что он добился успеха благодаря фильмам, от которых имел мужество отказаться в начале своей карьеры.

Для актера, успех которого связан с образом человека, «нравящегося зрителю», ситуация становится просто трагической, когда его возраст уже не позволяет быть по-прежнему убедительным в этом амплуа. Нужно уметь вовремя сделать решительный шаг. Малейшая неуверенность здесь, незначительная ошибка могут оказаться роковыми. Мне случилось однажды за короткий срок увидеть в прошлом великого французского актера, который зарабатывает теперь на хлеб устройством празднеств на Юге, и Жаннетту Макдональд, выступающую со львами в убогом цирке Амара.

Некоторые актеры, нарушившие эти традиции и «осужденные за это публикой», сумели все же добиться полной реабилитации. А есть и такие — я думаю о Даниель Даррье, начавшей свою карьеру с амплуа героинь,

* Они не могут, увы, поступать иначе, за исключением тех, чей талант умудряется преодолеть их природу.

но впоследствии отказавшейся от него,— которые, освободившись от связывающего их «амплуа», доказывают свои огромные способности. Вернувшись после войны из Америки, Жан Габен пережил трудные годы. Ему нужно было сначала добиться, чтоб зритель «забыл» Габена из фильмов «День начинается» и «Набережная туманов». Не всем удавалось с успехом выдержать такое испытание.

Не следует удивляться постоянному и глубокому беспокойству актеров за свое будущее, беспокойству, ставшему настоящим наваждением и проявляющемуся либо в чудовищной жадности, особенно несовместимой с их богатством, либо в пессимистических заявлениях, совершенно непонятных в их устах, заявлениях, которые выглядят не очень красиво для тех, кто о них судит поверхностно, забыв систему, рабами которой актеры являются.

Иное положение во Франции у четырех тысяч других «драматических актеров»*. Об этом даже специализированные издания, пропагандирующие «иллюзии и грезы», мало пишут, если не сказать — вовсе умалчивают. Но на этом следует остановиться.

Из четырех тысяч этих актеров — пятьсот живут нормально на свой заработок, получая регулярно, или почти регулярно, ежегодную зарплату, которая позволяет им сбалансировать свой бюджет, не нуждаясь в постоянных поисках новых контрактов.

У этих актеров, «имеющих имя», поддержание своего реноме означает в то же время и поддержание определенного «стендинга», и это заставляет их подчиняться целому ряду условностей. Они не могут, например, сниматься в роли, требующей всего двух-трех дней работы, ибо от этого сразу же понизится их рыночная стоимость, даже если это и «значительная» роль. Поэтому на небольшие, но ответственные роли мы не можем приглашать хороших актеров.

В 1958 году одна из актрис этой категории заработала в театре, в кино, на радио и дубляже двадцать тысяч новых франков. Она работала подчас по двенадцать-

* К этой цифре надо добавить около двух тысяч артистов оперы и варьете. Заметим, что во Франции имеется лишь двадцать крупных кинозвезд. Но не все из них считаются «звездами» международного класса.

тринадцать часов в день и считает, что «год был хорошим». И что же у нее осталось после уплаты налогов от этой суммы?..

Вот для примера статистика 1951 года. В 40 театрах Парижа было занято 1025 актеров. Но 24,1 процента из них заработали меньше 41 тысячи франков в месяц, 31,22 процента — 41 — 150 тысяч, 20,8 процента — 301 — 500 тысяч и 12,87 процента — более 500 тысяч франков!

С тех пор положение не улучшилось. Наоборот!

Очень мало актеров, которые могут существовать на заработки в одной отрасли зрелищ. Идет настоящая погоня за заработком в кино, в театре, на радио, на телевидении. Для этой цели используются гастроли, всякие гала-представления, фестивали. Делать это приходится с таким усердием, что потом больше думаешь о бифштексе, чем об искусстве. Бывает, что в конце концов актеру повезет. Но происходит это или слишком рано или слишком поздно, и нередко лишь благодаря связям. При этом часто побеждает самый хитрый, самый расторопный, тот, у кого меньше всего угрызений совести.

Кто в этом виноват? Конечно, не актеры!

«Если бы их было поменьше!» Ну нет! Нам в кино не хватает актеров, особенно на маленькие роли. Нужно, однако, оговориться. За последнее десятилетие отмечается заметное пополнение рядов актеров молодежью. Это вызывает беспокойство по той причине, что приток новой крови отражает социальную драму нынешней молодежи, и особенно некоторой ее части, принадлежащей к мелкобуржуазным слоям. С их точки зрения, театр, кино — это «фабрика грез», которая дает им возможность укрыться от жизни, где для этой молодежи нет никаких перспектив.

«Вероятно, — говорит Пьер-Эме Тушар, администратор «Комеди Франсэз», — было не очень точно определено, что такое призвание актера. Не следует смешивать призвание и потребность. Число молодежи, искренне желающей работать в театре, огромно. Тем самым она стремится уйти от реальной жизни, слишком трудной или убогой (а часто и той и другой) и на подмостках воплотить свою мечту, которую жизнь все время убивает.

Но потребность становится призванием только тогда, когда человек, который эту потребность ощущает, владеет еще и такими качествами, как одаренность, умственные способности, определенные физические данные и особенно сила характера, которая и позволит ему добиться своей цели» *.

Большая часть молодежи, стремящаяся «убежать от убожества жизни», сыграв маленькие роли в театре, отсеивается: кто из-за недостатка смелости, кто из-за отсутствия таланта. Подчас молодым удается получить более крупную роль. Но их случайное появление в среде актеров — один из факторов анархии на рынке организованной рабочей силы. Они отнимают работу у тех, кто обладает истинным призванием, они лишают скромного, но верного заработка тех, кто держится за эту работу, ибо чувствует, что талантлив, ибо профессия актера для них — это их способ проявить себя, это для них жизненная потребность.

«Актерский рынок». Такое выражение может шокировать, но оно отражает реальное положение вещей. В кино на поверхность всплывают некоторые методы, которые, казалось бы, совсем исчезли и которые еще больше усиливают эту анархию. Каждый продюсер «ищет свою звезду» в надежде заполучить новую Морган или новую Бардо, так как в основном это девичий рынок. И с какой легкостью и беззаботностью забывают при этом о тех, кто еще накануне рекламировался как знаменитость, ибо на практике было обнаружено, что «они не приносят денег». Без всяких угрызений совести делается все, чтобы «поймать» молодежь, которая стремится спрятаться от жизни с помощью сцены или экрана и тем самым играет на руку спекулянтам, мечтающим укрепить свою власть в кино на прелестях супер-Бардо.

Те, у кого есть талант, кому удалось сняться в фильме, потому что режиссер хотел снять именно их, но которые не смогли конкурировать с Бардо или Лоллобриджидой в их жанре, обречены на безнадежное ожидание контракта до тех пор, пока, потеряв всякую надежду, они не выйдут из игры или не покончат с собой, как это случилось с Николь Ламираль. Наиболее упорные так и прозябают никому не известные, всеми забытые, с

* Из книги П. Шенэ «Актер», Париж.

трудом зарабатывая на жизнь на дубляже, на радио, на гастролях, на фестивалях, еще более увеличивая когорту «неудачников кино и театра»*.

Эта коммерческая спекуляция создает парадоксальное положение. У нас становится все меньше и меньше «звезд» старше тридцати лет, завоевавших международную славу. Этим и объясняется появление во французских фильмах все большего количества иностранных актеров, получающих, естественно, баснословные гонорары. Вот, например, Лили Пальмер, немецкая киноактриса. Ей тридцать лет, она безусловно очень талантлива. Но разве нельзя было найти французскую актрису на ее роль в фильме «Монпарнас 19»? А Симона Валер, Мари Дэмс, Мишлин Прель?! Нет, нужно было «иностранное» имя. В очень плохом фильме «Жизнь вдвоем», спасенном только актерами, Мари Дэмс великолепно играла проходную роль прислуги. А разве она не могла бы с тем же блеском исполнить роль своей хозяйки, в которой снималась та же Лили Пальмер?

После «Салемских колдуний»¹⁴³ Симона Синьоре три

* Николь Ламираль бросилась под поезд метро. Снявшись в фильме «Дневник сельского священника», она в течение семи лет не могла получить ни одной роли. После ее самоубийства «Юманите-Диманш» провела анкету среди некоторых молодых талантливых актеров. Вот их ответы: Надин Базиль: Уважая себя, честно заниматься этой профессией невозможно, ибо тебя никто не уважает. В кино человек ничего не значит, и это очень унижительно. После одной приоткрывшейся перед тобой двери думаешь об успехе, а на деле разбиваешь себе нос о множество других закрытых дверей. Лавры ничего не значат. Молодежь моего поколения уже подвергалась разгрому. Так что же? Я думаю, что актрис продают как банки с сардинами. Эстела Блэн: Молодым актрисам недостаточно помогают. Найдут актера, афишируют его, используют, а затем бросают на произвол судьбы. Первое, что требуется от молодого актера, это возраст героя, то есть, по сути дела, быть в жизни тем персонажем, который нужен. И случается, что если на роль девушки восемнадцати лет явится актриса двадцати двух, ее все равно не возьмут, хотя она и выглядит восемнадцатилетней. Жак Ардан: Когда я начинал, Френе спросил меня: «У вас есть любовница с деньгами?» — Нет! — «Ну а родители, которые вас поддерживают?» — Нет! — «Есть у вас настоящая профессия?» — Да, сказал я, я занимаюсь керамикой. — «Тогда не бросайте эту профессию, — сказал он мне. — Сделаете это лишь тогда, когда кино будет приносить вам столько же, сколько ваша профессия дает вам три года подряд». Этот совет я даю теперь всем молодым: занимайтесь любым делом, которое приносило бы вам ежемесячный заработок, достаточный, чтобы жить. Ибо кино — грязное дело.

года была без работы. Потом она снялась в Англии и справедливо была награждена «Оскаром» за лучшую женскую роль 1960 года. А ведь всего за несколько месяцев до этого один итальянский продюсер возражал против ее участия в его фильме под тем предлогом, что она «недостаточно известна за границей».

Порочная система «открытий» актеров и «крахов» их карьеры в расцвете сил захватила даже театр, единственное место, где может вырасти большой актер. Мы еще почувствуем все тяжелые последствия этого положения. Таких актеров, как Жувэ, Ремю, Валентина Тиссье, Питтоевы, не сделаешь за один день, не вырастишь в процессе постановки только одной пьесы или одного фильма. Это профессия, которой нужно учиться многие годы.

А у нас это профессия, которую не уважают.

* * *

Актеры — герои нашего фильма. Они могут стать нашими соратниками в лучшем смысле этого слова, но могут и изменить нам. Зато часто случается, что мы не только не помогаем, но и вредим им.

Разве взлет Мишель Морган был бы таким стремительным, если бы Марк Аллегре¹⁴⁴, режиссер, отлично работающий с актерами и поручивший Мишель главную роль в фильме «Буря», не помог ей раскрыть заложенные в ней способности?

А я, например, не помог Марии Мобан, хотя и талантливой, но начинающей актрисе, поручив ей для ее дебюта на экране слишком трудную роль принцессы Рейзор в фильме «Родина». Зато Дезайи очень помог мне в «Путешественнике в День всех святых», как и Мадлен Робинсон в «Братьях Букенкан».

Наши взаимоотношения с актерами еще далеко не налажены. В отличие от театра у нас нет в этой области прочных традиций. Сами условия кинопроизводства создают между актерами и режиссерами противоречия, которые мы напрасно называем личными конфликтами.

В статье «Актер перед режиссером» Жан Деркант, тогда генеральный секретарь Национального профсоюза актеров, писал: «...у режиссера с актером может быть только одна приемлемая форма отношений — взаимопонимание. Я знаю, что это весьма банальная истина для

театра, но в кино существует тенденция затемнять ее. И там это взаимопонимание мало-помалу изменяет свой характер, становится помехой, предметом возмущения»*.

Нельзя сравнивать наши отношения с актерами в студии с существующими в театре, ибо условия труда там и тут иные.

К взаимопониманию, о котором говорит Деркант, надо добавить необходимое для актера, играющего в фильме, слепое доверие к режиссеру. Не наша и не актеров вина, что последние не могут позволить себе роскошь работать лишь с режиссерами, которым они доверяют.

Разумеется, некоторые режиссеры спекулируют на этом столь необходимом доверии, чтобы разыгрывать из себя диктаторов. Но доля нашей ответственности в области кинорежиссуры особенно велика, ибо мы одни знаем ход всех операций от сценария до монтажа. Бывают положения, или, скорее, конфликты, когда мы должны прекратить дискуссию и потребовать от актера выполнения нашей воли без всяких уступок. Это правило относится как к актерам, так и к другим членам съемочной группы, но вовсе не мешает эффективной, дружной работе всей группы, столь необходимой на студии**.

Почему так необходимо доверие киноактера, близкое покорности? В театре, если актер захочет, он может присутствовать на всех репетициях и тем самым день за днем следить за созданием и развитием спектакля. В кино, даже если бы он и захотел ежедневно бывать на съемках, актер все равно не сумеет понять процесс создания картины, ибо порядок съемки эпизодов не всегда соответствует порядку развития драматургического действия. Часто по техническим причинам разные планы одной сцены тоже снимаются не по порядку. Выбор объектива, кадра, места актера в нем, монтаж, некоторые шумовые эффекты — все это те факторы, которых актер не знает и которые определяют тон и детали его игры. Тот

* Журнал «Текниксьен дю фильм», 1956.

** Я написал эти слова, когда уже появился перевод книги Мэри Ситон об Эйзенштейне и его «Размышления». В статье «Волк и овца» Эйзенштейн писал: «Когда же закономерно «столкновение»? Когда же закономерно проявление «злой воли» режиссера? Прежде всего в том случае, когда наличествует стилистическая недосознанность со стороны кого-либо из равноправных членов коллектива», «Избранные статьи», М., «Искусство», 1956, стр. 300.

ритм работы, которого должен придерживаться режиссер, и в частности французский, не дает возможности, как это делается в театре, подробно анализировать с актерами причины наших указаний. Зло было бы меньшим, если бы исполнителями главных ролей можно было располагать еще до начала съемок и прорепетировать с ними хотя бы основные сцены. Этому мешают финансовые императивы. Практически же дополнительные расходы на репетиции с актерами вполне компенсировала бы экономия времени на съемках фильма.

Такая практика представляла бы существенную выгоду. В первую очередь в области взаимоотношений актеров с режиссерами, взаимоотношений, которые, кстати, далеко не всегда приобретают желаемый характер. В этой связи нужно сказать, что работа с молодыми актерами, уже привыкшими решать различные творческие проблемы в кино и использующими в своей практике опыт, накопленный предыдущими поколениями, должна представлять меньше трудностей.

Черновые репетиции позволили бы также улучшить качество актерского исполнения. Стилевое единство фильма, являющееся нашей главной целью, от этого только выиграло бы. И тогда мы смогли бы с помощью актеров наверняка обнаружить, не скажу все, но многие ошибки и слабости раскадровки.

Вот что писал по этому поводу Луи Жувэ:

«Есть актеры, которые говорят: «Я этого не чувствую, я так не переживаю». Ужасная фраза. Дурное настроение. Нежелание повиноваться, причем с целью в ходе спора и даже ссоры добиться понимания образа. Необходимость этого повиновения. Его всегда будет недостаточно. Только таким образом актер обогащается и добивается чувств, которые обычно не владеют им.

«Я всегда делал то, что меня просили,— сказал мне однажды Пьер Ренуар¹⁴⁵, — даже когда внутренне не соглашался с режиссером. Необходимо пробовать. Иногда я добивался сразу нужного выражения чувства. В другой раз, после искренних попыток сделать так, я был уже волен высказывать свое мнение об этой пробе».

В качестве доказательства он указал мне на отрывок из второго акта «Электри», в котором никогда не чувствовал себя «удобно», несмотря на все сделанное им, чтобы выполнить наши советы и указания. «В первом

акте мне было очень свободно и удобно, во втором — никогда».

Такая критика актера приемлема лишь при условии, что опыт проводится добросовестно. Жироду сам чувствовал неудачу, не понимая ее причин. Он всегда хотел смягчить эту сцену. «Не хватает подготовки, чего-то явно не хватает», — говорил он. Причина была в нем самом, вероятно, налицо был разрыв внутренней связи»*.

* * *

Вначале я хотел развить главу об актере. Но была наконец переведена книга Станиславского «Работа актера над собой». Немногочисленные отрывки из нее, опубликованные прежде в журналах, несколько статей, переведенных с английского, позволили мне понять основные положения его системы. Это подтвердило мне то, что я до сих пор ощущал чисто эмпирически, не умея выразить свои мысли с такой же глубиной, как великий русский режиссер. При этом я не отличался от многих французских актеров, которые, не зная системы Станиславского, применяют ее интуитивно, во всяком случае, действуют в ее духе, не обладая, однако, ни техникой, ни необходимыми ключами, которые отныне позволяют нам открывать все двери тайны... или почти все.

Во время съемок фильма в Румынии с румынскими актерами, работающими в театре, подготовленными по системе Станиславского, я имел возможность оценить эффективность этой системы и в области дисциплины, и в области мастерства, внимания, собранности и умения создавать внутренний образ героя. Я мог констатировать, как актеры, никогда не снимавшиеся до тех пор в кино, за два-три дня без всякой видимой трудности умели приспособиться к новой технике. Работая с молодежью, я, в частности, также понял, что, как и всякий метод, система Станиславского делается опасной в ту минуту, когда актер, не вполне хорошо или плохо усвоивший ее, становится пленником этого метода и, как бы одетый в железный корсет, «думает» по-Станиславскому еще до того, как «почувствует» свою роль.

* Луи Жуве, Безжизненный актер, Париж, изд. «Фламма-рион», стр. 179.

Я не знаю подробностей о методе Казана¹⁴⁶, применяемом в «Актерс студио», методе, вдохновленном теорией Станиславского. Но убежден, что эта «разновидность» родилась в качестве необходимого «приспособления» системы к американскому темпераменту, точно так же, как необходимы к ней какие-то «приспособления» и для кино.

Проблемы же «театрального» или «кинематографического» актера не существует!

