

Р 8 $\frac{46}{706}$

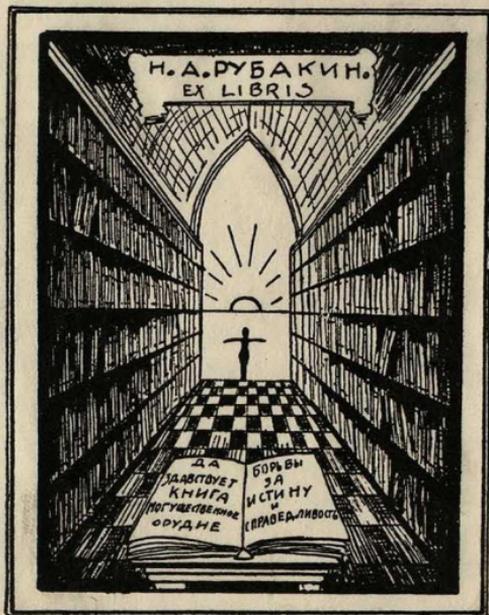
**Б Е Л А
Б А Л А Ш**

Д У Х

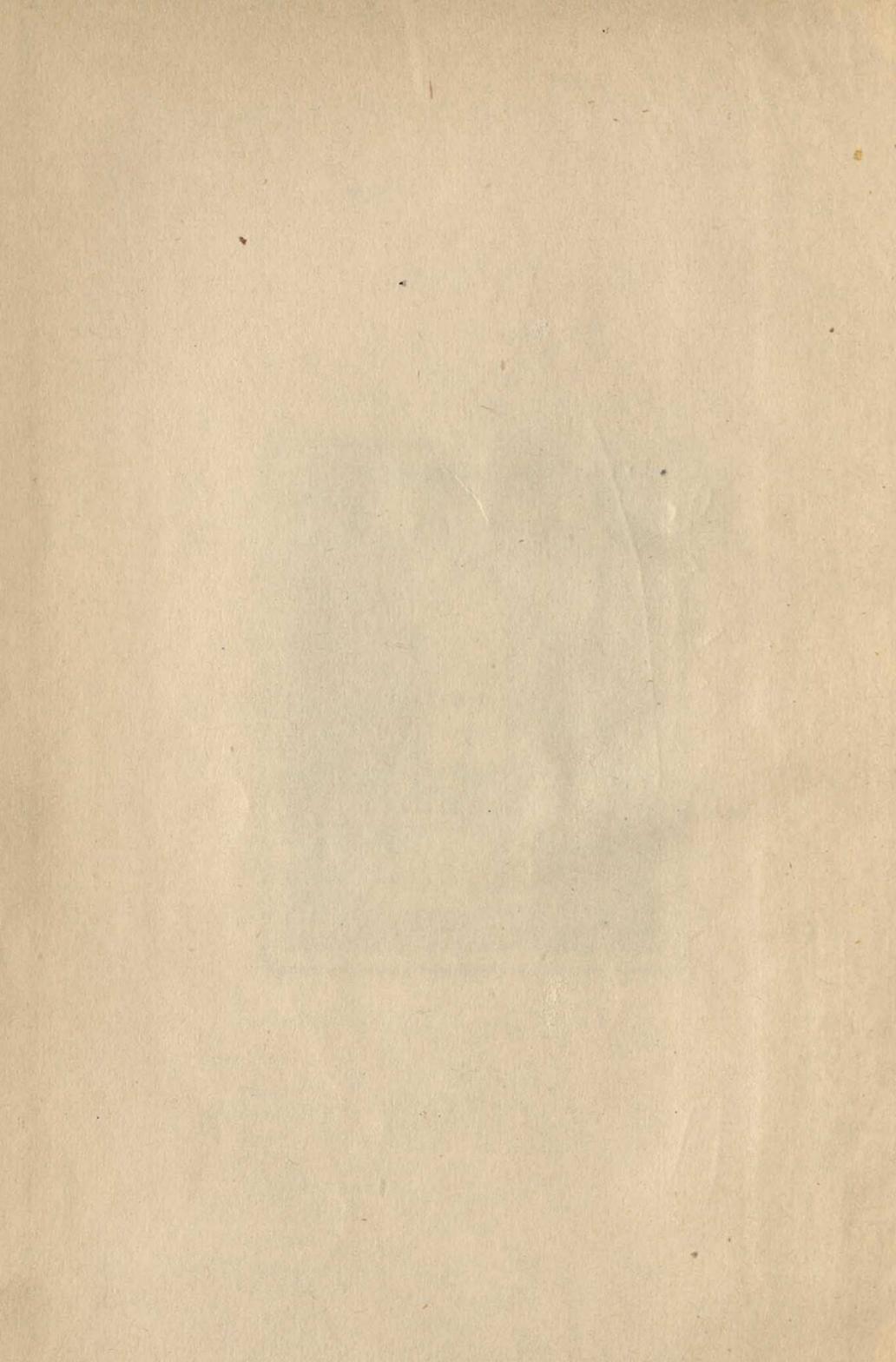
Ф И Л Ь М Ы

ГОСЛИТИЗДАТ

1935



M. ROUBAKINE
Dr. ès sciences
LAUSANNE
Av. Mousquines 38 - tél. 2.53.68





P/6 $\frac{46}{706}$

БЕЛА БАЛАШ

ДУХ ФИЛЬМЫ

Авторизованный перевод с немецкого
НАДЕЖДЫ ФРИДЛАНД

Редакция и предисловие
Н. А. ЛЕБЕДЕВА

08761

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1935



2011148003

Уполномоченный Главлита Б-38613



Редактор В. Полянская
Техн. редактор Д. Ермоленко
Корректор Л. Каплан



Переплет Л. А. Эппле



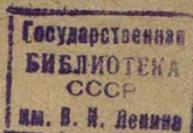
Сдано в набор 8/VIII
Подписано к печати 3/XII



Зак. изд-ва № 217. Тираж 3000
Зак. тип. № 2736. Форм. бум. 82×110¹/₃₂
12¹/₂ печ. лист. по 36 736 зн. в л.



Цена 3 р. перепл. 75 к.



10954-57

ПРЕДИСЛОВИЕ

Литература по теории киноискусства, даже количественно, чрезвычайно бедна: три-четыре десятка книг на разных языках — вот весь «мировой фонд» этой литературы, накопленный за сорок лет существования кинематографа.

В качественном отношении дело обстоит еще хуже: это либо эмпирические высказывания практиков, разбавленные кустарными рассуждениями, либо, наоборот, оторванные от практики теоретизирования формалистов, абсолютизирующие технологические особенности кино и пытающиеся на базе этих особенностей построить идеалистическую нормативную «киноэстетику». Вряд ли из всего этого «фонда» можно отобрать больше десяти книг, подлинно помогающих работникам кино.

К числу этих десяти должна быть отнесена первая книга Бела Балаша о кино «Der sichtbare Mensch», изданная в Германии в 1924 году¹.

Уже эта книга обнаруживала в авторе очень наблюдательного, остро и оригинально мыслящего теоретика, хорошо знающего кинематографию, смело поставившего ряд проблем немого кино.

Написанная под значительным влиянием модных формалистских концепций и потому ошибочная во многих своих обобщениях, она, однако, правильно заостряла внимание кинематографистов на отдельных важнейших вопросах технологии и эстетики кино и тем в свое время помогала практикам быстрее

¹ Имеются два русских перевода: под названием «Культура кино», Гиз, Л.-М., 1925 г., и «Видимый человек», изд. Пролеткульта, 1927 г.

овладевать выразительными средствами молодого и сложного искусства.

Новая книга Бела Балаша «Дух фильма», являющаяся переводом с немецкого переработанной самим автором теоретической работы «Der Geist des Films», служит как бы продолжением первой книги. Она развивает и дополняет ряд положений, имевшихся в зародыше «Der sichtbare Mensch», исправляет часть ошибочных утверждений, ставит ряд новых проблем, выдвинутых после ее появления практикой киноискусства.

В новой книге Бела Балаш пытается, с одной стороны, обобщить и теоретически подытожить заканчивающуюся на наших глазах историю немого кино, с другой — наметить будущие пути развития кино звукового.

Нельзя сказать, чтобы эта задача во всех своих частях была разрешена в равной степени удачно. Более удались разделы, посвященные вопросам немого кино и оптическим законам кино вообще. Они разработаны автором достаточно широко, со знанием технологии и выразительных средств этого искусства, с привлечением значительного конкретного материала.

Чрезвычайно интересно, живо и остро охарактеризованы свойства киноаппарата. Подробно освещены отдельные элементы киноспецифики: крупный план, ракурс, монтаж и т. д. Высказан ряд удачных мыслей по вопросу о роли кинодраматургии в процессе создания фильма. Дана критика «левацким» увлечениям, так называемым «абсолютным» и «абстрактным» кино. В частности теоретически правильно вскрыто, как псевдо-объективизм документалистской фактографии перерастает в свою противоположность — в идеалистический субъективизм абсолютного кино. Тактично, но в то же время четко дана критика теории «интеллектуального кино», принесшей в свое время советской кинематографии немало вреда и до сих пор в достаточной степени не раскритикованной.

Правда, далеко не все в этих высказываниях может быть принято безоговорочно. Встречаются положения недоработанные, спорные, а порой и ошибочные.

Так, например, говоря о роли и месте кино в ряду других искусств, Бела Балаш пишет:

«Немое кино достигло такой психологической дифференциации, такой духовной творческой силы, которой едва ли когда-либо обладало другое искусство».

Автор забывает о таких искусствах, как литература и театр,

достижения которых в отношении «психологической дифференциации» и «творческой силы» бесспорно более значительны, чем достижения немого кино.

Нельзя согласиться также с формулировкой теории крупного плана как «нового измерения», якобы выводящего нас за пределы пространственных измерений.

«Физиономия на крупном плане, — утверждает автор, — получает относительную и кажущуюся самостоятельность. Наблюдая человеческое лицо, мы уже не чувствуем себя в определенном пространстве. Оно не осознается нами в этот момент. Перед нами открывается как бы новое измерение: физиономия. ...Пространственное протяжение форм нами не осознается, ибо мы сквозь эти формы видим нечто такое, что в сущности непространственно: мы видим в лице ощущения и мысли».