Я не согласен с Брессоном, своеобразием стиля и суровостью письма которого я восхищаюсь, когда речь идет о его отношении к актеру в кино, который является для него лишь простым инструментом. Потому-то он и стремится работать только с непрофессионалами. Если же у него снимаются профессиональные актеры, он буквально «опустошает» их в начале каждой сцены, пока они не становятся лишь послушным инструментом в его руках. «Но тут системой становится случайность, а она противоречит профессиональной технике. От случайного исполнителя Брессон ждет подлинного чувства, выраженного как бы случайно. Он, словно доктор, склоняется над умирающим, стараясь обнаружить у того признаки жизни, чтобы сказать, что еще не все потеряно»*. Особая интонация фильмов Брессона позволяет ему существенно сократить долю вклада актеров, хотя в «Дамах из Булонского леса» и «Дневнике сельского священника» главные роли исполнялись профессиональными актерами. Но эта система не оправдала бы себя, если бы он ставил картину в стиле фильмов «Седьмая печать» Бергмана или «Правила игры» Ренуара.

Другие еще до меня разрушили легенду о непрофессиональном актере. Если бы в «Рассвете» простой горняк мог сыграть роль Мишеля Пикколи, он был бы тогда актером, а не горняком. Часто приводят в пример рабочего, который играет в «Похитителях велосипедов», забывая, что в дальнейшем тот был неспособен играть другие роли. Если он превосходно выглядел в фильме Де Сика, то объясняется это тем, что он сам оказывался в таком же положении в жизни, то есть играл знакомые ему чувства и переживания. А для этого ему достаточно

* Франсуа Летеррье, Неуловимый Робер Брессон.— Журнал «Кайе дю синема», 1959, рождественский номер.

было быть самим собой, чтобы выразить, что хотел сказать режиссер.

Не спору — поразительный темперамент итальянцев позволяет кинорежиссерам поручать исполнение различных ролей непрофессиональным актерам. Но от них ведь не требуют ничего, кроме как «повторять» перед камерой свои обычные жесты, изображать сцены из их повседневной жизни. Если же он должен сказать несколько реплик, прибегают к дубляжу, то есть к профессиональному актеру.

Зато французские рабочие и крестьяне, как правило, бывают неспособны сыграть даже маленькую сценку. Им мешает застенчивость, самокритика и отсутствие воображения. А вот румынский крестьянин способен сыграть любую сценку, выразить любое чувство. И делает он это, как я убедился во время съемок картины «Сорняки Баррагана», очень серьезно и сознательно.

Иногда приводят примеры из некоторых советских фильмов. Что верно, то верно. Но ведь это имело место в немой период кино, когда монтаж помогал заставить говорить даже статуи*.

«Отыскивая все время пути для воссоздания на экране атмосферы живой действительности, я в порядке эксперимента пробовал снимать в отдельных эпизодах «Матери» не в ролях, а именно в качестве элемента, характеризующего среду (подчеркнуто мною.— Л. Д.), в которой разворачивается действие, людей, не являвшихся актерами,— пишет Вс. Пудовкин.— Многие думали тогда, что я пытался заменить актера «неактером», так называемым типажем, да и сам я по неопытности иногда говорил нечто подобное, но на деле среди заблуждений, допущенных мною на том или ином этапе творческого пути, никогда не было тяготения к подмене актерского образа натуралистическими деталями поведения живого человека, механически подогнанными под ситуацию сюжета»**.

* * *

Обсуждение вопроса о непрофессиональном актере, естественно, приводит к разговору о профессиональном

* В фильме Эйзенштейна «Октябрь».

** В. Пудовкин, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 223.

исполнителе определенного типажа, которого зачастую выбирает режиссер независимо от его таланта, а вследствие того, что именно этот типаж отвечает персонажу, четко обрисованному в сценарии.

Я знал актера, исполнившего только маленькие роли, но всегда имевшего много работы. Перед тем как идти к продюсеру, он узнавал, какой готовится фильм, и в зависимости от сценария и характера требующихся типажей соответствующим образом одевался.

Поиски типажа — это зло, которое разъедает кино, это уродство, наследие того времени, когда имело значение — и вполне справедливо — все, что может быть выражено только зрительно, только с помощью изображения. Но такая практика оказывается примитивным следствием того, как понимается и каким представляется персонаж фильма. Она может привести к тем более спорному выбору, что наши знания в области физиономистики элементарны и часто ошибочны*.

Подойти с этих позиций к распределению ролей в фильме практически значит не иметь понятия о профессии актера, о его подчас необыкновенных возможностях создать образ, значит свести на нет художественное творчество актера**.

В числе требований, которые надо предъявлять актеру при выборе, в первую очередь должны быть следующие: врожденное дарование (в особенности эмоциональность и воображение), способность к перевоплощению, умение найти детали для рисунка внутреннего

* Я согласен с Жаком Беккером, который писал: «Когда я выбираю актера для того или иного персонажа, я не обращаю внимания на физическое сходство. Именно в силу ненависти к штампу (и склонности к парадоксу) я пытаюсь найти обратное ожидаемому. Я знал много аристократов, выглядевших конюхами, и столько же парней из народа, походивших на принцев; многих полицейских с мордой уголовников и столько же негодяев с лицом честных людей, и больше уже не выбираю толстяка на роль толстяка. Я убедился, что веселая рожа скрывает злого человека».

** Этот извращенный подход захватил и наших собратьев в театре. Они теперь отвергают блондинок потому, что «видят» своих героинь брюнетками, не признают актрису среднего роста, так как «видят» ее большой или маленькой. Если вам нет восемнадцати лет, вы не можете играть роль восемнадцатилетней девушки. Драма начинается там, где для исполнительницы роли восемнадцатилетней девушки требуется семь-восемь лет профессионального опыта и известной зрелости, чтобы быть способной создать сложный образ.

характера героя и приемы для создания его образа и только в последнюю очередь физические данные актера. Когда я готовился к съемкам фильма «Братья Букенкан», я искал на роль главной героини — Жюлли Букенкан — молодую женщину, которую я «видел» маленькой, щедродушной и хрупкой, подозрительной, с замкнутым лицом. Я сделал много проб с молодыми актрисами, обладающими «типажем» той героини, которую я видел. Но ни одна из них не годилась — им не хватало опыта и профессиональных навыков, которые дали бы возможность завершить до конца работу над этой ролью. Я пытался решить неразрешимую задачу. Мне это и пытался доказать во время проб главный оператор Луи Паж. Он как-то заметил: «Эту роль может сыграть только одна актриса — Мадлен Робинсон».

Но внешность Мадлен Робинсон была полной противоположностью той, какую я видел у этой героини. И когда я убедился, что у меня нет другого выхода, я пригласил Мадлен Робинсон. Луи Паж был прав. Будучи настоящей, сложившейся, большой актрисой, она создала образ, в точности соответствующий характеру Жюлли Букенкан, каким я его себе представлял, образ, какой я хотел увидеть. Добавим, что этот фильм помог мне обрести богатый опыт в области работы с актерами, то есть овладеть тем главным, в чем и состоит наша деятельность на съемочной площадке.

Именно тогда я понял свою прежнюю ошибку*, которую мы все совершаем, смешивая «типаж физический» с «физическим состоянием».

А для режиссера это очень важно понять.

Мне все говорят, что мой старший семилетний сын похож на меня. Это верно, хотя черты его лица, строение тела не допускают аналогии с моим физическим обликом, ибо сходство — а стало быть, и типаж моего сына — в силу миметизма, присущего детям, рождено одинаковым состоянием — походкой, речью, жестами и сходными внешними реакциями, в основе которых лежат общие черты характера и чувств.

* Некоторые ранние наши высказывания сейчас нами уже не поддерживаются, но их без нашего разрешения подчас повторяют. А это неправильно. Так случилось с моей статьей «Актер», написанной в 1942 г. и опубликованной в «Ревю де синема» на рождество 1956 г.

Когда я начал съемки фильма «Путешественник в День всех святых», выбор актера на главную роль был так же труден, как позднее на роль Жюлли Букенкан. Пожалуй, еще труднее. Если возраст Жюлли мог колебаться между 22 и 30 годами, то весь сюжет «Путешественника» опирался на контраст между юношеской чистотой и ясностью героя и жадностью, низостью его дядей, тегок и кузенов. Многочисленные пробы ни к чему не приводили. Тогда один из друзей указал мне на молодого актера, только что окончившего консерваторию и вступившего в труппу молодежного театра. Это был Жан Дезайи. Я пригласил его к себе. Но едва он успел сесть передо мной, как я заявил ему, что он мне не подходит по своим физическим данным, и попытался доказать ему это, описывая моего героя таким, каким я его видел. Ведь это был всего третий мой фильм... Когда я кончил, Жан Дезайи вздохнул, отвернулся и прошептал: «Вы думаете...» И, не сказав больше ни слова, встал, не имея мужества, даже не желая спорить. Робко пробормотав «до свидания», он повернулся, пересек комнату, подошел к двери и, не закрыв ее, направился по коридору. Прошло секунд пятнадцать. Я смотрел на его спину. Потом вскочил, задержал Жана Дезайи и вернулся с ним в комнату.

«Завтра сделаем пробу». Именно со спины я увидел воочию моего Путешественника! Жану Дезайи оказалось достаточно моего рассказа, чтобы найти внешние детали для рисунка образа героя.

Этот урок должен был бы меня насторожить. Но потребовался еще урок с Мадлен Робинсон и весь мой последующий опыт, чтобы сделать нужное заключение и необходимые выводы.

Только позднее я понял, почему мои указания актерам неизменно начинались с определения физического состояния персонажа — его жестов, движений, походки; почему мне подчас было легче показать, что должен был делать персонаж фильма, чем объяснить это актеру; почему мне случалось находить объяснение, проиграв самому те или иные детали образа героя, показав его жесты, его поведение. Только позднее я убедился, что абсурдно заставлять актеров играть «с голоса». Опыт доказал, что никакая интонация не будет точной, если она не найдена самим актером, что случайно найденную

интонацию нельзя бывает восстановить... Но механика всего этого ускользала от меня. «Для того чтобы укрепить интонацию,— поясняет Пудовкин,— нужно непременно найти ее в общей связи — мысль, чувство, жест, речь (подчеркнуто мною.— Л. Д.). Этот неделимый в жизни комплекс должен запомниться актером не внешней, формальной памятью, а осваиваться им как полноценный реальный поступок». И Пудовкин приводит следующие слова Алексея Толстого: «В человеке я стараюсь увидеть жест, характеризующий его душевное состояние, и жест этот подсказывает мне глагол, чтобы дать движение, вскрывающее психологию...»*.

Мы согласны со Станиславским, когда он говорит, что всякое физическое действие несет в себе элемент психологический, и наоборот... В основе каждого физического действия, при условии, что оно не полностью автоматическое, заложено чувство.

Мы согласны также и с Жувэ: «Нужно найти физическое состояние, чтобы произнести реплику... Достичь понимания с помощью объяснения нельзя, оно достигается активным проникновением в образ, а это начинается с тела... Актер всегда слишком рано обращается к чувству. Сначала у него всё физическое»**.

Значение физического состояния для игры актера и возможность выразить его в кино вплоть до тончайшего оттенка, сделать значительным каждый нюанс во взгляде, движении губ, неуловимой игре рук как раз и подтверждает огромную силу изображения и универсальный характер киноискусства. Именно язык жестов (поистине международный язык!) и волнует зрителя, подсказывает актеру интонации или по крайней мере отдельные элементы этих интонаций. Этот же язык может быть и самым незаметным, ибо камера и микрофон дают возможность зрителю находиться в нескольких шагах от актера.

Актер в кино обязан уметь владеть своим телом, мускулатурой. В годы учебы актер должен уделять большое внимание всевозможным упражнениям, развивающим гибкость и ритмичность движений и походки.

* В с. Пудовкин, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 233—234.

** Л. уи Жувэ, Безжизненный актер, Париж.

Режиссеры должны придавать самое большое значение поискам жеста, продиктованного данной обстановкой и чувствами. Они всегда будут жить под страхом возможного разрыва, вызванного либо тем, что актер говорит противоположное смыслу жеста, либо в результате формальной связи между жестом и словом, или из-за отсутствия живой связи между жестом и чувством актера.

Можно сослаться на типичный пример с молодым актером, не знающим, что делать с руками и ногами, так как он, несмотря на свой ум и чувства, в силу отсутствия профессиональных навыков, не способен соединить воедино переживания и движения, установить связь между своим телом и чувствами. Преодолеть эту трудность на первых порах можно, используя такие приемы, как, например, игра сигаретой, поясом и т. д. Но эта непринужденность формальная, и вызвать иллюзию в дальнейшем она может лишь в легковесных комедиях.

Если актер признает, что он не «чувствует» жеста, движения, того места в сцене, где должен находиться по нашему указанию, режиссеру следует воздержаться и не проявлять свою власть. В этом случае либо актер не чувствует той эмоции, которую следует выразить, не понимает ее природы и значения и поэтому не ощущает потребности в действии, которого мы от него ждем, либо мы сами заблуждаемся и требуемый нами жест или движение не соответствуют выражаемому чувству.

Добиться в кино достоверности, реальности персонажа затрудняет и то, что зритель находится рядом с актером. Лучше уж актеру не двигаться, чем действовать наперекор своим чувствам. Однако этой мерой предосторожности стали слишком часто злоупотреблять, превратили ее в некий критерий качества исполнения. И нередко лишь ради того, чтобы показаться простым и естественным, или из страха, из-за отсутствия смелости актеры вообще ничего не выражают, они просто «ничего не делают».

Для фильма «Первый на конце веревки» я выбрал на эпизодическую роль Фернана Рене *, старого актера,

* Вначале он был актером эстрады, а затем его приняли в труппу Жувэ.

которого очень любил и который никогда не снимался в кино. В первый же съемочный день, после двух-трех репетиций, главный оператор Агостини¹⁴⁷ предупредил меня, что Рене «переигрывает». Действительно, он слишком «нажимал», но... мне это не мешало. На другой день, просмотрев материал, все нашли, что актер играет замечательно. И, лишь много раз просмотрев этот эпизод, я понял, в чем здесь дело. Фернан Рене оказался обладателем поразительного качества — синхронности различных выразительных средств: взгляда, жеста, интонации. Для себя я сделал вывод, что в известных пределах, за которые, однако, не следует выходить, так называемый «переигрыш» не имеет значения при наличии синхронности у актера между различными компонентами его выразительных средств.

Только великие актеры могут себе позволить в кино попирать мнимое правило простоты. На первый взгляд Мадлен Робинсон столько раз «переживает» в роли Жюлли Букенкан, сколько и Пьер Брассер¹⁴⁸, создавший яркий образ капитана Риттера в фильме «Первый после бога».

Уточним: в том, что игра актера может быть одновременно и многообразной и внешне скупой, нет никакого противоречия. Даже наоборот.

Но было бы большой ошибкой смешивать жестикуляцию, которая ни на что не опирается, с физическим состоянием, которое естественно для данного образа и объясняется средой, в которой живет этот человек, его профессией, образом его жизни, его темпераментом. Есть и немало других факторов, выдвигающих перед актером и режиссером ряд проблем, решение которых требует непрерывной глубокой наблюдательности, разнообразных знаний и умения передать широкую гамму чувств.

В одной и той же ситуации у рабочего и адвоката разное физическое состояние. Эта разница подчас выражается лишь в незначительном нюансе. И все же необходимо ради правды найти и передать этот нюанс. Возьму пример из моего фильма «Рассвет», все действие которого происходит в шахтерском районе.

После окончания работы над фильмом я присутствовал в угольном бассейне Ланса на многих просмотрах и обсуждениях картины. Горняки ни разу не упрекнули

меня в том, что та или другая сторона их жизни, их труда не показаны в фильме. Но на каждом просмотре они критиковали один и тот же кусок: любовную сцену между Мишелем Пикколи и Лоле Беллон на огромном пустыре, обрамленном с одной стороны железной дорогой, а с другой — терриконами. Меня этот пейзаж захватил еще во время первого посещения Ланса, и я решил, что если в фильме будет любовная сцена — сценарий тогда еще только писался, — то мы ее снимем на этом фоне. А горняки были шокированы этой сценой. Они говорили: «В таких случаях мы с девушкой обычно прячемся». Мне пейзаж казался пустынным, создающим трагическое ощущение одиночества. Зрители именно так и истолковали его, но ведь это было для них обрамлением их повседневной трудовой деятельности!

В бассейне Ланс, собирая материал, мы с Познером прожили месяц. И не догадались спросить у молодых горняков об их взаимоотношениях с девушками. Если бы я лучше знал материал, я бы все равно снял эту сцену на выбранном мною фоне, но для актеров придумал бы такую ситуацию, которая вызвала бы у влюбленных желание «спрятаться».

Среда, в которой протекает действие моих фильмов, — довольно разнообразна*. Но самой трудной для меня и актеров оказалась среда рабочих, ибо мы искали правду и отвергали слишком часто встречающиеся штампы. В фильме «День начинается» Жан Габен мог позволить себе некоторую вольность поведения — допустить отдельные неточности, ибо его герой не был настоящим рабочим. Именно потому он и мечтает бежать из этой среды. В «Рассвете» мы с Познером сознательно стремились показать жизнь горняков такой, как она есть, какую они вынуждены вести. Нас к этому обязывал сюжет. Иногда меня охватывала паника. Я должен был вдохнуть жизнь в моих героев, которые казались мне знакомыми и в то же время сбивали с толку, когда я приглядывался к ним поближе. Мне все время приходилось учиться.

* Это — гиды в горах в фильме «Первый на конце веревки», уличные дети в «Мы — мальчишки», буржуа в «Милом друге» и «Путешественнике в День всех святых», крестьяне в «Сорняках Баррагана», рабочие в «Рассвете», мелкий люд в «Братьях Букенкан», еврейские беженцы в «Первом после бога».

— «Почему,— пишет Дидро,— актер должен отличаться от поэта, живописца, оратора, музыканта?»*. Актер, будучи нашим исполнителем, не является посланцем неба. Актер — это художник, ибо он также творит.

Главным, необходимым для актера качеством, без которого не может быть художественного творчества, является воображение. Умение двигаться, богатство жестов, мимики, всего исполнения целиком зависят от воображения артиста. Это — одна из основ системы Станиславского, метод работы которого в значительной степени опирается на воспитание воображения и его развитие.

Дидро, говоря о «главных качествах актера», подчеркивал: «Я требую от него прежде всего большой рассудительности. На мой взгляд, он должен быть холодным и спокойным наблюдателем. Поэтому я требую от него пронизательности и полного отсутствия чувствительности, умения всему подражать или, говоря иначе, равной способности играть всякие характеры и роли»**. Однако Дидро не отвергал наличие воображения, без которого не может быть настоящего творчества.