Правильная мысль о том, что крупный план, приближая к зрителю лицо героя, позволяет ему (зрителю) более детально наблюдать за всеми изменениями выражения этого лица, а следовательно и за внутренними переживаниями героя, сформулировано нечетко, с некоторым налетом идеализма. В книге мы встречаемся с формулировками, свидетельствующими, что автор еще не полностью освободился от своих старых увлечений. Глава о ракурсе начинается рассуждением:

«Итак, дело в физиономии. Но «физиономии в себе» не существует. Существуют только те физиономии, которые мы видим и которые меняются в зависимости от того, откуда мы на них смотрим. Физиономия зависит от точки зрения, иначе говоря — от ракурса. Физиономия — это не только объективная данность, но одновременно и наше отношение к ней, синтез данности и отношения... То, что каждая вещь имеет определенный однократный облик, обусловлено конструкцией мышления или опытом чувства осязания».

Формулировки, напоминающие точку зрения субъективных идеалистов махистско-богдановского толка.

Обсуждая проблему будущего развития театра, Бела Балаш называет театр местом действия «духовных событий», «чистая форма» которого является «не зрительным (но и не акустическим), а духовным образованием»...

Однако все эти (и другие) ошибки, заблуждения и неточности не снимают нашего утверждения, что главы, посвященные оптическим законам кино, представляют собой очень цен-

ную, богатую мыслями и фактическим материалом работу. И вместе с тем — лучшую часть книги.

Интересна, хотя и менее содержательна глава, посвященная звуковому кино. Пытаясь наметить законы будущего развития тонфильмы. Бела Балаш зачастую выдвигает абстрактные положения, которые не помогают, а скорее, наоборот, усложняют и затрудняют решение конкретных задач. Чем, как не такой абстракцией, является следующее, например, утверждение:

«Основные проблемы звукового кино возникают не из несовершенства звукозаписывающей и звуковоспроизводящей установки, а из факта нетренированности нашего слуха».

Противопоставление, нуждающееся в уточнении. Во-первых, неверно, что «основные проблемы» тонфильмы не имеют никакого отношения к несовершенству звукоаппаратуры. Получение все более и более совершенной аппаратуры — постоянная проблема каждого искусства. Ибо, чем совершеннее она, тем — при прочих равных условиях — шире художественные возможности искусства.

Но дело, разумеется, не только в аппаратуре. Проблемы звукового кино возникают также из недостаточного изучения свойств ее, из неумения пользоваться ею.

Но меньше всего эти проблемы возникают из «факта нетренированности нашего слуха». Всякое искусство, а тем более искусство, рассчитанное на массы, должно обращаться не к какому-то абстрактному, идеальному зрению или слуху, а к таким, которыми обладает на данном историческом этапе большинство потребителей этого искусства.

Столь же абстрактна проводимая Бела Балашем аналогия между оптической формой и акустической. Проследивая эту аналогию, автор констатирует, что звук, в отличие от пространственной формы, «не отбрасывает теней», что в звуковой съемке, в отличие от оптической, «не существует ракурса», что звук, в отличие от зрительного образа, «не может быть изображен», и т. д., и т. д. Эти «не», правильные сами по себе, очень мало помогают действительному выяснению закономерностей звукового кино.

Если в главах о немом кино автор обнаруживает большие знания конкретного материала, то в главе о звуковом кино отсутствие таких знаний часто заменяется эффектными, но не всегда убедительными парадоксами.

Так, например, Бела Балаш утверждает, что «звуковое кино впервые сможет передать... тишину», так как будто бы «на театре... нельзя дать тишину», ибо «для этого пространство сцены слишком ограничено, а переживание тишины — это пространственное переживание...»

Положение, явно опровергаемое практикой театра.

Имеются погрешности и в главах, посвященных вопросам социологии кино.

Здесь с особой очевидностью обнаруживается один существенный недостаток — стремление к схематизации явлений живой практики, возведение относительных закономерностей в абсолюты. Говоря о коллективном характере творчества в кино и совершенно правильно подчеркивая, что фильма является выражением сознания не одного человека, а коллектива ее создателей, Бела Балаш, однако, абсолютизирует это положение.

«Сама техника кино исключает абсолютный индивидуализм. Никогда фильма не может быть исключительным выражением одного человека, как любое другое художественное произведение». (Подчеркнуто нами. — Н. Л.)

Документальные фильмы М. Кауфмана, И. Ивенса и ряда других операторов-режиссеров, мультипликации, созданные художниками-одиночками, опровергают это положение. Каждая из этих фильм является именно «выражением одного человека», а не коллектива.

Прослеживая изменение вкусов кинематографического зрителя в связи с изменением политической и экономической обстановки, Бела Балаш упрощает реальные процессы этого изменения. Интересно и остроумно анализируя «превращение» типа героя, «любовника» в немецком кино, последовательное «вхождение в моду» и смену одного актера другим: Псиландера, Конрада Фейдта, Гарри Лидтке и Ганса Альберса, автор допускает, однако, существенную ошибку. Он рассматривает эволюцию вкусов зрителя как единый поток, которому соответствует такой же единый в идейном и эстетическом отношениях поток «кинозвезд», точно рассчитанных на эти вкусы.