Дети — прирожденные актеры, ибо они обладают поразительным воображением, позволяющим им превращать всякую игру в действие, в которое они верят. С той минуты, когда из них хотят «сделать актеров», хотя научить их играть в пьесе, они становятся просто чудовищны. В фильме «Мы — мальчишки» я привлек к работе овоих маленьких актеров не сразу. Вначале я с помощью сотрудников создал такую обстановку, которая походила бы на детскую игру. Поэтому во время съемок от них не потребовалось больших усилий — они поверили, что продолжается игра. Но я понимал, что слишком большое количество репетиций или дублей заставит их перестать верить в это и тогда они потеряют естественность и станут маленькими роботами. Поэтому перед началом работы с ними я тщательно обдумал эту проблему, и, чтобы предоставить детям полную свободу, не

* Д. Дидро, Парадокс об актере, М., «Искусство», 1934. стр. 46.

** Там же.

напоминать им, что это не игра, а «кино», максимально сократил всякие технические требования. А это поставило передо мной новую проблему.

«Мы — мальчишки» был моим первым фильмом, и я стремился доказать им свою способность ставить картины. Во время съемок я убедился, что лучшим всегда был второй или третий дубль, но естественность детей в нем была меньше. То же самое я заметил у актера Ремю¹⁴⁹, когда еще работал ассистентом у Гремийона. После третьего дубля он делался все менее естественным. И он сам это понимал. Точно так же ведет себя Брассер. А есть актеры, которые одинаковы с третьего до девятого дубля, даже с первого до девятого. Не пытаюсь делать никаких заключений, которые во многом были бы произвольны, следует все же отметить, что первые дубли обладают «тенденцией Станиславского», о системе которого такой человек, как Ремю, наверняка ничего не знал. Последующие же, скажем,— тенденцией французской школы с ее известными и вполне понятными провалами, называемой «школой представления» и впервые проанализированной Дидро. Ярчайшим представителем этой школы был Гарри Бауер¹⁵⁰.

Если я и предпочитаю первый метод, то не могу отрицать значение второго — его художественное и творческое значение, при условии, что им пользуется актер, обладающий от природы большими способностями. Система Станиславского как раз не требует этого, отсюда и ее превосходство. Добавлю, что метод «представления», учитывая условия работы в студии, дает актеру некоторые преимущества, ограждает в какой-то мере от провала, но зато и обрекает на риск, вытекающий из самого метода,— риск исполнять роль лишь механически, риск заштамповаться, начать обыгрывать одни и те же приемы и т. д.

В своей лекции, прочитанной студентам Института высшего кинообразования в 1944 году, Пьер Бланшар, говоря о факторе времени, подчеркивал почти чудовищные условия труда, в которые поставлены французский актер и режиссер. Условия работы у нас не идут ни в какое сравнение с американскими и русскими. Там, где нам дают полчаса или час, они располагают половиной дня или целым днем и более. Время ни во что не обходится русским, ибо они освободили кино от коммерции.

Зато оно дорого стоит американцам, но они богаты и платят за него бешеные деньги *. Если бы у Ремю было больше времени и репетиций, он мог бы стать равноценным во всех дублях, будь то двадцатый или двадцать пятый.

Однако виноваты в этом не только условия труда в студиях, но и методы работы актеров и особенно режиссеров. Некоторые режиссеры не прощают актерам того, что «они зависят от них». Если у них появляется такое впечатление, то совершенно напрасно. Оно представляется мне предрассудком, который постепенно исчезает. Эта предвзятость остается лишь в той мере, в какой съемка, в силу самого сюжета фильма, превращается в техническое упражнение, которое режиссер хочет сделать блестящим, чтобы поразить критиков и зрителей. В этом случае роль актера сводится к роли робота, пешки, человека, от которого режиссер добивается, ради вящей подвижности камеры, большей гибкости и пассивности.

Эти соображения о работе актера могут показаться излишними, если вспомнить все фильмы, в которых актер лишь присутствует, фильмы, которых становится все меньше и меньше. Следует пожелать, чтобы изменения, происходящие в языке кино, заставили переоценить и роль актера, потребовали от него специальной подготовки. Пока же этого нет. Существующее различие между кино и театром настолько незначительно, что можно говорить лишь о различной технике как в создании образа, поисках его, так и в его изображении.

Те же стеснения и трудности, которые испытывает актер в студийных условиях, знакомы ему и в театре, к тому же порой в значительно больших размерах. Ну а реализм декораций и острота глаза в кино требуют большей точности даже в деталях его игры, требуют достоверного воспроизведения места действия. А ведь это ценнейшее вспомогательное средство для актерского во-

* Лекция от 15 мая 1944 г. В ней опровергаются некоторые мои теории, которые были изложены мной в предыдущей лекции о «Режиссере и диалоге», теории, от которых я сегодня отказался, — например, об актерском типаже, актере, взятом на улице. Бланшар был прав, замечая, что в моем сравнении игры французов и американцев или русских я был не прав, не принимая во внимание условия работы.

ображения, тогда как папье-маше и фальшивый вид декораций в театре мешают концентрации внимания актера.

Как и в театре во время смены декораций или выходов актеров, в кино также имеются многочисленные «антракты» при изменении планов, часто даже слишком многочисленные, со всеми вытекающими отсюда последствиями для игры актеров.

Тем не менее театральный актер, имея в руках пьесу, находит для работы над ролью тот материал, которого не найдешь в раскадровке, заполненной главным образом техническими подробностями, где даже хорошо написанный диалог не может в силу своей сжатости быть большим подспорьем.

Наконец, есть еще одна трудность, которую не встретишь в театре: порядок съемки сцен устанавливается независимо от драматургической последовательности. Экономические и промышленные условия кинопроизводства могут потребовать в первый же день снять две главные сцены, одна из которых составляет центр фильма, а другая находится в конце его. Не следует преуменьшать трудностей, которые это налагает на актеров. Я это особенно почувствовал во время съемки фильма «Преступление и наказание»*, весьма смелого для своего времени, одной из первых французских звуковых картин, потребовавших привлечения опытных, квалифицированных актеров. Я это усвоил хорошо еще и потому, что две главные роли в этом фильме исполняли такие замечательные актеры, как Гарри Бауер и Пьер Бланшар, которые интуитивно соединяли в своей работе, говоря словами Бланшара, «расчет и драматическую гимнастику». Столь разные и сложные роли, как Раскольников и Порфирий, потребовали привлечения крупных актеров, обладавших большим театральным опытом.

Эти специфические условия киноискусства являются камнем преткновения для многих даже опытных актеров, ибо они не умеют работать над отдельными кусками. Если же они и решаются пойти в кино или их вынуждают обстоятельства, они быстро выдыхаются в ролях, которые выше их возможностей. Но это не мешает

* Я был тогда (1935 г.) ассистентом режиссера у Пьера Шеняля.

им превосходно играть небольшие роли, и даже ведущие, но не требующие сложного развития чувств.

Отсутствие зрителя на съемках не мешает актеру кино. Наоборот. Ведь одна из трудностей театрального актера как раз и заключается в необходимости забыть о зрителе, исключить из сферы своего внимания зал, который никогда не должен быть в центре внимания актера, как средство, необходимое для его игры. Прожекторы и декорации по-настоящему изолируют актера кино, и ему бывает легче сосредоточиться во время игры, чем актеру в театре, часто лишенному сегодня даже рампы, создание которой было продиктовано отнюдь не одной необходимостью соответственно распределять свет газовых рожков. Как подчеркивал Антуан, формализм проник в игру актеров: «Рампа гипнотизирует актеров, все стремятся приблизиться к ней. Называют актеров театра, которые во времена газового освещения на открытых рожках сжигали низ своих брюк, ибо сцена для них — трибуна, а не закрытое помещение, где что-то происходит»*.

Это противопоставление кино театру заставляет нас вернуться к очень важному вопросу: строгости выразительных средств в кино.

Строгость означает отнюдь не скупость или банальность. Это выбор единственно нужного выразительного средства, характерного для определенного драматического момента, средства, которое, дополнив все предшествующее или последующее, придает на экране жизнь чувствам. Заставляет зрителя испытать те же переживания с момента их зарождения до полного развития, то есть делает их участниками действия и утверждает их веру в правдивость того, что происходит на экране.

Близость камеры и ее способность глубоко отражать психологическое состояние героев требуют и допускают такую строгость выразительных средств, которая нередко меняет не только всю работу над созданием образа героя, но и самую технику актерской игры.

Речь идет не о простом взаимопонимании режиссера и актера, а об их тесном сотрудничестве. Более того, актер должен всецело доверять режиссеру, ибо, если он даже и проникает в сущность отдельных деталей разви-

* Цитируется в журнале «Синема — 58».

тия образа своего героя, он лишен возможности судить, какое все это получит выражение на экране*.

Необходимость избегать бесполезных деталей и использовать лишь те, от которых будет зависеть развитие чувств, никогда не собьет актера школы Станиславского или школы, вдохновленной его системой.

Так в связи с игрой актеров выясняется роль техники и ее использования.

За последние годы я понял, что многие режиссеры слишком поверхностно судят о работе с актерами. Нужно непрерывно углублять познание этой важнейшей стороны нашей работы.

Что касается лично меня, я всегда был неловок в крупных планах. Но, несмотря на трудности, сопряженные с этим, я учитывал необходимость применения этих планов и в нужный момент выявлял единственный «яркий жест», который актер должен сделать. Всякая ошибка, фальшивая нота приобретают здесь гигантские размеры. Я долгое время думал, что моя сдержанность в использовании крупных планов объясняется своеобразной художественной стыдливостью (!), тогда как она объяснялась скорее моей некомпетентностью.

* * *

В заключение несколько замечаний относительно «механики» актерской игры.

В театре перед актером, «работающим над ролью», независимо от метода его работы стоит задача — создать образ, задуманный авторами пьесы. Происходит настоящая работа по выращиванию плода, в которой нет ничего таинственного и которую можно сравнить с ролью матери при рождении ребенка.

По окончании этой работы начинается творческий процесс. Он обладает двумя особенностями: всегда происходит в присутствии зрителя и ежедневно повторяется. Если он не был доведен до конца в подготовительный период, он все равно может изменяться.

* Если исключить Чаплина и Лоренса Оливье, который снял «Гамлета», «Ричарда III» и «Генриха V» в особых условиях, я не понимаю, как можно играть в фильме и одновременно режиссировать его, не понимаю, как можно решить непреодолимое противоречие: создавать образ, когда несколько минут до этого ты руководил своими партнерами и разрешал технические вопросы съемки.

Во время работы над ролью актер, как и писатель и драматург, обращается к своему внутреннему воображению. Он ищет, как обогатить свои знания всем тем, что могло бы помочь ему понять поведение и жизнь героя, обогатить свои чувства всем, чего он сам не ощущает, но что должно быть, по его мнению, свойственно герою. Как и во всяком творчестве, здесь имеют значение такие факторы, как способности актера, его художественные возможности, упорство в работе. Все это придает создаваемому образу черты стиля данного актера. Две пьесы на одну тему, написанные с перерывом в пятнадцать лет, не могут иметь одну и ту же интонацию, одинаковый резонанс. Точно так же со временем меняется и исполнение. Арнольф¹⁵¹ Жувэ в 1958 году обладал гуманностью, эмоциональной силой, которых не было в его превосходной интерпретации 1938 года.

Актером руководит его стремление к правде и достоверности. Некоторые молодые неопытные актеры иногда в этом превосходят даже многоопытных. Творчество актера обуславливается глубиной его собственных чувств, их естественностью. Творческий процесс состоит не только в отборе точных, реальных фактов, но и в соединении элементов, из которых в нем рождаются чувства, присущие герою.

Станиславский писал, что актеру помогают одни и те же «старые добрые чувства». Вначале, когда речь идет о том, чтобы раскрыть происхождение героя — Антигоны или Синь в «Заложниках», эмоциональный источник — независимо от творческой индивидуальности актера — в любом случае не изменяется. образу, созданному актером, оригинальность придает не столько выражение исключительных чувств, сколько показ оттенков этих чувств в их развитии и умении артиста донести эти чувства до зрителя.

«Исключительных» чувств, которые не родились бы из «старых добрых чувств», вообще не существует. Иначе речь идет об исключительности ради исключительности, которая предполагает и навязывает формальные проявления чувств. Жувэ цитирует Ренуара, который писал: «Помнишь «Сюзанну» Стев Пассера?»¹⁵² В первом и втором актах мы были превосходны, довольны собой и счастливы своей игрой. В третьем акте все были плохими. Мы были «зажаты» и не могли играть».

И Жувэ добавляет: «Это убеждает меня, что Стёв как автор представляет исключительный случай: его персонажи изменяют ему, когда он со всей своей яростью и упрямством хочет заставить их делать то, что задумал. У него дар лепить образы и заставлять их разговаривать. Но он переживает, заставляя своих героев всегда выходить невредимыми из разных ситуаций или убирая их, чтобы привести пьесу к развязке, к логическому концу. И его герои противятся, вырываются из-под его власти. Мы это превосходно почувствовали. В первых двух актах играли герои пьесы, а мы, актеры, словно лишённые власти над персонажами, лишённые того общества, в котором они действовали, убого играли последний акт. Они нас покинули».

«В первых двух актах играли герои пьесы, а мы, актеры, играли последний!» Как часто, увы, принуждаемые насильно, актеры играют и первые два! Они не опираются даже на свои чувства, используя для игры только нервы. Они превращаются в «театральный рабочий скот», естественный продукт театра нашего времени. Сколько бы пьес провалилось без помощи этих «животных», что стало бы с героями не столь исключительными, сколь специфическими, и в такой степени, что они существуют лишь в одном, единственном в своем роде экземпляре, в голове автора! Тогда речь пойдет не о творчестве или толковании, а о вульгарном исполнении. И вина за это ляжет на актера.

Но нас интересует здесь судьба актера, вдыхающего жизнь в своего героя, чтобы затем показать ее «в художественной форме». Никто не станет оспаривать, что Станиславский первым разработал почти научный метод работы актера над ролью. В своей книге «Безжизненный актер» Жувэ прибегает к глубокому, но весьма субъективному анализу работы актера. Он прав, когда, отмечая ее значение и трудности, напоминает замечание Фарадея: «Если рассказать о моих мыслях и поисках, я прослышу дураком или сумасшедшим». Жаль только, что все эти ценные и полезные замечания поданы без всякой методологии в изложении, путано и разобщенно. Но я не думаю, что Жувэ прав, когда он пишет: «Я стремился лишь к тому, чтобы сформулировать факты, относящиеся — я это знаю — к нескольким, и весьма личным, утверждениям. Существуют лишь

отдельные случаи. В нашей профессии ничего нельзя объяснить (подчеркнуто мною.— Л. Д.). Не сомневаюсь, что логика моих объяснений сумеет устоять против самых солидных аргументов. Но в театре мы находимся в сфере тайн интуиции и необъяснимого (подчеркнуто мною.— Л. Д.). Поэтому годятся всякие объяснения».

Конечно, писатель и сценарист неспособны быстро пояснить ход своих мыслей, как и актер, который не может детально описать свой творческий процесс. Но это не оправдывает тех, кто пишет, что мы находимся в сфере таинственного и необъяснимого. Многие страницы книги Жувэ как раз подтверждают обратное. Глубокие корни неосознанного вызывают чувства, которые не всегда поддаются объяснению и которые проявляются, когда актер обладает всеми атрибутами сознательного творчества. Так пишет Станиславский, добавляя, что нельзя постоянно творить с помощью подсознания или вдохновения. Такого гения на свете нет. Поэтому нужно в первую очередь творить сознательно и с большой правдой, ибо это лучший способ открыть путь для расцвета подсознания, а стало быть, и вдохновения. В главе «Интуиция» Жувэ как раз подтверждает тезис Станиславского, всячески желая доказать обратное.

Предположим, что создание образа окончено, пьеса или сцена отрепетированы, то есть уточнены мизансцены, улажены «взаимоотношения персонажей, найдены средства выражения чувств, то есть самая суть и предмет нашего разговора» (Жувэ). Что же происходит, когда актер играет? Что с ним происходит? Является ли он призраком? Находится ли в состоянии, близком мистическому, безумию или истерии?..

Даже если анекдот о Бальзаке, которого один из его друзей застал однажды разгневанным на кого-то из персонажей своего романа, и является выдуманным, в нем нет ничего исключительного. Почему состояние актера в период творчества должно отличаться от состояния писателя, поэта, драматурга?

Актер, который не «чувствует» боли во время игры, писатель, который не замечает погасшую печь и, лишь положив перо, ощущает холод, разве все это какие-то таинственные явления? А может быть, просто притупление наших органов чувств в результате активной ум-

ственной деятельности, направленной к определенной цели? Страх!.. Каждый человек, вынужденный к действиям, обусловленным внешне непредвиденными фактами, чувствующий за эти действия ответственность, испытывает страх.

Работающий над одними и теми же деталями в течение восьми часов, калибровщик не испытывает страха. Писатель и драматург в процессе своего творчества если и испытывают страх, то лишь предвосхищая будущее и предвидя выход романа из печати или постановку пьесы в театре.

Если хирург, приступающий к сложной операции, предчувствует осложнение, он испытывает страх. Политический деятель, открывающий собрание, которому он придает большое значение и опасается, что ему не удастся достойно ответить на нападки противников, испытывает страх. Когда наш фильм впервые показывается зрителю, нам тоже страшно. Страх испытывает и адвокат на суде.

Актер тоже боится. И его страх тем больше, чем сложнее роль, чем отчетливее ему видны и его собственные недостатки и недостатки, которые могут помешать спектаклю: неуверенность партнера, не действующие аксессуары, смех в зале, кашель зрителя и т. д.

Страх — вовсе не специфика актерского творчества. Одни подавляют его, другим это никогда не удастся, третьи играют с ним, искусственно раздувая его, так как питают им свою нервную систему, нуждаются в нем, чтобы сохранить искусственный характер своего исполнения.

* * *

Генеральная репетиция, возьмем актера А., исполняющего роль героя, ну, скажем, Б.

А. создает Б., и Б. живет в нем со всеми своими присущими этому герою чувствами, их оттенками в его поведении, зависящем от степени развития того или иного чувства, той или иной ситуации, со своим языком, языком Б., а не А.

Вначале Б. — лишь воспоминание для актера, навязчивое, постоянное, не покидающее А., но все же только воспоминание!

Но для А., который играет Б., выражает его мысли и чувства, недостаточно вспоминать текст Б., его жесты, мысли и чувства. Необходимо говорить, действовать, думать и чувствовать, как Б.

«Существование» Б. возможно лишь с той минуты, когда его мысли, чувства, жесты, слова составят единое целое, когда актер добьется взаимодействия всех элементов, когда жест вызовет соответствующие слова, мысли и переживания, а последние в свою очередь будут обуславливать интонацию или мимику. Б.— это единое неделимое целое, живой комплекс, у которого своя собственная жизнь, хотя и живущая в А., питающаяся его соками.

Б. начнет существовать лишь с той минуты, когда после подготовки роли и репетиций его мысли, чувства, жесты, слова возникнут у актера автоматически по простому сигналу. Б. существует с момента, когда он стал рефлексом, который контролируется А. А. оживляет своими собственными мыслями и чувствами, хотя чувства Б., его органическая жизнь и отличны от жизни А.

Почти все замечания Дидро об игре актера исключительно точны. Но его знаменитая фраза: «Крайняя чувствительность создает посредственных актеров, посредственная чувствительность создает толпу плохих актеров, и только при полном отсутствии чувствительности вырабатываются актеры великолепные*», — зиждется на смешении двух процессов — подготовки роли и ее показа. Дидро справедливо осуждает «театральных ремесленников», о которых говорилось выше, которые «творят» лишь с помощью своих нервов. Но если говорить о подготовке роли с момента создания ее до исполнения, следует перефразировать Дидро: «Полное отсутствие чувствительности создает посредственных актеров, посредственная чувствительность создает толпу плохих актеров, и только наличие исключительной чувствительности вырабатывает актеров великолепных».

Правильно замечание, что слезы актеров истекают из их мозга. Но происходит это по иным причинам, чем указано у Дидро, хотя и верно, что «величие мысли исходит из сердца»**.

* Д. Дидро, Парадокс об актере, М., «Искусство», 1934.

** Там же.

После того как рефлексy освобождены — сейчас мы увидим, каким образом, — Б. может проявить себя во всей полноте, таким, как его задумал автор. Но бдительность А. не должна притупляться. Его вмешательство не должно ограничиваться одним контролем. Это вмешательство имеет огромное значение, так как от чувствительности А., от его внутренней жизни зависит живая связь с родившимся образом, необходимая для проявления чувств, жестов, слов, мыслей этого образа. Без такой связи все будет лишь простыми, механическими рефлексами — и только ими! И перед нами окажется «трюк», или то, что называется «школой представления».

Эта важная игра рефлексов, их зарождение и существование составляют часть профессии актера. «Сдерживать умственные привычки! — писал Жувэ. — Заранее разработать «механику», которая вызывала бы определенное состояние, заставляла простые слова превращаться в переживания, актер должен поощрять чувства, тренировать жесты, поступки, мысли, чтобы уметь привести их в действие по едва заметному сигналу (подчеркнуто мною. — Л. Д.). Эта «механика», эта методическая подготовка, дисциплина и чувствительная жилка необходимы для творчества, для свободы творчества».

Но одних рефлексов мало. Если они не действуют по простому «сигналу», стало быть, закрыта «сеть», проводящая их, и, следовательно, необходимо, чтобы актер восстановил между ними живую связь.

— Каким образом пианист выражает свои чувства? — спрашивает Станиславский. — Садится за рояль. А художник? — Берет кисть, палитру и холст. Точно так же и актер обращается к своему душевному и телесному инструменту. Его дух, его воля, его чувства соединяются, чтобы мобилизовать все «факторы» внутренней жизни.

Кроме богатейших возможностей, которые система Станиславского дает в процессе подготовки и создания образа, она обладает еще тем преимуществом, что указывает все элементы, все факторы, необходимые А., чтобы привести в действие Б. Наконец, и это мне кажется главным в процессе формирования рефлексов у Б. при таком методе творчества, сам А. естественно и органически обогащается, так как рефлексy, мыс-

ли, чувства, даже жесты и слова Б. в какой-то мере подсознательно становятся личными качествами А.

Стало быть, у актера здесь нет никакого раздвоения личности, как не бывает у меня, когда я сижу за рулем и благодаря своим рефлексам, приобретенным тридцатилетней практикой, управляю машиной и одновременно, правда, не без утомления, могу без всякой угрозы для своей безопасности обдумывать сценарий или разговаривать с попутчиком.

Эта игра очень тонких, высших рефлексов обусловлена многими факторами.

Замечание Жувэ, вспоминающего Дидро, не противоречит этому, за исключением его объяснения о раздвоении личности. «Больше всего научило меня этому раздвоению чувств, самонаблюдению за своим исполнением то, что мне приходилось играть с целым арсеналом забот, учитывая мою ответственность режиссера-постановщика, директора, электрика или машиниста. Я никогда не участвовал в спектакле лишь в качестве актера, я всегда играл раздваиваясь, и это приучило меня к контролю за своей игрой и всеми элементами спектакля. Играя, я слушаю актеров, пьесу и зрителей»*.

Любой актер скажет мне, что ему случается и на сцене и в киностудии полностью терять контроль над собой и забывать, что он играет, словно ему удалось осуществить полное и эффективное слияние с образом.

Правильно, бывает и так. Но такое состояние случайность. Тот или иной актер испытал это лишь в какой-то одной роли и никогда в другой. Никогда не бывает, чтобы такое состояние длилось в продолжение всего спектакля. Оно появляется лишь в определенные моменты. Наконец, и ощущение раздвоенности не повторяется каждый вечер. Это легко объяснить. Дело в том, что нет никакого раздвоения личности. Между А. и Б. не только нет раздвоенности, а налицо совмещение чувств из собственной реальной жизни А. и созданной жизни Б. Грубо говоря, налицо взаимопонимание, сходные биотопки, распространяемые А. и Б.

Нерегулярность этого явления объясняется характером роли, а для одной определенной роли — нередко обстоятельствами в жизни самого А., которые влияют на

* Луи Жувэ, Безжизненный актер, Париж.

его психику, но в которых часто актер не отдает себе отчета: размолвка в этот день с дорогим человеком, неудача в каком-то деле, расхождение с режиссером днем на студии, болезнь родных, откровенность друга и т. д.

Может случиться и обратное. Актер говорит: «Не знаю, что со мной было сегодня вечером, но я играл, как свинья». Мы часто слышали такие слова!

Анализ различных факторов, способных оказать влияние на психологическое состояние актера, позволяет дать объяснение, почему сегодня вечером «он плохо играл».

Всякий раз, когда актер играет, — это «новое воплощение» роли, и на ее воссоздание могут оказывать влияние разные обстоятельства. Отсюда те отклонения в исполнении, которые можно нейтрализовать с помощью сурового самоконтроля. Здесь важно также, чтобы до начала выступления в ответственной роли актер подготовил себя — сконцентрировал внимание, устранил все, что может помешать ему.

Мы понимаем, какое влияние могут оказывать на актера материальные условия его жизни, о которых мы писали выше.

В заключение одно воспоминание.

Чтобы иметь свой театр, Жувэ играл любые роли в кино. Играя «Дон-Жуана» Мольера, он одновременно снимался в фильме и параллельно готовил новый спектакль.

В тот вечер я был на представлении «Дон-Жуана». До двадцати часов усталый Жувэ снимался на студии. Накануне после спектакля он работал до трех часов утра. Поднялся занавес, и минут через пять в сцене со Сганарелем, во время длинного монолога, когда Дон-Жуан поясняет причины своих любовных увлечений, у Жувэ пропала память — он забыл роль. Пытается вспомнить. Безуспешно.

Поклонившись зрителям, Жувэ пошел за кулисы. Не дойдя, остановился, повернулся к залу и своим изумительным голосом, с чувством собственного достоинства и уважения к публике, сказал: «Прошу прощения». Фернан Рене, исполнявший роль Сганареля, замер на месте.

Зал был полон. Ни один зритель не остался равнодушным к происшедшей драме. Все глаза были устрем-

лены на сцену. Никто не решался двинуться с места, сделать какой-нибудь жест. Мы даже затаили дыхание.

Но вот Жувэ вернулся на сцену. Его встретили почтительными аплодисментами. Он еще раз поклонился и возобновил игру.

В конце монолога происходит страшное совпадение. Сганарель говорит:

— Боже ты мой!.. до чего складно все у вас получается!.. Словно наизусть выучили, говорите будто по книжке!..

Три-четыре человека не смогли удержаться от смеха, но аплодисменты немедленно заглушили смех.

У актера бывают такие «провалы», хотя ему редко приходится уходить со сцены по этой причине. Но драма, которую мы только что описали, явилась результатом не только провала памяти...

А между тем все так легко, если, как писал Жувэ, «хочешь быть лишь актером, модной «звездой».

И как чудовищно несправедливо!

ПРОДОЛЖАТЬ ДВИГАТЬ ВПЕРЕД КИНЕМАТОГРАФ

Когда я кончал свою книгу, заговорили о «новой волне».

Этот термин мне не по душе. Использованный в полемических и коммерческих целях, чтобы противопоставить друг другу разные поколения киноработников, он, к сожалению, не отражает истинного положения вещей. Но термин «новая волна» вошел в обиход. Не будем спорить о терминологии!

Вместо того чтобы принять участие в дискуссии, бессмысленной с той и другой стороны, попытаемся лучше разобраться в подлинных проблемах кинематографа, в том, как они выглядят сегодня.

Киноискусство, как известно, создавалось не один день и не без труда. То, что произошло за последние годы,— явление совершенно нормальное, доказывающее — и этому надо только радоваться — жизнеспособность французского кино.

Существует ли, однако, как полагают иные, разрыв с прошлым? Конечно, нет!

Ситуация, характерная для процесса развития кино сегодня, отличается от характера развития киноискусства в 1930—1940-е годы. Но, во всяком случае, появление «новой волны» не носит революционного характера. Ее значение куда меньше, чем переход от немого кино к звуковому, чем рождение неореализма в Италии после свержения фашизма.

И, однако, все во главе с критиками, которые ныне занимаются больше самокритикой, приняли участие в создании этой легенды, не пытаясь, за редким исключением, рассеять недоразумение. Я был удивлен нежеланием критики вдуматься в ценность фильмов, которые были показаны зрителю за последние месяцы, их выступлениями, отмеченными легкомысленными суждениями и оценками, в которых отсутствует всякое чувство ответственности. Было бы весьма любопытно сравнить некоторые статьи о таких фильмах, как «Встреча в июле» и «Кузены», «Дьявол во плоти» и «Любовники», «Перед потопом» или «Школа прогульщиков» и «400 ударов», «Врата ночи» и «На два оборота», «Антуан и Антуанетта» и «Милашки»¹⁵³. Такое сравнение произведений, созданных за последние десять-пятнадцать лет, было бы более интересным и поучительным, чем бесплодная игра в искусственное противопоставление двух поколений кинорботников. Этот сравнительный обзор позволил бы яснее установить те ценности, которые являются насущными сегодня или были таковыми прежде.

Настало время для более глубокого изучения художественного развития французского кино, для серьезного анализа влияний, которым подвергались создатели фильмов — режиссеры, сценаристы, — подвести итоги вклада каждого из них в культуру как в международном, так и в национальном масштабе.

Именно это я и пытался сделать. Но это только начало широкой работы, которую не может осуществить один человек. Однако если бы такой труд был доведен до конца, удалось бы выявить доселе неизвестные ценности французского кино, которые побудили бы к некоторым уравниваниям и создали бы более веские основания для более справедливой оценки фильмов.

Фильм «400 ударов» нельзя объяснить без фильма

«Ноль за поведение». Фильмы «Миллион», «Аталанта», «День начинается», «Правила игры», «Дамы из Булонского леса» — каждый из них сам по себе, с моей точки зрения, более значителен для развития киноискусства, чем некоторые фильмы последних лет. Пытаться забыть прошлое — такое же заблуждение, как сбрасывать со счета фильм «Хиросима, любовь моя», обладающий очень интересной формой, которая имела большое значение для развития языка кино, даже если и принимать фильм Алэна Рене¹⁵⁴ с оговорками. Такое же заблуждение отрицать вклад в развитие кино Брессона, даже если тот подчас и ограничивает себя одними поисками. Начиная с 1945 года Брессон ищет свой язык, свой почерк в кино. Его устремления сходны с поисками Рене Клера, одного из пяти или шести мастеров, создававших язык мирового киноискусства, первого человека, который еще тридцать лет назад внес в наше кино специфический французский стиль.

Было бы заблуждением пытаться объяснить успех нового поколения исключительно эффективностью и ловкостью рекламы или своеобразным стадным чувством части зрителей.

Произведения новых режиссеров, решительно отвергающих кинозрелище, от Камю¹⁵⁵ до Рене, Баратье¹⁵⁶, Павио¹⁵⁷, от Вадима¹⁵⁸ до Малля, Шаброля¹⁵⁹, Годара¹⁶⁰ или Трюффо¹⁶¹, имеют — и это очень важный фактор! — нечто общее: у них иная форма кинорассказа, чем та, которая была принята до сих пор, — более медленная, лишенная, наконец, мнимых драматургических правил или требований, этого последнего наследия традиций конформистского театра, которые наложили свой отпечаток на французское кино в начале звукового периода.

Этот выбор свободной конструкции рассказа приводит авторов фильмов к тому, что они придают изображению и его драматургическому выражению большее значение, чем диалогу. Такая ориентация требует от всех сотрудников и режиссера большого технического опыта и серьезных художественных знаний. Таким образом, те, кто проповедует или проповедовал раньше любительство, противоречат сами себе. Если и верно, что происходит отказ от зрелища, от «техники ради техники» в голливудском смысле в пользу сюжета, драматургической

формы выражения, с целью более глубокого проникновения в суть человеческих переживаний,— это не уменьшает значения техники и необходимости изучения киноработниками тайн своей профессии.

Нынешняя эволюция означает конец слишком затянувшегося периода перехода от немого кино к звуковому. Но это не оправдывает претензий тех, кто заявляет: «Кино начинается с нас». Подобная реакция против академизма, который медленно нас засасывал,— нормальное явление, своеобразная кристаллизация попыток и поисков многих режиссеров в течение более чем пятнадцати лет, как об этом свидетельствуют фильмы «Пайза», «Битва на рельсах», «Похитители велосипедов», «Приговоренный к смерти бежал», «Дорога длиною в год», «Крик» и «Приключение»¹⁶².

Несправедливо осуждать «новую волну» за ее излишества, оплошности, заикание. Главное — знать, правилен ли выбранный ею путь. А это так, хотя сам по себе этот путь нелегок, ибо все, что нас приближает к сути киноискусства, одновременно удаляет от легких путей. Мы двигаемся по шаткому, неизведанному, едва расчищенному грунту. Когда произойдет некоторый отсев, когда притупится чувство удивления, передовая часть зрителей станет более требовательной, а критика — более объективной. И молодые создатели фильмов, ведомые в начале своего пути верным чутьем, если не захотят превратиться в пленников нового академизма, окажутся, как и их старшие товарищи, перед необходимостью начать новые поиски и тем самым продолжать непрерывное развитие письма и языка кино, еще далеко не достигшего своей вершины.

Если и не было никакой эстетической революции,— а говорить о неоромантизме было, как мне кажется, ошибкой,— мы все-таки оказались свидетелями самого анархического бунта — бунта поколения, воспитанного и вскормленного уже сложившимся искусством, бунта молодых киноработников, у которых такая же потребность творить на языке кино, как у иных писать стихи, романы или пьесы. Они бунтуют еще и потому, что внезапно наталкиваются на неизбежные препятствия. Они не хотят рисковать, чтобы иметь возможность снять фильм. Они отказываются быть в положении Марселя Камю, вы-

нужденного ждать своего дебюта до сорока пяти лет. Они отказываются делать фильмы по заказу, потому что они были бы для них путами и не дали им возможности проявить себя.

Четверть века назад такие мастера, как Гремийон, Карне, Беккер, были редкостью. Ныне мы присутствуем при рождении целой плеяды молодых творцов, глубоко преданных киноискусству. Пока мы знаем лишь тех, кто получил возможность проявить себя или при помощи своей семьи — так почему же, черт побери, их за это упрекают? — или благодаря своему упорству, позволившему им высказаться на страницах своих журналов, в которых они сумели занять особое положение. Но есть ведь и такие, у которых нет десяти миллионов необходимого «чистогана», чтобы сделать первый фильм, те, кто вынашивает сюжет, к которому было бы опасно даже прикоснуться, кто изолирован либо в Париже, либо в провинции, или в силу своего социального положения осужден на молчание без всякой надежды когда-нибудь высказаться.

Новаторство молодых создателей фильмов получает равноценный отклик у зрителей. Привлеченные новшествами или, скорее, новой ориентацией, отвечающей их симпатиям, последние фильмы пользуются успехом у более развитой части зрителей, в частности среди молодежи, независимо от ее социального положения.

Тем не менее киноискусство, как искусство народное, как искусство массовое по своему существу, но обладающее в силу необходимости промышленным характером, может пострадать от слишком быстрого развития, не принимающего в расчет степень восприимчивости широкого зрителя. Именно потому некоторые молодые режиссеры, отказавшиеся считаться с этим, и обрекли себя на провал. Мир, в котором они живут, очень узок, а как раз этот мир они и стремятся показать в своих фильмах. Стремление к излишнему показу интимных переживаний уводит представителей «новой волны» от широких явлений, волнующих массового зрителя, тоже, естественно, далеко не всегда самых лучших и чистых.

Необходимо признать следующие характерные факты: во вкусах зрителей произошли существенные изменения,

и зрители не являются более стадом баранов. Даже среди посетителей первоэкранных кинотеатров образуются разные течения, возникают новые ощущения, различные, если не сказать противоречивые, вкусы.

Если проанализировать сборы в некоторых первоэкранных кинотеатрах Парижа, напомнив, что этот зритель обеспечивает всего 34 процента сборов в парижском районе и не может отражать тенденции широких масс Франции, мы установим, что «Черный Орфей» и «Опасные связи» имели самые высокие сборы — 500 тысяч; «Архимед-нищий» и «Бабетта идет на войну» — фильмы совершенно иные по своей концепции, превысили 300 тысяч. За восемнадцать недель проката фильм «400 ударов» просмотрело приблизительно столько же зрителей — 260 тысяч, сколько и «Улицу Прери» за семь недель. Сборы «Зеленой кобылы» за восемь недель равны сборам «Кузенов» — 250 тысяч за двадцать пять недель. Однако фильм «Соломон и царица Савская» за четырнадцать недель просмотрело 450 тысяч человек. Каков здесь процент зрителей, смотревших «Черного Орфея» или «Кузенов»? Ни одна анкета не дала возможности установить этого.