Сосуществование на одном и том же историческом этапе различных вкусов и борьба между ними, отражение этой борьбы в репертуаре кино, разнообразие кинометодов, практикуемых господствующими классами для обработки соз-

нания р а з н ы х классовых группировок, — все это выпадает из поля зрения Бела Балаша.

Процессы изменения вкусов приобрели в книге схематично-эволюционный характер. Господствовал «уверенный в себе» капитализм, и на экранах безраздельно блистал «солидный, элегантный, серьезный, мужественный» Псиландер.

Довоенная уверенность в себе перешла в сумерки послевоенного периода, и единственным героем экрана становится «романтический, фантастический, экспрессионистический» Конрад Фейдт.

Начинается относительная стабилизация капитализма — и Фейдт «внезапно выходит из моды», сменяется «любезным прожигателем жизни» Гарри Лидтке...

Эта схема подкупает своей «материалистичностью». Но если это материализм, то материализм чрезвычайно поверхностный.

Тонко подмеченная одна из тенденций процесса выдается за отражение всего процесса в целом. Исчезло основное — правильное отражение всей сложности классовой борьбы в надстроечной области.

В своем предисловии к русскому изданию Бела Балаш обещает читателю попытаться «рассматривать все явления кино с позиций марксизма не только в отношении содержания, но и в отношении формы...» Обещание это выполнено не в полной мере. В сравнении с «Der sichtbare Mensch», мы видим, разумеется, в настоящей книге значительное приближение к марксизму. Но «родимые пятна» старой, идеалистической методологии автора еще часто выступают на ее страницах.

Книга — дискуссионна, но в ней много новых, оригинальных мыслей и остро подмеченных фактов, неизвестных широким кругам советских кинематографистов. И несмотря на отмеченные недостатки, книга Бела Балаша в целом является значительным вкладом в литературу о кино. Она будет бесспорно полезна для теоретиков и практических работников советского кино.

Николай Лебедев

ОТ АВТОРА

Два года тому назад в Москве на одной дискуссии о киноискусстве мой противник в качестве последнего аргумента вытащил книгу из кармана, как меч из ножен, и хотел убить меня авторитетом автора:

— Здесь написано...

Я узнал книгу и ответил противнику:

— Книгу, которую вы цитируете против меня, я сам написал. Но двенадцать лет тому назад! И ни киноискусство, ни вы сами не остались на том же месте, при тех фактах и мыслях, которыми вы, товарищ, сегодня еще аргументируете!

Эта книга была «Der sichtbare Mensch» («Видимый человек»). Ее и сегодня все еще цитируют не только на дискуссиях, но и в теоретических статьях о кино. Я надеюсь, что моя новая книга положит этому конец.

Книга «Der sichtbare Mensch» была первой попыткой теоретического анализа кино. Тогда не только не существовало теории «нового искусства» — не было еще и самого предмета этой теории. Кино еще никто не считал искусством. Ни одна эстетика не посвящала ему ни одной главы. Ни одна газета не удостаивала его критическим отзывом наряду с театром. Образованные, культурные люди смотрели на него еще как на род ярмарочно-балаганного зрелища.

Моей первой теоретической задачей тогда было доказать, что кино — это новое, значительное искусство, стоящее не ниже своих тысячелетних собратьев.

Однако это надо было доказывать возможностями и перспективами кино, ибо то, что имелось налицо, было еще слишком ничтожно. Немое кино только еще начинало тогда из фо-

тографической репродукции театрального зрелища развиваться в самостоятельное искусство и находилось на пути к воссозданию действительности своими специфическими средствами.

Книгу «Der sichtbare Mensch» я написал в то время, когда звуковое кино в Европе вытесняло немое. Звуковое кино не является развитием немого. Оно представляет собой чрезвычайно родственное, но все же новое искусство. В начале двадцатого века мы пережили, таким образом, необычайно редкое историческое событие — рождение нового искусства. Наступило время подведения баланса и написания новой теоретической работы.

Разница между «Видимым человеком» и этой новой книгой заключается не только в том, что за это время развился и изменился сам предмет теории: изменился и сам автор. В этой новой книге я пытаюсь рассматривать все явления кино с позиций марксизма не только в отношении содержания, но и в отношении формы, как выражение определенной классовой идеологии.

Между немецким изданием книги «Der Geist der Filme» и русским изданием «Дух фильма» тоже большая разница. Я намеренно говорю «издание», а не перевод, так как я значительно переработал немецкий оригинал. Да и сам автор «переработал» себя за это время. Я уже два года живу в Советском союзе, и практика социалистического строительства научила меня многому, о чем я на Западе знал только по книгам. «Дух фильма» — это не перевод, а новая книга, и на основе немецкого текста судить о ней нельзя (замечание для моих критиков).