Наконец, укажем, что деление зрителей делает более проблематичным прокат фильмов, уже сейчас сократившийся из-за значительного снижения посещаемости кинотеатров. Разочарование зрителя, который тоже является частью «новой волны», имеет под собой много причин: телевидение, снижение покупательной способности, потребность в субботу и в воскресенье отправиться за город на чистый воздух, к зелени и общее разочарование во французской кинопродукции последних лет, в ее академизме, конформизме, рутине в выборе сюжетов и актеров, которые, несмотря на свой талант, не могут «привлечь» зрителя, уставшего смотреть их играющими одинаковые роли в разных костюмах и декорациях.

У молодых кинорботников была полная возможность заклеить своих старших коллег за сдачу теми своих позиций. Приходится только пожалеть, что они делали это не всегда вежливо. Но не будем упрекать их за то, что они сумели понять и использовать сложившуюся обстановку.

Продюсеры, придавленные налогами, бессильные перед конкуренцией телевидения, которое должно бы стать

их союзником, встревоженные угрозой всяких случайностей и страхом перед возможностью включения кино в общий рынок, почувствовали, что «новая волна» может помочь им привлечь охладевшего зрителя. Они не напрасно спекулировали на привлекательности новизны. Но ведь разве не они первые несут ответственность за тот склероз, который угрожал и по-прежнему угрожает нашему кино?

Независимо от наличия в кино новых сил, новых проблем, независимо от возраста кинорботников, опасность как раньше, так и теперь по-прежнему угрожает нашему общему делу, нашему праву высказываться, говорить без исключения все, что думаем и носим на сердце, а главное — нашему праву в нормальных условиях выполнять свои обязанности создателей фильмов.

В продолжение шестидесяти лет промышленность и торговля душили киноискусство. Теперь открывается новая эра. Киноискусство достигло высокого уровня развития, а зрелость значительного слоя зрителей стала такой, что резко сократились противоречия между искусством и промышленностью. Поэтому экономические проблемы кино обязательно должны быть пересмотрены!

Между телевидением и кино должен существовать союз. Последствия этого будут самыми благоприятными — взаимопомощь развитию и пониманию этих еще молодых способов выражения, призванных дополнять друг друга, а не конкурировать один с другим.

Созданные еще сорок лет назад «огромные» киноцирки, предназначенные для малоразвитого зрителя, уступают место более интимным залам, которых требует новое кино. Промышленная децентрализация, многочисленные островки новых кварталов жилых домов предполагают и строительство новых кинотеатров. Завтра принцип первоэкранности («эксклюзивности») покажется устарелым.

Концентрация проката, происходящая сегодня в связи с развитием французского кинорынка, беспокоит профессиональных кинорботников, наученных горькой судьбой немецких и американских кинематографий. И хотя такая концентрация является объективной реальностью, плачевные ее последствия не так уж неотвратимы. Независимые продюсеры, которым угрожает опасность превратиться в простых подрядчиков крупных

прокатных объединений, должны иметь возможность продолжать вести свое дело самостоятельно и в техническом и в художественном плане. Всякое новое решение будет хорошо, если приоритет в нем будет принадлежать Искусству.

Что же касается наших молодых и старых мастеров кино, им любой ценой нужно продолжать двигать вперед кинематограф.

КОММЕНТАРИИ

¹ Пьер Шеналь (р. 1903) — французский кинорежиссер, особенно плодотворно работавший в 30-е гг. Наиболее известна его экранизация романа Достоевского «Преступление и наказание» (1934), в которой чувствуется большое влияние немецкого экспрессионизма. Среди более поздних его работ — популярный фильм «Клошмерль» (1948), демонстрировавшийся в СССР. В последние годы Пьер Шеналь редко ставит фильмы.

² Марсель Эйме (р. 1902) — французский писатель, драматург и киносценарист. В настоящее время работает главным образом в театре.

³ «Скрипт-герл» — обычно женская профессия в западном кино — секретарь и помощник режиссера, ведет подробный дневник съемки фильма.

⁴ Марсель Паньоль (р. 1895) — известный французский драматург и режиссер, член Французской академии. Автор трилогии для театра — «Мариус», «Фанни», «Сезар», а также сатирической комедии «Топаз» и др. М. Паньоль поставил в кино ряд фильмов, в числе которых экранизации его собственных пьес и романов Жиано, Золя, Доде.

⁵ Автор имеет в виду следующие факты: «Красавчик Серж» — первый фильм Клода Шаброля, поставленный им на деньги, полученные в наследство его женой. Первый фильм Луи Малля «Лифт на эшафот» действительно финансировал его отец, крупный текстильный фабрикант. «Линия прицела» — фильм, на который отец режиссера Жана-Даниеля Полле затратил много миллионов франков, так и не увидев экрана. «Набрав в рот воды» — первый фильм Жака Дониоль-Валькроза, критика и редактора журнала «Кайе дю синема».

⁶ Синематека — или библиотека фильмов, фильмохранилище — в разных странах называется по-разному, но везде выполняет примерно одни и те же функции — собирает и хранит фильмы, как отечественные, так и зарубежные. Помимо большой помощи историкам кино, ведет пропаганду киноискусства среди любителей кино, организует циклы просмотров и т. д. Одна из первых синематек была создана в 1936 г. во Франции. Сейчас в мире их насчитывается около 30. Наиболее известны синематеки «Британского киноинститута», нью-йоркского «Музея современного искусства», кинотеатра в Турине, а также Миланская синематека, синематеки ЧССР и Польши. Крупнейшим фильмохранилищем мира является «Госфильмофонд» СССР.

⁷ Жан Грემийон (1901—1959) — крупный французский кинорежиссер, дебютировавший еще в период немого кино (лучшие фильмы этого периода: «Хранитель маяка», «Маленькая Лиза»). В 30-е гг. ставит «Сердцеед», «Странный г-н Виктор», «Буксиры». Во время оккупации возглавлял Комитет сопротивления кинороботников. Поставил фильмы «Небо принадлежит вам», «Огни лета». После войны за свои прогрессивные взгляды подвергался дискриминации и поэтому смог снять лишь один значительный фильм — «Любовь женщины», известный советским зрителям.

⁸ Жан Габен (р. 1904) — псевдоним выдающегося французского киноактера Жана Алексиса Монкоржа, снимавшегося во многих фильмах французских и иностранных режиссеров. Советским зрителям Жан Габен известен по фильмам «У стен Малапаги», «Отверженные», «Сильные мира сего» и «Улица Прери».

⁹ Марсель Карне (р. 1909) — один из выдающихся представителей старшего поколения французской кинорежиссуры. Дебютировал в художественном кино в 30-е гг. Поставленные им в те годы фильмы «Странная драма», «Северная отель», «Набережная туманов» и «День начинается» стали классическими. В период оккупации поставил два фильма: «Вечерние посетители» и «Дети райка». Из послевоенных его фильмов наибольшим успехом пользовались «Обманщики» (1958). Советский зритель видел его картину «Тереза Ракэн» (1953). Фильм «Жюльетта, или Ключ к снам» был поставлен в 1951 г. В прокате успеха не имел.

¹⁰ Артюр Рембо (1854—1891) — французский поэт, один из зачинателей символизма. «Времена года в аду» — название его поэмы.

¹¹ «Красный шар» — французский фильм режиссера Альбера Ламорисса.

¹² Жильбер Коэн-Сеа (р. 1907) — директор Института фильмологии при Парижском университете. Автор многих книг, в том числе: «Очерки о принципах философии в кино», «Проблемы кино и зрительной информации».

¹³ Эли Фор (1873—1937) — известный французский писатель, критик и теоретик искусства.

¹⁴ «Рай» — картина выдающегося итальянского живописца венецианской школы Тинторетто (1518—1594), написана им в 1588—1590 гг. для Дворца дождей.

¹⁵ Морис Дени (1870—1943) — французский живописец и теоретик искусства. Известны его работы по теории, собранные в книгах «Теории» и «Новые теории».

¹⁶ Жорж Мелиес (1861—1938) и Луи Люмьер (1864—1943) — пионеры французского кинематографа. Первый был создателем огромного числа игровых фильмов и считается родоначальником кинозрелища. Луи Люмьер после своих первых опытов, в частности комических картин, основное внимание уделит кинотехнике. Он автор ряда изобретений в этой области. Судьба этих людей тоже различна. Если Ж. Мелиес умер в бедности, всеми забытый, то Луи Люмьер стал членом Французской академии, его юбилей в 1935 г., по случаю 40-летия кино, был отмечен с огромной помпой.

¹⁷ Этьен Сурно (р. 1892) — профессор философии Института фильмологии при Парижском университете.

¹⁸ Рене Клер (р. 1898) — выдающийся французский кино-

режиссер, автор многих фильмов, вошедших в золотой фонд мирового киноискусства. С 1961 г. член Французской академии. В СССР в разное время демонстрировались его фильмы: «Париж уснул» (1923), «Под крышами Парижа» (1930), «Последний миллиардер» (1934), «На окраине Парижа» (1957), «Все золото мира» (1961).

¹⁹ Марсель Л'Эрбье (р. 1890) — французский кинорежиссер, особенно плодотворно работавший в период немого кино. Его лучшие фильмы этого периода — «Эльдорадо», «Дон-Жуан и Фауст», «Покойный Матياس Паскаль». В звуковом кино Л'Эрбье работал менее продуктивно, его фильмы не так интересны. Один из основателей Института высшего кинообразования. С 1954 г. ведет систематические передачи по телевидению, посвященные истории кино.

²⁰ Луи Деллюк (1890—1924) — критик, сценарист и режиссер французского кино. Большое значение имеют работы Деллюка по теории кино («Фотогения», «Джунгли кино»). Постоянные и принципиальные выступления Л. Деллюка в печати во многом способствовали созданию независимой критики и теории во Франции. Ежегодно французская критика присуждает лучшему фильму «Премии Деллюка».

²¹ Леон Муссиак (р. 1890) — старейший французский критик и теоретик киноискусства, член КПФ. Им написана книга «Панорама советского кино». Был членом жюри Второго Московского международного кинофестиваля.

²² Янника Беллон — французский режиссер многих документальных фильмов, в том числе «Морские водоросли» и др.

²³ Жан Эпштейн (р. 1899) — французский режиссер и теоретик киноискусства. Его лучшие фильмы относятся к немому периоду кино: «Верные сердца», «Прекрасная нивернезка», «Падение дома Эшеров» (по Э. По). Среди звуковых фильмов, поставленных им, большинство коммерческие мелодрамы.

²⁴ Картина «Дама с камелиями» с Сарой Бернар поставлена в 1911 г. режиссером Анри Пукталем; «Королева Елизавета» с ее же участием снята Анри Фонтеном и Луи Меркантоном в 1912 г. «Мадам Сан-Жен» (1911) — фильм режиссера А. Кальметта с участием Режан. «Фантомас» (1913—1914) — серия фильмов Луи Фейада по роману Пьера Сувестра и Марселя Аллена. «Тайны Нью-Йорка» — фильм Луи Гаснье и Дж. Сейца с Пирл Уайт в главной роли (1915), «93-й год» — фильм режиссера А. Капеллани (1914) по роману В. Гюго.

²⁵ Жермен Дюлак (1882—1942) — свою деятельность в кино начала в качестве продюсера, а затем стала и сама ставить фильмы. Работы Дюлак отличались поиском новых выразительных возможностей кино. В 20-е гг. Ж. Дюлак — активная участница «Авангарда», постановщица экспериментальных картин — «Киноэтюды об арабеске», «Темы и вариации», «Раковина и священник». Основательница Французской федерации кино клубов. Автор многих теоретических работ, представляющих и сейчас большой интерес.

²⁶ Макс Рейнгардт (1873—1943) — выдающийся немецкий театральный режиссер. Его постановки отличались большой изобретательностью и пышностью. Один из его учеников — Франц Любич перенес это в кино.

²⁷ Варио-экран — экран, размеры которого в зависимости от характера той или другой сцены меняются во время демонстрации фильма.

²⁸ Лоренс Оливье (р. 1907) — известный английский театральный режиссер и актер. Часто снимается в кино. Советскому зрителю знаком по фильму «Леди Гамильтон», где он исполняет роль Нельсона. В кино Лоренс Оливье поставил фильмы по многим шекспировским трагедиям, среди которых особый успех имели «Генрих V», «Гамлет» и «Ричард III». В них он одновременно играл заглавные роли.

²⁹ «В мире безмолвия» — документальный фильм режиссера Жана-Ива Кусто (р. 1910). Морской офицер по профессии, он специализировался на подводных съемках, которые проводил с помощью им же изобретенной аппаратуры. «12 разгневанных мужчин» — американский фильм режиссера Сиднея Люметта, демонстрировался в СССР в 1961 г. «Хиросима, любовь моя» — первый полнометражный художественный фильм французского режиссера Алэна Рене, показанный во время Первого Международного кинофестиваля в Москве в 1959 г. «Вернись, Африка!» — документальный фильм американского режиссера Лайонеля Рогозина о расизме в Южной Африке. «Иван Грозный» — фильм советского режиссера С. М. Эйзенштейна.

³⁰ Морис Бардеш и Роберт Бразийак — французские авторы многотомной истории мирового кино и ряда других книг по истории кинематографа.

³¹ Пьер Каст (р. 1920) — один из создателей французской синемаатеки, кинокритик. Одно время работал ассистентом у режиссеров Гремийона, Клемана, Ренуара, затем стал сам ставить художественные фильмы. Все они отмечены сильным эстетским влиянием и снобизмом («Карманная любовь», «Чудесный возраст», «Мертвый сезон любви»).

³² Робер Брессон (р. 1907) — современный французский режиссер. По тематике своих фильмов и их изобразительному решению, а также своему своеобразному методу работы с актерами (обычно непрофессионалами) занимает особое место во французском кино. Лучшими фильмами Брессона по праву считаются «Дамы из Булонского леса» (1945) и «Приговоренный к смерти бежал» (1956). Некоторые его фильмы созданы под сильным религиозным влиянием: «Дневник сельского священника» (1950) и «Процесс Жанны д'Арк» (1962).

³³ «Парамаунт» — одна из восьми ведущих американских кинокомпаний, создавшая в начале 30-х гг. свой филиал во Франции. Германские киноконцерны «УФА» и «Тобис» тоже имели свои филиалы. Но «Тобис» действовала более тонко, чем ее голливудский собрат, она своеобразно даже поощряла национальное кинопроизводство. С этой фирмой в течение ряда лет были связаны Рене Клер и многие другие французские кинорежиссеры.

³⁴ Жан Ренуар (р. 1894) — один из крупнейших французских кинорежиссеров старшего поколения. В 30-е гг. им были поставлены лучшие картины («Тони», «Преступление г-на Ланжа», «Марсельеза», «Великая иллюзия», «Человек-зверь»). Картина «Правила игры» (1939), выпущенная на экран в самый разгар военных действий, прошла незаметно, хотя и обладает большими художественными достоинствами. Во время войны работал в США. Последние фильмы (за исключением «Ловкого капрала», 1961) значительно менее интересны, чем его прежние работы.

³⁵ Луи Жуве (1887—1951) — выдающийся французский ак-

тер и театральный режиссер, создатель целой галереи интереснейших киноперсонажей в фильмах многих известных режиссеров — Сатина в фильме Ренуара «На дне», епископа в «Странной драме» Карне, Эдмона в «Северном отеле» Карне, актера в «Конце дня» Дювивье, инспектора полиции в «Набережной Орфевр» Клузо и др. Автор нескольких книг по теории актерской игры. В первом варианте «Школа жен» была им поставлена в 1938 г. на сцене театра «Атений».

³⁶ Жак Фейдер (1888—1948) — крупный французский режиссер-реалист, начавший работать еще в период немого кино («Атлантида» — 1921; «Кренкбиль» — 1923; «Тереза Ракэн» — 1928), успешно продолжавший ставить и звуковые фильмы («Большая игра» — 1934; «Пансион Мимоза» — 1935; «Героическая Кермесса» — 1938).

³⁷ Андре Кайатт (р. 1909) — французский кинорежиссер, адвокат по образованию. Дебютировал в кино в качестве сценариста в 1937 г. С 1942 г. работает как режиссер. Особенно широко известны его фильмы, поднимающие различные правовые проблемы («Правосудие восторжествовало», «Все мы убийцы», «Перед потопом», «Черное досье»).

³⁸ Клод Отан-Лара (р. 1903) — французский кинорежиссер. В кино работает с 1920 г., сначала художником и костюмером у Л'Эрбье, ассистентом у Рене Клера, затем ставит фильмы самостоятельно. Расцвета его творчество достигает в 40-е гг. Его лучшие фильмы: «Дьявол во плоти», «Красная гостиница», «Зеленеющие хлеба», «Через Париж», «В случае несчастья», «Не убий». На советских экранах демонстрировался его фильм «Красное и черное» (1954) с Жераром Филипом в главной роли.

³⁹ В. Г. Хейс — один из руководителей американской кинопромышленности, прозванный «папой американского кино». В 20-е гг. был одним из инициаторов создания так называемого «Кодекса нравственности», разработанного членами Ордена иезуитов Д. Лордом и Ф. Д. Динесеном. Используя этот «Кодекс», религиозные организации США борются с неугодной им кинопродукцией, главным образом иностранного производства.

⁴⁰ «Дилижанс» (в СССР демонстрировался под названием «Путешествие будет опасным») — фильм американского режиссера Джона Форда. «Потасовка среди мужчин» — французский фильм американского режиссера Жюля Дассэна, поставленный им во Франции после эмиграции из США.

⁴¹ Жан Жироду (1882—1944) — известный французский романист и драматург. Его перу принадлежат, в частности, такие пьесы, как «Амфитрион-38», «Тесса», «Троянской войны не будет», «Электра», «Сумасшедшая из Шайо» и др.

⁴² Анри Валлон и Рене Заззо — профессора, работают в Национальном центре научных исследований в Париже, специалисты в области фильмологии.

⁴³ Гарри Купер (1901—1961) — американский актер, создатель классического для буржуазного кино образа героя-соблазнителя.

⁴⁴ Автор имеет в виду различные «группы давления» в Европе, созданные Ватиканом для того, чтобы ограничить прокат некоторых фильмов, и для борьбы с кинопродукцией, неугодной католической церкви.

⁴⁵ В соответствии с денежной реформой 1959 г. во Франции обмен старых франков производился в пропорции 1 : 100.