I. О МЕТОДЕ И ПРЕДМЕТЕ

В новом искусстве кино возникли совершенно новые формы выразительности, совершенно новые художественные приемы. Это был первый случай, давший возможность вблизи наблюдать процесс возникновения искусства, и потому было необычайно важно использовать его не только для теории кино, но и для теории искусства вообще. Но случай этот не был использован.

ТЕХНИКА И ПСИХОЛОГИЯ НЕ ОБЪЯСНЯЮТ ИСКУССТВА

Много лет спустя после того как была написана моя первая теоретическая работа по кино («Видимый человек»), вернее, после опубликования немецкого издания настоящей книги (1929 г.) появились некоторые другие обширные теоретические работы по киноискусству. Те из них, которые имеют хотя бы приблизительно научный характер, пытаются выводить специальные формы, «законы» киноискусства из техники кинематографии и из физиологически-психологических законов «видения». То, что эти вульгарно-материалистические механические объяснения недостаточны и фальшивы, очень легко и просто доказать фактами объективного развития искусства кино.

Кинематографический аппарат был сконструирован во Франции в 1895 году. И все-таки специфические новые формы киноискусства возникли только через десять-двенадцать лет в Америке. Десять-двенадцать лет была налицо техника, за-

коны «видения» и крупная киноиндустрия, и все же при наличии этих условий во французской кинематографии не возник ни один из тех новых выразительных методов, которые составляют сущность кино.

Не автоматически из французского кинематографа и не из общих человеческих законов «видения», а от американской буржуазии проистекала первая инициатива.

КИНЕМАТОГРАФИЯ И МОНОПОЛИСТИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ

Мы знаем, что и технические изобретения не падают внезапно с голубого неба. Они пробуждаются и вызываются к жизни имеющимися налицо производственными силами и соответствующими им общественными отношениями.

Техника кинематографии — это продукт империалистического, монополистического капитала. Она возникла в его системе, развиваясь в начале XX века, когда даже производства продуктов духовного потребления начали превращаться в отрасли крупной индустрии.

Именно в это время возникли крупные издательства, газетные тресты, концертные агентства, оптовая торговля картинами. Тогда же был изобретен и кинематограф и использован, если так можно выразиться, для индустриализации драматического искусства.

Более десяти лет существовала в Европе такая кинематография, но специфического киноискусства еще не было. Эта кинематография была не чем иным как фоторепортажем и средством размножения театральных спектаклей.

Формально же новое искусство себя никак не проявляло.

Техника кинематографии связана с монополистическим капиталом в целом, но первые формы нового искусства — с идеологией американского монополистического капитала.

ПОЧЕМУ КИНОИСКУССТВО ПРИШЛО ИЗ АМЕРИКИ?

Киноаппарат пришел из Европы в Америку. Почему же киноискусство пришло из Америки в Европу? Необходимые эконо-

мические условия были налицо и во Франции. Почему же первые специфические художественные возможности киноискусства (перемена ракурса, крупный план, деталь, техника монтажа и т. д.) были изобретены в Америке?

Киноискусство — это единственное искусство, которое возникло в капиталистическую эпоху. Все другие искусства родились в докапиталистические эпохи и в той или иной степени носят на себе следы форм, выросших из докапиталистической идеологии. К этому еще следует добавить историко-искусствоведческие традиции буржуазной эстетики. Абсолютный авторитет старого, докапиталистического искусства и эстетики с ее «вечными законами» образовал существенный и живодействующий элемент буржуазной культуры.

Эта господствующая романтическая точка зрения на искусство у довоенной буржуазии была представлена всеми школами, академиями и официальными культурными центрами. Эта установка не была подходящим идеологическим базисом для первого скачка в стопроцентно новое, вырастающее из недр монополистического капитализма и крупной индустрии искусство.

В тени консервативной Французской академии, исторических галерей Лувра, старой Comedie française (в которой еще декламировали Корнеля и Расина) «атмосфера» для возникновения киноискусства была менее подходящей, чем в Америке. Идеология американской буржуазии не была обременена в такой мере докапиталистическими традициями. Ей меньше пришлось «опрокидывать», чтобы в новом искусстве увидеть действительность с новой стороны.

НОВАЯ ПСИХОЛОГИЯ

Новые специфические формы и художественные приемы киноискусства родились как выражение идеологии монополистического капитала. Эта общая установка, которой до сих пор довольствовались и марксистские теоретики, в сущности является аксиомой, конкретно ничего нам не объясняющей. Задачей этой книги является в частности показать, чем и как выражается эта идеология в специфических формах кино.

Вместе с кино возник не только новый предмет искусства,

но и новая способность людей понимать его. Маркс в «Предисловии к критике политической экономии» пишет:

«Предмет искусства — а также всякий другой продукт — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета».

Вопросами, связанными с возникновением «субъективной способности», «способности к красоте», процессами возникновения и развития создающегося под воздействием искусства нового субъекта, — всем этим до сих пор не занималась еще ни одна теория искусства. Изучение развития нового субъекта, произведенного посредством киноискусства, представляет особый интерес, так как речь идет о совершенно новом искусстве, существенно отличном от старых искусств. Развитие «нового субъекта» — это развитие сознания, это психологический процесс. Анализ психологии в ее объективно-материальной реализации (в киноискусстве) является одной из важнейших задач этой книги.

В подготовительных работах к «Святому семейству» Маркс пишет:

«...только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немusыкального уха прекраснейшая музыка не имеет никакого смысла, она для него не есть предмет, потому что моим предметом может быть только утверждение одной из моих существенных сил, и следовательно предмет может существовать для меня, только как существует для себя.

...поэтому чувства общественного человека иные, чем у необщественного. Только благодаря (предметно) объективно-развернутому богатству человеческой сущности получается богатство субъективной человеческой чувственности, получается музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы, — словом, отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие способные наслаждаться чувства — чувства, которые утверждаются как человеческие существенные силы»¹.

И посредством кино прежде (да и теперь еще) человеческие чувства «отчасти порождаются, отчасти развиваются». Почему это происходит? Как это происходит? На эти вопросы я пытаюсь дать некоторые ответы. Одновременно я стараюсь показать идеологическое значение «развития чувств». Я пы-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, собр. соч., том III, стр. 627.

таюсь раскрыть идеологический характер новых выразительных форм кино через их функцию, то есть через их идеологическое воздействие на сознание.

Идеология всех искусств одного и того же класса в определенную эпоху, разумеется, одинакова. Специфика отдельных искусств заключается в том, чем и как (с помощью каких психологических средств) достигается идеологический результат.

НЕИНДИВИДУАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ

Эта «психология воздействия», являющаяся главным предметом данной книги, исторически и классово обусловлена. Она сама — исторически-объективный факт, который должен быть выведен из социальных причин.

Специфические художественные приемы киноискусства обусловлены тем, что определенные оптические и акустические впечатления имеют психологическое воздействие. И нужно наконец точно исследовать законы этого воздействия, если хочешь сказать о кино что-либо более конкретное кроме простой каталогизации различных форм.

ПРАВДИВАЯ ИСТОРИЯ

Новые формы выражения развивались постепенно, но быстро. Одновременно они развивали и способность понимания у публики. Возникло не только новое искусство, но и «новый субъект» с «новыми способностями», то есть с новой специфической культурой.

Об одном английском колониальном чиновнике рассказывали следующий анекдот. Во время войны он был в Центральной Африке, и по некоторым причинам вышло так, что и после войны он много лет оставался там. За это время он ни разу не побывал ни в одном городе. Это был образованный, интеллектуально развитый человек, регулярно получавший по почте газеты и книги. Он имел свою хорошую радиоустановку. Он знал обо всем, что происходит. Он много читал о кино в газетах и журналах. Он видел фотографии из фильм. Он много слышал о фильмах от своих коллег. Но он никогда не был в

кинематографе и чрезвычайно интересовался этим новым искусством. И вот этот человек много лет спустя попал наконец в город и впервые увидел кинофильм. Это была очень простая ковбойская история. Кругом сидели дети и радовались. Он же сидел, наморщив лоб, и сосредоточенно, пристально смотрел на экран, дрожа и задыхаясь от волнения. Он был в полном изнеможении к концу фильма.

— Ну, как тебе понравилось? — спросил его друг.

— Очень! Необычайно интересно. Но скажи, что, собственно, в этой фильме происходило?

Он не понял фильма! Он попросту не понял действия, за которым дети следили без труда. Ибо тот язык, на котором передавался сюжет, был для него новым языком. Им бегло владели все города, но этому, казалось, вполне культурному человеку он был непонятен.

Мои русские друзья рассказывали мне о своей домработнице, приехавшей к ним прямо из деревни. Развитая, смышленная девушка, но никогда не видевшая кинофильмы. В Москве она впервые пошла в кино и вернулась оттуда бледная от возбуждения и страха.

— Что же ты видела? — спросили ее.

— Не знаю. Ужасно! Там людей рвали на куски. Головы оторваны. Руки оторваны. Все разрезано на части.

Но деревенская девушка очень скоро научилась смотреть фильму. Она научилась складывать в своем сознании эти «отрезанные» и «оторванные» куски и узнавать в них один образ, одно действие, один смысл. Учиться смотреть — это процесс, происходящий в сознании: процесс мышления, психологический процесс.

НОВЫЙ ЯЗЫК

Возникла новая форма и новая техника изображения, рассказа, и в течение двадцати пяти лет невероятно сильно развилась и дифференцировалась. Развитие шло так быстро, что мы десять лет тому назад сами не поняли бы тех фильм, которые сегодня широко популярны.

Человек бежит за своей уезжающей возлюбленной на вокзал. Мы видим, как юн бросается на перрон. Затем мы не видим ни здания вокзала, ни рельс. Мы видим только крупный план

его лица. По его лицу проходят свет и тени, все быстрее сменяя друг друга. Сегодня каждый поймет: поезд отходит. Когда восемь лет тому назад был снят такой кадр, очень немногие были «в курсе дела».

Человек в грустном раздумьи сидит в темной комнате. (Женщина находится рядом.) Крупный план. Вдруг на лицо его падает луч света. Он поднимает голову и, внутренне тоже просветленный, смотрит, полный надежды, на свет. Свет на его лице постепенно исчезает. Разочарованно, опять в полной темноте, опускает он голову. — Что произошло? Это знает каждый зритель. Открылась дверь. На пороге освещенной комнаты стояла женщина и смотрела на него. Затем она снова закрыла дверь.