⁴⁶ «Гроздь гнева» — американский фильм Джона Форда; «Лучшие годы нашей жизни» — американский фильм Уильяма Уайлера; «На западном фронте без перемен» — американский фильм Луиса Майльстоуна; «Врата ночи» — французский фильм Марселя Карне; «Рим, 11 часов» — итальянский фильм Джузеппе Де Сантиса; «Шуша» и «Похитители велосипедов» — итальянские фильмы Де Сика; «Соль земли» — американский фильм Герберта Бибермана.

⁴⁷ Американские фильмы: «Ему дали ружье» С. В. Ван Дейка, «Перекрестный огонь» Эдварда Дмитрыка, «Я беглый каторжник» Мервина Ле Роя.

⁴⁸ Орсон Уэллес (р. 1915) — американский актер и кинорежиссер, дебютировал в 1941 г. постановкой фильма «Гражданин Кейн». Этот фильм вошел в мировую киноклассику. Его последующие фильмы по своим художественным качествам значительно ниже. Среди фильмов Уэллеса две экранизации Шекспира: «Макбет» и «Отелло». Последний его фильм — экранизация романа Кафки «Процесс» (1962) — снят во Франции. В качестве актера О. Уэллес снимался у многих режиссеров.

⁴⁹ Карло Лидзани — выдающийся итальянский кинорежиссер, историк кино и критик. Советскому читателю известна книга Лидзани «Итальянское кино», а зрителю — его фильм «Повесть о бедных влюбленных».

⁵⁰ Здесь автор не совсем точен. Запрещенный сразу после его создания в 1951 г., этот фильм, рассказывающий о гибели африканской культуры, в прошлом году, хотя и в сильно урезанном виде, был выпущен на экран. Его постановщик Алэн Рене в знак протеста заявил, что не считает себя автором этого «варианта» фильма.

⁵¹ «М о р а н б о н г» — фильм французского кинорежиссера Жан-Клода Боннардо — рассказывал историю любви двух корейцев, разлученных войной. Французские власти запретили фильм под предлогом, что Франция не поддерживает дипломатических отношений с КНДР.

⁵² «Страсти Жанны д'Арк» — французский фильм датского режиссера Карла Дрейера, поставленный им в 1928 г. во Франции.

⁵³ Фильм Клода Отан-Лара «Зеленеющие хлеба» представлял экранизацию одноименного романа писательницы Колетт. Это повесть о зарождении первого чувства у юноши и девушки, о роли, которую в этом играет зрелая женщина, раскрывающая юноше глаза на физическую близость.

⁵⁴ «Картель морального действия» — одна из «групп давления», созданных во Франции церковью для воздействия на население.

⁵⁵ Жан Виго (1905—1934) — талантливый французский кинорежиссер. Его безвременная смерть лишила кинематограф Франции художника-реалиста. В кино он дебютировал документальным остросоциальным фильмом «По поводу Ниццы» (1929). В 30-е гг. поставил два художественных фильма: «Ноль за поведение» и «Атланта», оказавших большое влияние на реалистическую школу французского кино. Во Франции ежегодно лучшему фильму года присуждается «Премия Виго».

⁵⁶ Луис Бунюэль (р. 1900) — выдающийся испанский кинорежиссер, создатель таких фильмов, как «Андалузский пес», «Золотой век», «Позабывтые», «Лихорадка охватила Эль-Пао», «Веридиана», «Ангел-истребитель». Работая в 20-е гг. в Париже, Л. Бунюэль был одним из ярких представителей французского «Авангарда». Эмигрировав из Испании после прихода к власти Франко, Л. Бунюэль работал в США, Мексике и Франции. Фильм «Веридиана» был им снят в Испании.

⁵⁷ Французские фильмы: «Черный Орфей» поставлен режиссером Марселем Камю, «Карманник» — Робером Брессоном, «Опасные связи» — Роже Вадимом, «Дыра» — Жаком Беккером, «На последнем дыхании» — Жан-Люком Годаром, «Мой дядя» — Жаком Тати, «Горбун» — Жаном Юннебелем, «400 ударов» — Франсуа Трюффо, «Кузены» — Клодом Шабролем, «Зеленая кобыла» — Отан-Лара, «Сильные мира сего» — Дени де ля Пательером, «Завещание Орфея» — Жаном Кокто, «Бабетта идет на войну» — Кристиан-Жаком, «Я — негр» — Жаном Рушем.

⁵⁸ Итальянские фильмы: «Подставное лицо» поставлен Марио Моничелли, «Генерал делла Ровере» — Роберто Росселлини, «Сладкая жизнь» — Федерико Феллини.

⁵⁹ Английские: «Путь в высшее общество» поставлен Джеком Клейтоном, «Мышь, которая рычала» — Джеком Арнольдом.

⁶⁰ Американские: «На последнем берегу» — фильм Стенли Крамера, «Частная собственность» — Лесли Стивенса, «10 заповедей» — Сесиль Б. Де Милля, «Последние дни Помпеи» — Марио Боннара. Фильм «Иные любят горячо» (так он назывался в прокате во Франции, настоящее его название: «Иные предпочитают это в ритме») поставлен Билли Уальдером, «Последний поезд из Гэн Хилла» — фильм Джона Стерджеса.

⁶¹ «Пепел и алмаз» — фильм польского режиссера Анджея Вайды; «Сорняки Баррагана» — румынский фильм французского режиссера Луи Дакэна; «Тайна острова Бек-Кап» — фильм чехословацкого режиссера Карела Земана; «Мост» — западногерманского режиссера Бернарда Викки; «Звезды» — болгаро-немецкий фильм режиссера студии ДЕФА Конрада Вольфа; «Патер Панчали» — фильм индийца С. Роя; «Седьмая печать» — шведский фильм Ингмара Бергмана.

⁶² Чезаре Дзаваттини — крупнейший итальянский кинодраматург и теоретик неореализма. Автор сценариев многих хорошо известных в СССР фильмов — «Похитители велосипедов», «Рим, 11 часов», «Крыша», «Утраченные грезы» и др.

⁶³ Эрих фон Штрогейм (1885—1957) — выдающийся австрийский актер и режиссер, работавший в США и Франции. Мировую известность ему принесли фильмы «Дьявольская отмычка» (1921) и «Алчность» (1924), созданные еще в период немого кино. Фильм «Веселая вдова» был снят в 1925 г.

⁶⁴ Виктор Шестром (1870—1960) — шведский актер и кинорежиссер. Постановщик фильмов «Дочь снегов», «Карин» и «Возница» (все фильмы немые). Работая в Голливуде, не создал ничего значительного. В последние годы жизни снимался как актер (в частности, у И. Бергмана в «Земляничной поляне»).

⁶⁵ Мориц Штиллер (1883—1928) — шведский актер и кинорежиссер, постановщик «Ингеборг Холм», «Саги о Гуннаре Хеде» и др.

⁶⁶ Бенъямин Кристиансен (1879—1959) — датский актер и кинорежиссер, работавший в Швеции, где им был поставлен, в частности, фильм «Ведьма», затем в Германии и в США.

⁶⁷ Ингмар Бергман (р. 1918) — известный шведский кинорежиссер, многие фильмы которого отмечены премиями на международных кинофестивалях. Первый фильм — «Кризис» — выпущен в 1945 г. Среди наиболее известных картин Бергмана: «Улыбки одной ночи», «Седьмая печать», «Земляничная поляна», «Лицо» и др.

⁶⁸ Шарль Пате (1863—1957) — в первой половине XX века создал крупнейшую во Франции кинокомпанию. В настоящее время она утратила свое значение и занимается главным образом прокатом.

⁶⁹ Андре Базен (1918—1958) — видный французский кинокритик, автор многих книг. Широко известны его монографии о режиссерах — «Орсон Уэллес», «Витторнио Де Сика», «Жан Ренуар». Он оказал большое влияние на работавших под его руководством в журнале «Кайе дю синема» Трюффо, Шаброля и ряд других современных кинодеятелей.

⁷⁰ Абель Ганс (р. 1889) — известный французский кинорежиссер, многие фильмы которого вошли в золотой фонд мирового киноискусства («Наполеон», «Под стук колес», «Я обвиняю»). Творчество Ганса крайне противоречиво и неоднородно. Известен как интересный новатор в области кинотехники, изобретатель ряда оригинальных способов киносъемки и проекции («Поливидение»).

⁷¹ Кинг Видор (р. 1894) — выдающийся американский кинорежиссер, начавший работать еще в период немого кино. Наиболее известны его фильмы «Алиллуйя», «Толпа», «Хлеб наш насущный», «Цитадель», «Война и мир» и др.

⁷² Френк Капра (р. 1897) — американский кинорежиссер, поставивший ряд комедийных фильмов, из которых особенно известны «Леди на один день», «Мистер Дидс переезжает в город», «Мистер Смит едет в Вашингтон», «Мышьак и старые кружева» и др.

⁷³ Американский фильм «Каникулы» Джорджа Кьюкора.

⁷⁴ Уильям Уайлер (р. 1902) — современный американский кинорежиссер. В кино работает с 1929 г. Им поставлены фильмы: «Тупик», «Лисички», «Сестра Кэрри», «Римские каникулы» (шедший на советских экранах), «Бен Гур» и др.

⁷⁵ В 1947 г. в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности был вызван ряд американских кинодеятелей. Десять из них, как «недружественные» свидетели, были приговорены к тюремному заключению и изгнаны из американской кинематографии «за неуважение к конгрессу». Многие кинодеятели были занесены в «черные списки» и до сих пор не могут легально работать в кино.

⁷⁶ Американские фильмы: «Бал проклятых» (во Франции демонстрировался под названием «Молодые львы») — Эдварда Дмитрыка; «Дикий экипаж» (на экраны Франции был выпущен под названием «Дикий груз») — Арманда Дениса; «Человек, победивший свой страх» (в прокате назывался «Человек, который дерзнул») — Джона Стерджеса; «Тропинки славы» — Стенли Кабрика.

⁷⁷ Итальянские фильмы: «Дорога надежды» — режиссер Пьетро Джерми; «Бандит» — Альберто Латтуада; «Трагическая охота» — Джузеппе Де Сантис.

⁷⁸ Эрскин Колдуэлл (р. 1903) — известный американский писатель, автор романов «Табачная дорога», «Мальчик из Джорджии». Его перу принадлежат и многие сборники рассказов.

⁷⁹ Речь идет о соглашении Блюм — Бирнс, подписанном в 1946 г. в США тогдашним премьером Франции Леоном Блюмом и Государственным секретарем США Бирнсом. Это соглашение, в частности, определяло количество американских фильмов на французских экранах. Отдавая явное предпочтение американским картинам, соглашение ставило французское кино в тяжелое положение.

⁸⁰ Фонд помощи был создан в 1948 г., чтобы дать возможность французскому кино бороться с конкуренцией американских фильмов. Он состоял из отчислений со сборов от проката фильмов. Отчисления, полученные от демонстрации фильма во Франции, составляли 7 процентов, а от демонстрации за границей — 25. Средства Фонда могли быть использованы только на производство новых фильмов.

⁸¹ Риччиотто Канудо (1879—1923) — итальянский писатель, живший во Франции, много писал о кино, которое назвал «седьмым искусством», автор «Манифеста седьмого искусства», основатель «Клуба друзей седьмого искусства», который сыграл известную роль в повышении значения кинематографа... Основные статьи Канудо собраны в книге «Фабрика образов».

⁸² Светский центр (полное название «Всеобщая конфедерация по светским делам») — антиклерикальная организация, созданная для борьбы против религиозной пропаганды, за светскую школу.

⁸³ Национальный киноцентр — официальная правительственная организация, созданная для решения в основном финансовых вопросов кинопроизводства. До 1958 г. подчинялся министру торговли, а ныне министру культуры. В главе киноцентра стоит генеральный директор, назначаемый министром. Без ведома Киноцентра ни один фильм не может быть запущен в производство. Вопрос об этом решает специальная комиссия, состоящая из представителей Киноцентра и кинематографистов. Под контролем Национального киноцентра находятся Институт высшего кинообразования и Синаматека.

⁸⁴ «Манон», «Плата за страх», «Дьявольщина» — поставлены режиссером Анри-Жоржем Клузо, «Беглецы» — Жана-Поля Ле Шануа.

⁸⁵ «На доедливые люди» — поставлен режиссером Жаном Древилем, «В глазах воспоминаний» — Жаном Деланнуа, «Барри» — Ришаром Поттье.

⁸⁶ «Мы едем в Париж» — Дана Буайе, «Какова красotka» — Жана-Поля Ле Шануа, «Король Пандоры» Андре Бертомье, «Клетка для девушек» — Мориса Клоша.

⁸⁷ «Андалузия» — Робера Вернея, «Дорогая Каролина» — Ришара Поттье, «Король уличных торговцев» — Андре Бертомье.

⁸⁸ «Маленький мирок донна Камилло» — фильм Жюльена Дювивье, «Большой патрон» — Диаман-Берже, «Каждому свое» — Андре Бертомье.

⁸⁹ «Возвращение донна Камилло» — фильм режиссера Жюльена Дювивье, «Царские не забудки» — Ришара Поттье, «Булочник из Валорга» — Анри Вернея, «Манон де Сурс» — Марселя Паньоля, «Лукреция Борджиа» — Кристиан-Жака, «Запретный плод» — Анри Вернея.

⁹⁰ «Если бы мне рассказали о Версале» — фильм режиссера Саши Гитри, «Граф Монте-Кристо» — Ральфа Абиба, «Не прикасайтесь к добыче» — Жака Беккера, «Три мушкетера» — Андре Юннебеля, «Красотка из Кадикса» — Раймона Бернара, «Женщины все улаживают» — Бернара Бордери, «Враг общества № 1» — Анри Вернея, «Большая игра» — Роберта Сиодмака, «Мадемуазель Ни-туш» — Ива Аллегре, «Расстрига» — Лео Жоанона.

⁹¹ «Наполеон» — фильм Абеля Ганса, «Папа, мама, служанка и я» — Ле Шануа, «Французский канкан» — Жана Ренуара, «Баран с пятью лапами» — Анри Вернея, «Али Баба и сорок разбойников» — Жака Беккера, «Руссель младший» — Андре Юннебеля, «Одержимость» — Жана Деланнуа, «Беглецы» — Ле Шануа и «Ваш верный Блек» — Жана Лавирона.

⁹² Фердинанд Зекка (1864—1947) — сначала актер, затем постановщик фильмов фирмы «Пате».

Андре Эзе (1890—1942) — также вначале был актером, затем начал ставить у Пате фильмы по своим сценариям.

Макс Линдер (1883—1925) — выдающийся французский комический актер.

Луи Фейад (1874—1925) — французский кинорежиссер. Особенно плодотворно работал в 20-е гг. этого века. Наиболее известны его многосерийные фильмы «Жюдекс», «Фантомас», «Вампиры». Будучи директором киностудии «Гомон», способствовал выдвижению многих режиссеров и актеров.

Альбер Капеллани (1870—1931) — французский кинорежиссер периода немого кино, особой популярностью пользовалась его экранизация «Отверженных» Гюго.

⁹³ Андре Бретон (р. 1896) — поэт, один из зачинателей сюрреализма во французской поэзии.

⁹⁴ Анри Алекан (р. 1909), Андре Бак (р. 1905), Роже Юбер (р. 1903), Робер Лефевр (р. 1907), Луи Паж (р. 1905), Клод Ренуар (р. 1914) и Арман Тирар (р. 1899) — крупнейшие современные французские кинооператоры.

⁹⁵ Жан Митри (р. 1907) — кинокритик, профессор Института высшего кинообразования. Автор ряда книг по истории кино; многочисленных монографий, в том числе: «С. М. Эйзенштейн», «Джон Форд», «Хичкок», «Брессон», «Рене Клер», «Шарло» и других.

⁹⁶ «Соглашение Маршандо» — торговое соглашение, подписанное в 1932 г. тогдашним министром торговли Франции Маршандо с США. Практически оно отдавало французский кинорынок в руки американских прокатных фирм.

⁹⁷ Андре Антуан (1858—1943) — известный французский театральный деятель. Им поставлено несколько фильмов — «Корсиканские братья», «Труженики моря», «Земля», «Арлезианка».

⁹⁸ Анри Фекур (р. 1880) — адвокат, затем журналист, автор сценариев. В 1912 г. начал работать у Гомона в качестве кинорежиссера. Лучшие фильмы поставлены им в период немого кино («Отверженные», «Матис Сандорф»).

⁹⁹ Жорж Лакомб (р. 1902) — французский кинорежиссер. В СССР он известен своими фильмами о юном дирижере Роберто Бенци — «Прелюдия славы» и «Призыв судьбы».

¹⁰⁰ Фридрих Вильгельм Мурнау (1889—1931) — выдающийся немецкий кинорежиссер, яркий представитель так называемого

мого немецкого экспрессионизма. Широко известны его фильмы «Носферату», «Последний человек», «Фауст».

¹⁰¹ Дэвид Уорк Гриффит (1875—1948) — выдающийся американский режиссер. Многие сделал для выявления новых выразительных возможностей кинематографа. Фильмы Гриффита «Рождение нации», «Нетерпимость» стали классикой немого кино.

¹⁰² Анри Ланглуа (р. 1914) — один из основателей Французской синаематеки. Отдает много сил и энергии пропаганде мирового киноискусства, в частности советского кино, во Франции.

¹⁰³ «Эльдорадо» и «Деньги» — фильмы Марселя Л'Эрбье, «Лихорадка» — Жана Деллюка, «Портрет» — Жака Фейдера, «Подтасовка» — фильм Жана Гремийона.

¹⁰⁴ Жуэньвилль — пригород Парижа, где раньше находилась одна из старейших киностудий Франции, ныне закрытая. Ее дальнейшая судьба неизвестна: продадут ли компании, ведущей жилищное строительство, то ли правительству для нужд телевидения.

¹⁰⁵ Шарль Спаак (р. 1903) — крупнейший современный кинодраматург. Чаще всего он писал сценарии для французских режиссеров Жака Фейдера, Жана Гремийона и Андре Кайатта. Спаак написал более шестидесяти сценариев, в том числе (совместно с К. Симоновым и Э. Триоле) сценарий советско-французского фильма «Нормандия—Неман».

¹⁰⁶ «Пилорис» — коллаборационистский листок, выходивший в период оккупации.

¹⁰⁷ «Эвр» — французская газета, во время войны занимала пораженческие позиции, которые прикрывала левой фразеологией. В период оккупации газетой руководил Марсель Деа.