Мы понимаем больше, чем самую ситуацию. Мы понимаем ее символическое значение. Девять-десять лет тому назад очень немногие разобрались бы во всем этом. Но сегодня мы ясно представляем себе картину, которую нам даже не нужно и показывать.

Мы даже не отдаем себе отчета в том, как мы за это время научились видеть, как мы научились оптически ассоциировать, оптически думать, оптически делать выводы, насколько бегло мы владеем оптическими сокращениями, метафорами, оптическими символами, понятиями.

ПОЧЕМУ СТАРЫЕ ФИЛЬМЫ КАЖУТСЯ СМЕШНЫМИ?

Измерить быстроту нашего развития можно путем просмотра старых фильм. Над ними хохочешь до упаду. Просто не верится, что двадцать лет тому назад все это могло приниматься всерьез.

Почему? Ведь обычно старое искусство не кажется комичным. Даже самое примитивное и наивное. Обычно старое искусство — это духовное выражение старого времени. В кинематографе же все это относится к нам самим, и мы смеемся над собой. Одежда не производит еще впечатления исторического костюма. Она кажется просто устаревшей модой. Обычно примитивное искусство является адекватным выражением примитивности. Но в таких фильмах она производит впечатление гротескной беспомощности. Копье в руках дикаря не выглядит таким смешным, как в руке современного солдата. Ста-

ринная галера красива. Но первые локомотивы комичны, потому что это не необычное, совсем иное и ни на что не похожее, а то же самое, только чрезвычайно неловкое.

Первые фильмы производят впечатление не исторических, а провинциальных. Они действуют на нас не как старый или чужой язык, а как необразованный, топорный лепет на нашем собственном языке. Ведь мы сами развились так быстро. Мы сами! Перед нашими глазами, в буквальном смысле слова, возникла высокая культура «видения» и показа, всем нам доступная культура выразительности и понимания, имеющая огромное значение уже по одному тому, что она доступна многомиллионным массам.

ДЕЛО НЕ В ИСКУССТВЕ

Итак, развилось не только новое искусство, но — что еще гораздо важнее — человеческая способность как возможность и базис этого искусства вообще. Искусство, правда, имеет историю, но не имеет развития в смысле непрерывного прироста ценностей.

Разве картины импрессионистов Ренуара и Манэ эстетически ценнее и совершеннее, чем старые фрески Джотто и Чимабуэ? Мы, конечно, говорим не об «эстетическом развитии». Но познание законов перспективы является большим развитием — правда, не искусства, а глаза. Это психологическое, культурное развитие, которое документируется не только в произведениях гениев, но и культурой каждого посредственного художника.

ОБРАЗОВАНИЕ

Говорят, что каждый образованный француз может хорошо писать. Самая глупая и пошлая французская книга «хорошо написана». Этот факт свидетельствует об определенном уровне культуры выразительности. И этот уровень значительно ценнее в общем ходе развития культуры, нежели счастливые случаи отдельных гениальных достижений.

Тем, кто жалуется на упадок киноискусства, можно сказать: через отвратительнейшую пошлость все же развилась высокая

оптическая культура. Язык кино (как бы им ни злоупотребляли) стал тоньше, и способность восприятия примитивной публики последовала за ним.

Мне хочется набросать нечто вроде грамматики этого языка. Быть может, его стилистику и поэтику.

II. ТВОРЧЕСКИЙ КИНОАППАРАТ

В силу каких причин фильма становится особой выразительной формой? Я имею в виду целлулоидную ленту, ряд кадров, которые мы видим на экране. Ведь можно было бы сказать, что подлинное искусство кино возникает в ателье или на натуре, во всяком случае, до того, как аппарат воспроизведет фильму на экране, и даже хронологически предшествует фильму. Там, в процессе съемки, все это разыгрывалось, строилось и освещалось. В ателье были поставлены или выбраны отдельные мотивы. Все, что мы видим в кадре, существовало ранее «в действительности». Сама фильма — это только фотографическая репродукция.

Но по существу это не так. Какие же элементы фильма как художественного произведения мы не могли видеть в ателье? Что это за эффекты, которые первоначально возникают только на пленке? Что же в данном случае киноаппарат не воспроизводит, а создает самостоятельно? Благодаря чему кино приобретает свой особый язык?

Благодаря крупному плану. Благодаря ракурсу. Благодаря монтажу.

В такой микроскопической близости, в какой крупный план показывает нам вещи, мы, разумеется, в «действительности» их никогда не увидим. Вследствие особого, ограниченного рамками кадра, поля зрения, вследствие особой перспективы ракурса — только в кадре выявляется субъективная воля режиссера-толкователя. И это поле зрения, благодаря которому драматическое содержание сцены приобретает композицию в кадре, мы можем видеть только посредством киноаппарата,

то есть только на экране. Точно так же только на экране воспринимаем мы особую точку зрения аппарата, то есть «ракурс».