¹⁰⁸ СОИК — (СОIC) — Оргкомитет кинопромышленности, созданный в 1940 г., после оккупации Франции правительством Петена. Ги де Гармуа как представитель правительства контролировал деятельность СОИК. Директором СОИК был продюсер Рауль Плокен. СОИК осуществлял в период оккупации те же функции, что и Национальный киноцентр сегодня (см. прим. 83). Цензура принадлежала оккупантам.

¹⁰⁹ «Ангелы греха» — французский фильм Робера Брессона, «Гули — Красные руки» — Жака Беккера, «Фантастическая ночь» — Марселя Л'Эрбье, «Понкарраль» — Жана Деланнуа, «Убийство рождественского деда» — Кристиан-Жака.

¹¹⁰ Фирма «Континенталь» была создана во Франции оккупантами для выпуска развлекательных фильмов, которые должны были заменить голливудские картины, заполнявшие до войны французские экраны. Но французские кинороботники, большинство которых было связано с движением Сопротивления, использовали эту фирму для создания более значительных кинопроизведений, в которых нередко присутствовал даже мятежный дух борьбы и социального протеста.

¹¹¹ Жан Домарши (р. 1916) — весьма реакционный кинокритик, сотрудничающий в правых парижских газетах и журналах, недавно дебютировал в режиссуре.

¹¹² Клод Мориак (р. 1914) — сын известного писателя Франсуа Мориака, один из ведущих французских кинокритиков, сотрудничает в еженедельнике «Фигаро литерер». Автор ряда интересных литературоведческих книг. Его перу принадлежит также работа «Любовь к кино».

¹¹³ Итальянские фильмы: «Солнце еще всходит» — фильм режиссера Альдо Вергано, «Мельница на реке По» — А. Латтуада, «Два гроша надежды» — Ренато Кастеллани, «Чувство» — Лукино Висконти, «Дорога» — Федерико Феллини.

¹¹⁴ «Любовники» — фильм режиссера Луи Малля.

¹¹⁵ Луи Дакэн имеет в виду сотрудничество Алэна Рене и его сценариста Алэна Робб-Грийе над фильмом «В прошлом году в Мариенбаде» и Луи Малля и писателя Кено при создании картины «Заззи в метро».

¹¹⁶ Рене Клеман (р. 1913) — известный современный французский кинорежиссер. Дебютирует как постановщик более тридцати короткометражных фильмов. Всемирно известна его документально-художественная картина о движении Сопротивления среди железнодорожников — «Битва на рельсах». Как режиссер художественных картин известен советским зрителям по фильмам «У стен Малапаги», «Жервеза». Большой успех имел его антивоенный фильм о детях «Запрещенные игры». Несколько лет Р. Клеман работал в Италии. В 1962 г. поставил снова во Франции фильм «Завтра будет другой день».

¹¹⁷ Жан Оранш (р. 1904) и Пьер Бост (р. 1901) — известные французские сценаристы. Обычно они работают вместе. Их перу принадлежат лучшие экранизации произведений французских и зарубежных писателей, в частности «Дьявол во плоти» (по роману Радиге), «Красное и черное» (по роману Стендаля), «Жервеза» (по Золя) и др.

¹¹⁸ Джемс Дин — популярный американский киноактер, погибший во время автомобильной катастрофы в 1957 г.

¹¹⁹ Жак Превер (р. 1900) — известный французский поэт, автор многих сценариев фильмов М. Карне.

¹²⁰ Ламенне (1782—1854) — священник, затем писатель католического толка. Его философские взгляды были дезавуированы папой Георгием XVI. В 1834 г. Ламенне порвал с церковью и опубликовал книгу «Слово верующего». Обеспокоенное его нападками и социалистическими взглядами, правительство Франции в 1840 г. приговорило Ламенне к году тюрьмы. Во время революции 1848 г. он был избран в Национальное собрание, где сидел на скамьях крайне левых. В судьбе Ламенне Луи Дакэн справедливо видит интересный сюжет для фильма.

¹²¹ «Мост через реку Квай» — американский фильм, поставленный в Голливуде английским кинорежиссером Дэвидом Лином.

¹²² Американский фильм «Три бенгальских стрелка» поставлен в 1939 г. режиссером Генри Хеттауэйем.

¹²³ «Крик» — фильм итальянского режиссера Микельанджело Антониони, поставленный в 1957 г.

¹²⁴ «Золотая лихорадка» (1925), «Огни большого города» (1931) — фильмы Чарли Чаплина.

¹²⁵ Жан Дезайи (р. 1920) — французский актер театра и кино. Советскому зрителю известен по фильмам «Рассвет» — Луи Дакэна и «Сильные мира сего» — Дени де ля Пателльера.

¹²⁶ «Дорогая Каролина» — фильм режиссера Ришара Поттье, «Унесенные ветром» (по одноименному роману писательницы Маргаретт Митчелл) — Виктора Флеминга, «Янтарь» («Ты как янтарь») — Отто Преминджера.

¹²⁷ «Жизнь» — экранизация одноименного романа Мопассана. Режиссер фильма — Александр Астриук.

¹²⁸ «Преступление и наказание» (1956) — фильм режиссера Жоржа Лампена, представляет свободную экранизацию романа Достоевского, действие которого перенесено в наши дни. То же самое относится к роману в письмах де Лакло «Опасные связи». Однако в связи с протестом «Общества авторов» название фильма было несколько изменено: «Опасные связи, 1960 год». Режиссер этого фильма — Роже Вадим.

¹²⁹ Экранизация романа «Жизнь холостяка» Бальзака получила название «Карьеристы». Сценарий «93-й год» (по одноименному роману Гюго) не был реализован.

¹³⁰ Роберто Росселлини (р. 1906) — известный итальянский кинорежиссер, один из родоначальников неореализма. В кино работает с довоенного времени — сначала сценаристом, потом режиссером. Всемирную известность Росселлини принес его фильм «Рим — открытый город» (1945). Ряд его дальнейших фильмов отмечен пессимизмом и декадентством («Германия год нолевой», «Франциск шут божий», «Европа 51»). Но фильмы «Генерал делла Ровере» и «В Риме была ночь» свидетельствуют о новом подъеме его творчества.

¹³¹ Панаит Истрати (1884—1935) — румынский писатель, много лет проживший во Франции. Его романы «Кира Қиралина» и «Мои скитания» были переведены на русский язык.

¹³² Рене Лефевр (р. 1898) — крупный французский актер кино и театра. Особым успехом пользовался в 30-е гг., когда снимался у Рене Клера («Миллион»), Ренуара («Преступление г-на Ланжа»), Гремийона («Сердцеед») и других.

¹³³ Жан-Поль Сартр (р. 1905) — современный философ, писатель, драматург и сценарист. По его произведениям были поставлены следующие фильмы: «Горделивые» (экранизация романа «Чума», режиссер Ив. Аллегре), «Достопочтенная проститутка» (по одноименной пьесе, режиссер М. Пальеро), «Затворники из Альтона» (экранизация одноименной пьесы, режиссер Де Сика).

¹³⁴ Роже Вайан (р. 1907) — современный французский писатель, драматург (в СССР шла его пьеса «Полковник Фостер признает себя виновным»), нередко сотрудничает в кино. Им написаны диалоги для фильма «Опасные связи». Режиссер Жюль Дассэн экранизировал его роман «Закон».

¹³⁵ «Герцогиня де Ланже» — фильм режиссера Жана де Баронселли (1940).

¹³⁶ Свой фильм «Карьеристы» Луи Дакэн поставил на студии ДЕФА (ГДР). Немецкий композитор Ганс Эйслер (умер в сентябре 1962 г.) написал к нему музыку.

¹³⁷ Александр Траунер (р. 1906) — видный французский художник кино, продолжающий реалистические традиции своего учителя Л. Меерсона, с которым в 30-е гг. Рене Клер сделал свои лучшие фильмы.

¹³⁸ Морис Жобер (1900—1940) — французский композитор. Им написана музыка и для ряда фильмов: «14 июля» — Р. Клера, «Ночь за поведением» и «Аталанта» — Ж. Виго, «Странная драма», «День начинается» и «Северный отель» — М. Карне. Его работа о музыке в кино, опубликованная в журнале «Эспри», считается одной из лучших в этой области.

¹³⁹ Луи Малль (р. 1932) — французский кинорежиссер, дебютировал в 1957 г., поставив фильм «Лифт на эшафот». В дальнейшем им поставлены картины «Любовники» (1958), «Заззи в метро» (1960), «Частная жизнь» (1962).

¹⁴⁰ Артур Онеггер (1892—1955) и Жан Вьенер (р. 1896) — французские композиторы. Онеггер известен главным образом как автор балетов, опер и симфонических произведений.

¹⁴¹ Адольф Менжу — американский актер. Его недостойное поведение в 1947 г., когда Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности допрашивала кинорботников, вызвало возмущение общественности.

¹⁴² Поль Муни (р. 1895) — выдающийся американский актер кино и театра. В СССР он известен по фильмам «Я беглый каторжник», «Жизнь Золя».

¹⁴³ «Салемские колдуньи» — этот фильм — совместная постановка кинорботников Франции и ГДР. Помимо Симоны Синьоре в фильме играют также Ив Монтан, Милен Демонжо и другие.

¹⁴⁴ Марк Аллегре (р. 1900) — французский кинорежиссер. Поставленный им в 1937 г. фильм «Буря» положил начало успеху ныне популярной актрисы Мишель Морган (псевдоним Симоны Руссель, р. 1920). Успех этот был закреплен затем ее выступлением в фильме М. Карне «Набережная туманов» (1938).

¹⁴⁵ Пьер Ренуар (1885—1952) — брат кинорежиссера Жана Ренуара, выдающийся актер кино и театра (известный советскому зрителю по роли Людовика XVI в фильме Ж. Ренуара «Марсельеза»).

¹⁴⁶ Элиа Казан (р. 1909) — видный американский режиссер. В кино пришел из театра. Один из создателей нью-йоркской «Актерской студии», где актеров обучают по системе, близкой системе Станиславского.

¹⁴⁷ Филипп Агостини (р. 1901) — один из лучших французских операторов. С 1958 г. начал сам ставить фильмы («Диалог кармелиток»).

¹⁴⁸ Пьер Брассер (р. 1905) — видный французский киноактер, создатель целой галереи ярких, интересных персонажей. Наиболее значительные образы созданы им в фильмах: «Набережная туманов», «Дети райка», «Врата ночи» (М. Карне), «На окраине Парижа» (Р. Клера), «Без семьи» (А. Мишеля), «Сильные мира сего» (де ля Пательера).

¹⁴⁹ Жюль Ремю (1883—1946) — псевдоним известного киноактера Ж. Морера. Сначала певец, затем драматический актер, с огромным успехом выступал в пьесе «Мариус» Паньоля. Эту же роль он сыграл в кино. У Паньоля он снимался также в его экранизациях «Фанни» и «Сезар».

¹⁵⁰ Гарри Бауер (1880—1943) — известный французский актер театра и кино. В кино дебютировал еще перед первой мировой войной, затем, после большого перерыва, уже в звуковых фильмах разных режиссеров создал ряд значительных ролей: «Великая любовь Бетховена» (А. Ганса), «Бальная записная книжка» (Ж. Дювивье), «Вольпоне» (А. Турнера), «Преступление и наказание» (П. Шеняля).

¹⁵¹ Арнольд — одна из лучших ролей Луи Жувэ в поставленной им комедии Мольера «Школа жен».

¹⁵² Стив Пассер (р. 1899) — псевдоним французского драма-

турга Стева Морэна. Никогда, впрочем, не имел большого успеха. Сегодня — театральный рецензент правой газеты «Орор».

¹⁵³ «Встреча в июле» — Жака Беккера, «Кузены» — Клода Шаброля, «Школа прогульщиков» — Ле Шануа, «На два оборота» и «Милашки» — Клода Шаброля.

¹⁵⁴ Алэн Рене (р. 1922) — сначала ассистент монтажера, затем автор серии короткометражных документальных фильмов об искусстве («Ван-Гог», «Гоген», «Статуи умирают тоже», «Герника») и антифашистского фильма против концлагерей — «Ночь и туман». В 1959 г. снял свой первый художественный фильм — «Хиросима, любовь моя», а в 1961 г. поставил «В прошлом году в Мариенбаде».

¹⁵⁵ Марсель Камю (р. 1912) — много лет проработал ассистентом режиссера, прежде чем в 1957 г. снял фильм «Смерть, подкрадываясь тайком». Им снято несколько фильмов в Бразилии — «Черный Орфей» (1959), «Заблудшие» (1960) и «Райская птица» (1961).

¹⁵⁶ Жак Баратье (р. 1918) — автор ряда короткометражных фильмов. У нас демонстрировался его документальный фильм «Париж ночью». В 1959 г. он снял в Тунисе фильм «Гоа-простак», а в 1962 г. — «Кукла» (по пьесе Одиберти).

¹⁵⁷ Поль Павио (р. 1925) — автор многих документальных и сатирических короткометражек. В 1960 г. снял первый художественный фильм «Панталаскас», а в 1962 г. — «Портрет-робот».

¹⁵⁸ Роже Вадим (р. 1928) — псевдоним В. Племьянникова. Актер, затем ассистент режиссера, журналист, сценарист. Как режиссер дебютировал в 1956 г., сняв фильм с Брижит Бардо «И бог создал женщину». С тех пор он много снимает и является одним из лучших молодых режиссеров коммерческого кинематографа.

¹⁵⁹ Клод Шаброль (р. 1930) — критик и режиссер. Его первые фильмы «Красавчик Серж» и «Кузены» определили успех молодого режиссера. Но, начав интересно и свежо, Шаброль последнее время, однако, ставит чисто коммерческие картины («Око сатаны», «Шалопан», «Офелия», «Ландрю»).

¹⁶⁰ Жан-Люк Годар (р. 1934) — журналист, кинокритик, постановщик короткометражных фильмов. Первая полнометражная картина Годара — «На последнем дыхании» (1960) имела большой коммерческий успех. Последующие его работы «Женщина — есть женщина» и «Жить своей жизнью» менее интересны по теме, но более профессиональны по мастерству.

¹⁶¹ Франсуа Трюффо (р. 1922) — журналист, кинокритик, режиссер. Его первый фильм «400 ударов» был премирован и имел большой успех во всем мире (в том числе и в СССР). Но последующие работы Трюффо свидетельствуют о росте эстетских настроений и увлечении формальными элементами («Стреляйте по пианисту», «Жюль и Джим»). Более интересна новелла «Париж» в фильме пяти режиссеров разных стран «Любовь двадцатилетних».

¹⁶² «Дорога длиною в год» — фильм итальянского режиссера Джузеппе Де Сантиса, поставленный в Югославии. «Приключение» — картина итальянца Микельанджело Антониони.

ФИЛЬМОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Луи Дакэном поставлены следующие художественные фильмы:

МЫ — МАЛЬЧИШКИ — производство «Сосьете Пате Синема», 1941.

Авторы сценария — Гастон Модо, Морис Илеро. Оператор — Жак Башеле. Художник — Люсьен Агеттан.

В главных ролях: Жильбер Жиль, Луиза Карлетти, Раймон Бюссьер.

МАДАМ И СМЕРТЬ — производство «Сосьете Сириус», 1942.

Авторы сценария — Марсель Эйме, Луи Дакэн. Оператор — Жан Инар. Художник — Рене Мулаэрт.

Сценарий написан по одноименному роману Пьера Верн.

В главных ролях: Рене Сен-Сир, Пьер Ренуар, Анри Гизоль.

ПУТЕШЕСТВЕННИК В ДЕНЬ ВСЕХ СВЯТЫХ — производство «Сосьете Франсинекс», 1942.

Авторы сценария — Марсель Эйме, Луи Дакэн. Оператор — Андре Тома. Художник — Рене Мулаэрт.

Сценарий написан по одноименному роману Жоржа Сименона.

В главных ролях: Жан Дезайи, Симона Валер, Габриель Дорзия, Жюль Берри, Ассна Норрис.

ПЕРВЫЙ НА КОНЦЕ ВЕРЕВКИ — производство «Сосьете Пате Синема», 1943.

Авторы сценария — Александр Арну, Луи Дакэн. Оператор — Филипп Агостини. Художник — Люсьен Агеттан.

Сценарий написан по одноименному роману Франсиса Роша.

В главных ролях: Андре Легаль, Ирен Кордэ, Жан Дави.

РОДИНА — производство «Сосьете Режина», 1945.

Авторы сценария — Шарль Спаак, Луи Дакэн, Пьер Бост. Оператор — Никола Эйер. Художник — Рене Мулаэрт.

Сценарий написан по пьесе Викторiena Сарду «Фландрия».

В главных ролях: Пьер Бланшар, Жан Дезайи, Мария Мобан, Пьер Дюкс.

БРАТЯ БУКЕНКАН — производство «Сосьете Алькам», 1946.
Авторы сценария — Роже Вайан, Луи Дакэн. Оператор — Луи Паж. Художник — Поль Бертран.

Сценарий написан по одноименному роману Жана Прево.
В главных ролях: Роже Пиго, Мадлен Робинсон, Луи Сенье.
Фильм получил Премию бельгийской критики.

РАССВЕТ — производство «Сосьете Сине-Франс», 1947.
Авторы сценария — Владимир Познер, Луи Дакэн. Оператор — Андре Бак. Художник — Поль Бертран.

В главных ролях: Жан Дезайи, Рене Лефевр, Лоле Беллон, Жан-Пьер Гренье.

На Международном кинофестивале в Карловых-Варах фильм получил премию за режиссуру.

ДУХИ ДАМЫ В ЧЕРНОМ — производство «Сосьете Альсина», 1948.

Авторы сценария — Жан Фери, Луи Дакэн. Оператор — Андре Бак. Художник — Поль Бертран.

Сценарий написан по одноименному роману Гастона Леру.
В главных ролях: Элен Пердьер, Жан Марша, Жан-Пьер Гренье.

ПЕРВЫЙ ПОСЛЕ БОГА — производство «Всеобщего кооператива французского кино» и «Сильвер Фильм», 1950.

Авторы сценария — Ян де Хаартог, Луи Дакэн. Оператор — Луи Паж. Художник — Робер Клавель.

Сценарий написан по одноименной пьесе Яна де Хаартога.
В главных ролях: Пьер Брассер, Лоле Беллон, Жан Меркюр, Жан-Пьер Гренье.

МИЛЫЙ ДРУГ — производство «Прожектограф-фильм» (Вена) и «Фильм-Мальзерб» (Париж), 1954.

Авторы сценария — Роже Вайан, Вл. Познер, Луи Дакэн. Операторы — Никола Эйер, Виктор Мейсль. Художник — Леон Барсак.

Сценарий написан по одноименному роману Ги де Мопассана.
В главных ролях: Анна Вернон, Рене Фор, Рене Лефевр, Жан Данэ.

СОРНЯКИ БАРРАГАНА — производство киностудии «Бухарест», (Румыния), 1957.

Авторы сценария — Луи Дакэн, Антуан Тудаль, Александр Стручану. Оператор — Андре Дюметр. Художник — Ливиу Попа.

В главных ролях: Клоди Бертола, Николаэ Томазоглу, Анна Владеску, Флориан Першич.

КАРЬЕРИСТЫ — производство «Сосьете Нувель Пате Синема», (Франция) и студии ДЕФА (ГДР), 1959.

Авторы сценария — Луи Дакэн, Клаус Вишневский. Операторы — Эуген Клагерман, Филипп Брюн. Художник — Леон Барсак.

Сценарий написан по роману Оноре де Бальзака «Жизнь холостяка».

В СССР фильм демонстрировался под названием «Жизнь холостяка».

В главных ролях: Жан-Клод Паскаль, Клара Гансар, Мадлен Робинсон, Эрика Пеликовска, Экке Шаль.

Документальные фильмы, поставленные Луи Дакэном:

МЫ ПРОДОЛЖАЕМ ДЕЛО ФРАНЦИИ — фильм сделан по заказу Коммунистической партии Франции к избирательной кампании 1945 г.

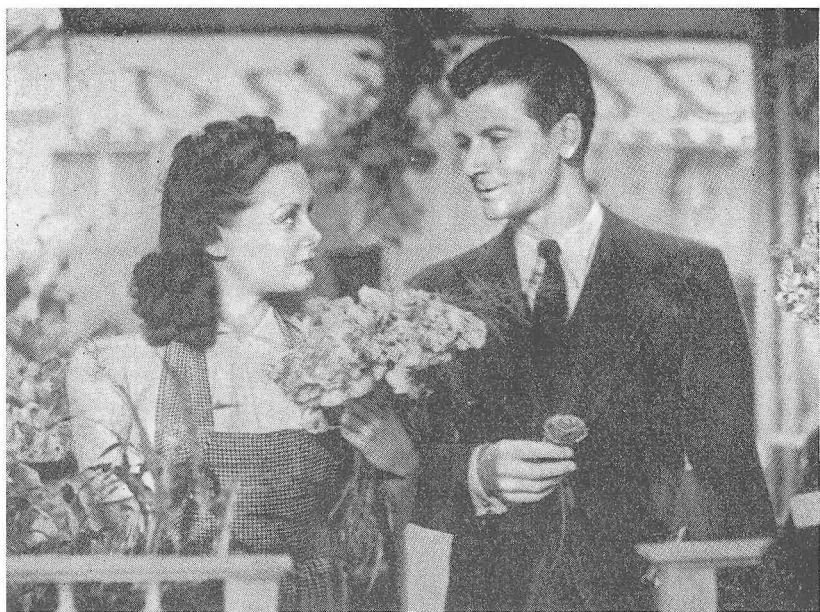
МИР ПОБЕДИТ — о Конгрессе сторонников мира во Франции в 1947 г. Фильм удостоен Золотой медали Всемирного Совета Мира.

Кроме того, Л. Дакэн принимал активное участие в постановке фильма «ОСВОБОЖДЕНИЕ ПАРИЖА».

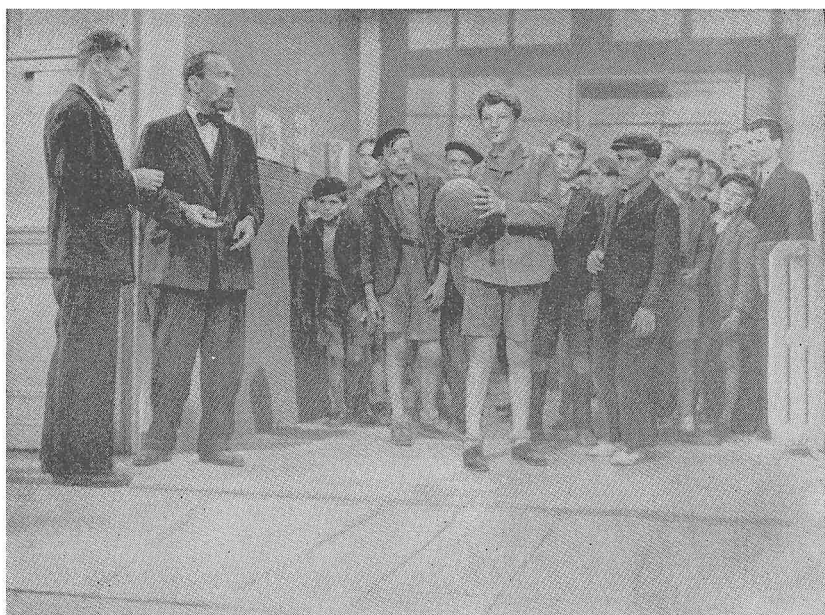
Как председатель «Всеобщего кооператива французского кино» Дакэн выступал в качестве продюсера при создании художественно-документального фильма «БИТВА НА РЕЛЬСАХ» режиссера Рене Клемана (1945).

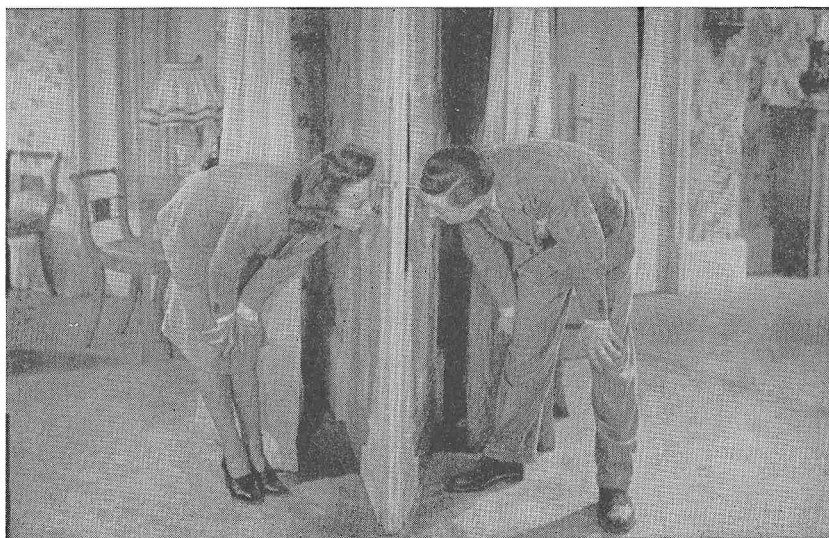
В театре Луи Дакэн поставил пьесу Роже Вайана «ПОЛКОВНИК ФОСТЕР ПРИЗНАЕТ СЕБЯ ВИНОВНЫМ» (1952), но спектакль был запрещен полицией.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

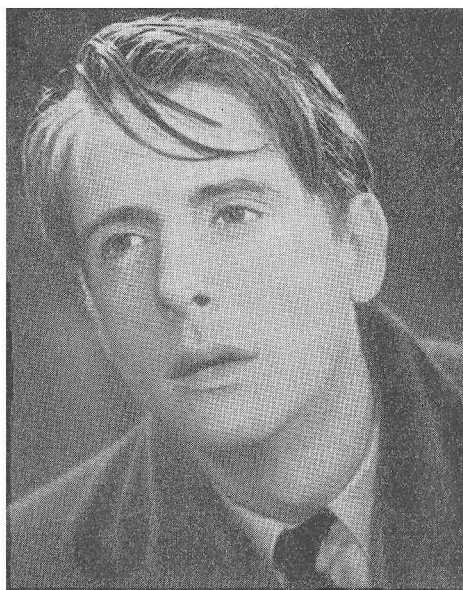


МЫ — МАЛЬЧИШКИ. 1941





МАДАМ И СМЕРТЬ. 1942



**ПУТЕШЕСТВЕННИК
В ДЕНЬ ВСЕХ СВЯТЫХ.**

1942





ПУТЕШЕСТВЕННИК В ДЕНЬ ВСЕХ СВЯТЫХ. 1942





ПЕРВЫЙ
НА КОНЦЕ ВЕРЕВКИ.
1943



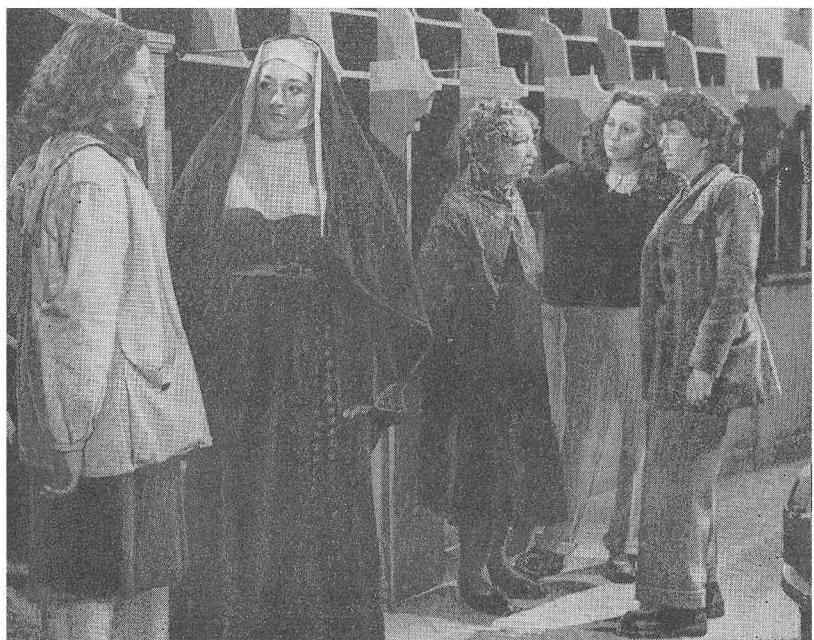


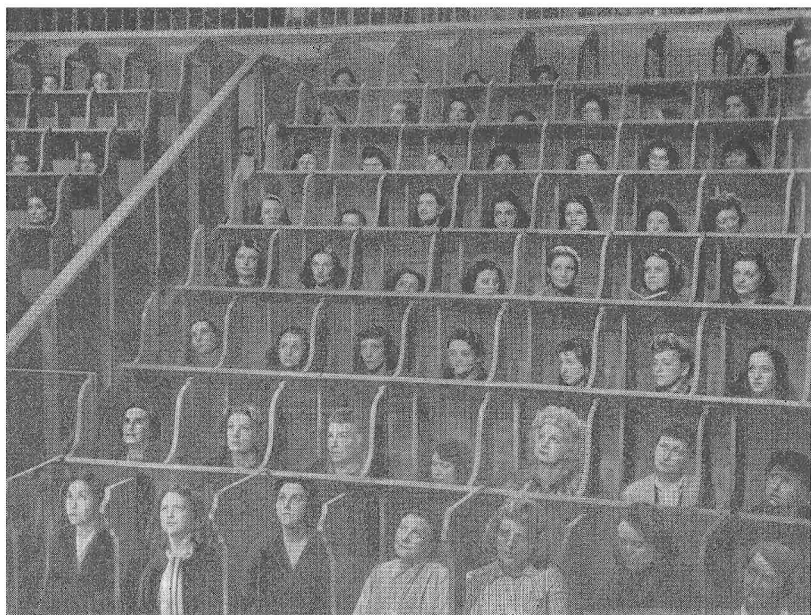
РОДИНА. 1945.





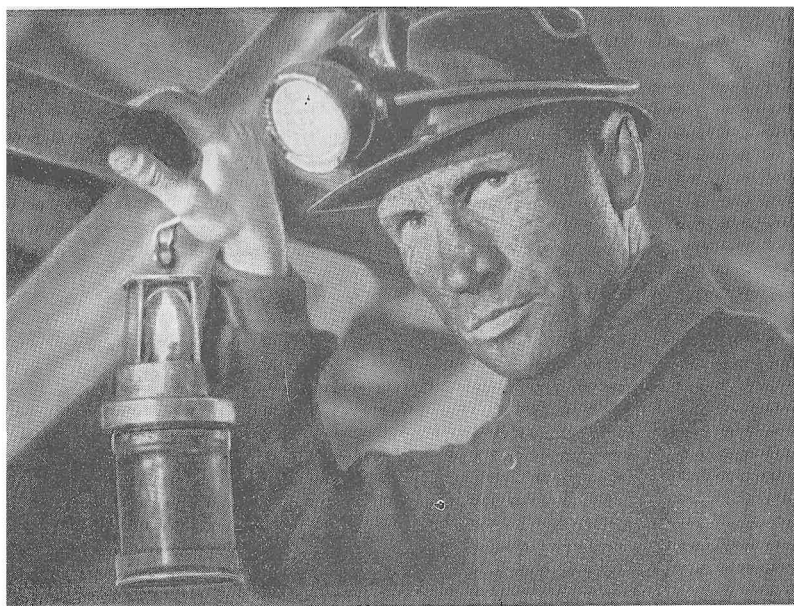
БРАТЯ БУКЕНКАН. 1946





БРАТЪЯ БУКЕНКАН. 1946





РАСБЕТ. 1947





PACCBET. 1947





РАССВЕТ. 1947





ПЕРВЫЙ ПОСЛЕ БОГА. 1950





ПЕРВЫЙ ПОСЛЕ БОГА. 1950





ПЕРВЫЙ ПОСЛЕ БОГА. 1950





ПЕРВЫЙ ПОСЛЕ БОГА. 1950



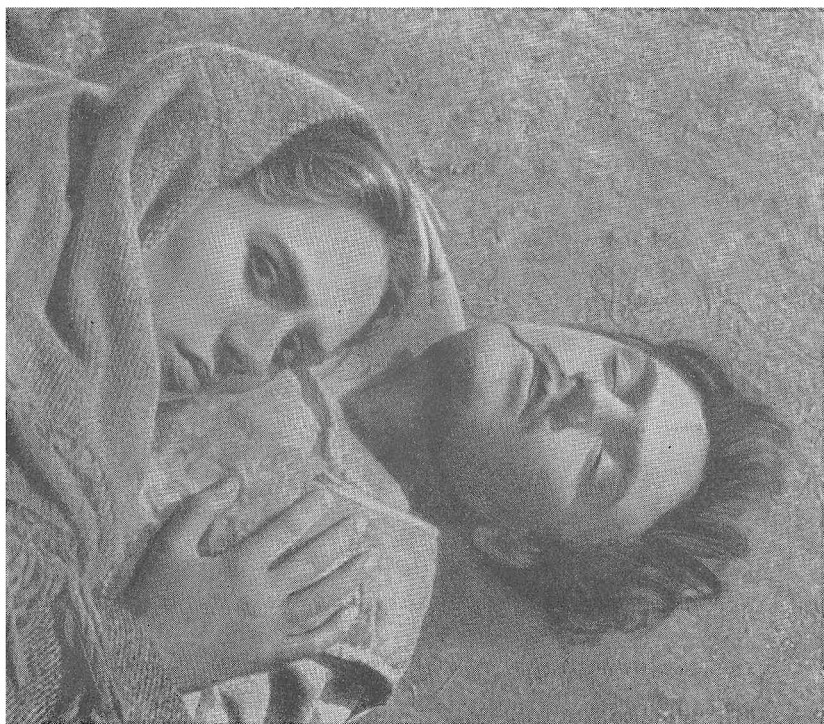
МИЛЫЙ ДРУГ. 1954





МИЛЫЙ ДРУГ. 1954





СОРНЯКИ БАРРАГАНА. 1957



СОРНЯКИ БАРРАГАНА. 1957

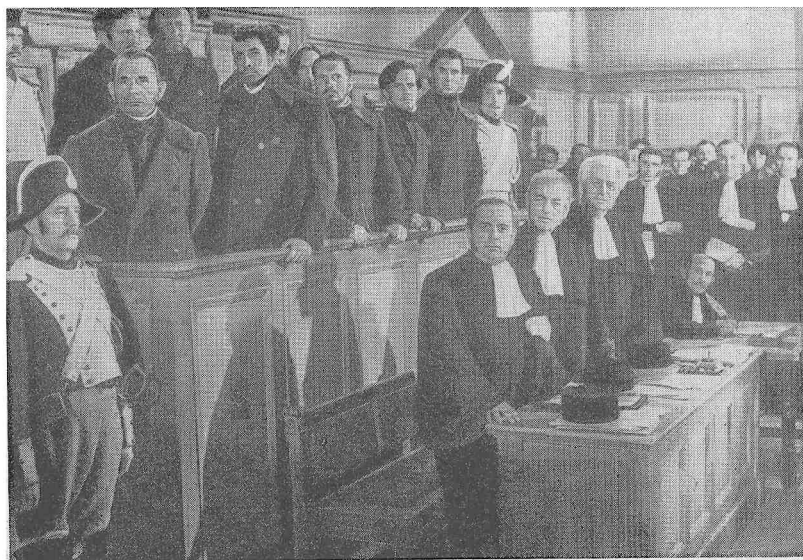




СОРНЯКИ БАРРАГАНА. 1957



КАРЬЕРИСТЫ. 1959



КАРЬЕРИСТЫ. 1959



КАРЬЕРИСТЫ. 1959



СОДЕРЖАНИЕ

С. Юткевич. Похвала мужеству	5
Рене Клер. Предисловие к французскому изданию	16
От автора	18
Кинематографист	19
Кинематографический сюжет	31
Искусство, но также и промышленность	43
Шестьдесят пять лет спустя	61
Познание кинематографа	86
Кинематографическое творчество	124
Актеры	199
Продолжать двигать вперед кинематограф	235
Комментарии	243
Фильмографическая справка	260

Луи Дакэн

КИНО — НАША ПРОФЕССИЯ

Редактор *А. Г. Назарова*. Оформление художника *Ю. Б. Могилевского*
Художественный редактор *Г. К. Александров*. Технический редактор *В. А. Горина*.

Корректор *Т. В. Кудрявцева*

Сдано в набор 26/1 1963 г. Подп. в печ. 20/IV 1963 г. Форм. бум. 84×108 ¹/₃₂
печ. л. 9 (условных 14,7). Уч.-изд. л. 15,164. Тираж 16 000 экз. Изд. № 15387
Заказ тип. № 54

«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25

Московская типография № 8 Управления полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза

Москва, 1-й Рижский пер., 2

Цена 76 коп.

·ИСКУССТВО·