Только в монтаже, в ритме и в ассоциативном процессе разного ряда выявляется самое существенное: композиция всего произведения.

Это основные элементы того оптического языка, который мы хотим детально проанализировать.

МЫ НАХОДИМСЯ «ВНУТРИ»!

Все это происходит благодаря подвижности киноаппарата. Он всегда показывает не только новые вещи, но и новые расстояния и точки зрения. Исторически это абсолютно новое в данном искусстве.

Кино открыло новый мир, который был закрыт от наших глаз. Видимый, окружающий человека мир в движении и отношение человека к этому миру. Живое пространство и пейзаж, живое лицо вещей, ритм масс и скрытое выражение молчаливого бытия.

Но кино в процессе своего развития внесло не только новый материал. Оно уничтожило фиксированное расстояние между зрелищем и зрителем; то расстояние, которое до сих пор было одним из основных признаков зрительных искусств.

Зритель не находится больше вне замкнутого в себе мира искусства, заключенного в плоскость картины или в сценическую коробку. Художественное произведение здесь не обособленный мир, возникающий как микрокосм и подобие в пространстве, доступ к которому невозможен. Киноаппарат ведет зрителя в качестве спутника внутрь самого кадра. Я вижу вещи внутри самой фильма. Я окружен образами фильма и втянут в ее действие.

Что из того, что я точно так же, как в театре, два часа сижу на одном месте? Я вижу Ромео и Джульетту все-таки не из партера.

Я глазами Ромео смотрю вверх, на балкон, и глазами Джульетты — вниз, на Ромео. Мой взгляд, а с ним и мое сознание отождествляются с персонажами фильма. Я вижу то, что видят они. Своей точки зрения у меня нет. Я иду в толпе вместе со всеми, я лечу, я ныряю, я скачу верхом

вместе с ними. И если в фильме один смотрит другому в глаза, то он смотрит с экрана мне в глаза. Ибо у аппарата мои глаза, и он отождествляет их с глазами действующих лиц. Они смотрят моим взглядом.

Ничего похожего на это отождествление, которое сегодня является характерным для любой фильма, не происходило еще ни в одном искусстве. И это решающее различие между кинематографом и театром. (Я еще вернусь к этому для разрешения вопроса о возможности применения кино на сцене.)

За много столетий мы имеем впервые радикально новое формальное выражение идеологии. Разумеется, кино возникло как выражение буржуазной идеологии — идеологии монополистического капитала. Но другие, «старые» искусства, несмотря на новое содержание, обладают еще традиционными формами, принесенными ими из докапиталистической эпохи. Существенные формы старых видов искусства под давлением нового содержания изменяются очень медленно.

Принцип конструкции мольеровской или шекспировской драмы немногим отличается от конструкции современной театральной пьесы. Но кино — единственное искусство, которое возникло в буржуазную эпоху и которому пришлось не копировать докапиталистические формы, а постепенно преодолевать их. Я еще буду говорить о том, как этот факт проявляется в уничтожении фиксированного расстояния, в уничтожении единой, твердой и неизменной точки зрения.

КРУПНЫЙ ПЛАН

Крупный план впервые радикально изменил расстояние. Грифиц первый срезал людям головы и отдельно, крупным планом, вмонтировал их в действие людей, в их взаимоотношения в фильме. В силу этого человек не только приблизился (то есть подошел ближе в пределах того же самого пространства), а как бы совсем вышел из этого пространства.

НОВОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Если киноаппарат выделит крупным планом какую-нибудь часть тела или какой-нибудь предмет из его окружения, то

этот предмет все-таки останется в том же пространстве, и не только фактически, но и в нашем впечатлении, в нашем сознании. Ибо рука, снятая отдельно, подразумевает человека. Стол, снятый отдельно, подразумевает его назначение в данном помещении. Мы, правда, не видим этого помещения, но мы его «додумываем». Мы должны его додумывать, потому что, не ассоциируясь с внешними связями, такой изолированный крупный план потерял бы всякий смысл, а следовательно и всякое выражение.

Но если перед нами на крупном плане отдельно снятое лицо, мы не думаем ни о каком помещении, ни о каком окружении. Даже если мы только что видели это лицо в толпе, нам кажется, что мы внезапно остались с ним наедине. Мы знаем, что это лицо находится в определенном пространстве или помещении, но мы не придумываем ни пространства, ни помещения. Ибо лицо приобретает выражение и значение даже вне додуманных пространственных отношений.

Пропасть, над которой наклонился человек, объясняет, почему на его лице появилось выражение испуга, но она не создает его. Выражение испуга становится понятным всем не только благодаря додуманной ситуации.

Физиономия на крупном плане получает относительную и кажущуюся самостоятельность. Наблюдая человеческое лицо, мы уже не чувствуем себя в определенном пространстве. Оно не осознается нами в этот момент. Перед нами открывается как бы новое измерение: физиономия. Тот факт, что глаза находятся наверху, а рот внизу, что эти складки лежат справа, а те слева, не имеет больше пространственного значения. Они, правда, расположены в реальном пространстве, но мы этого не замечаем. Пространственное протяжение форм нами не осознается, ибо мы сквозь эти формы видим нечто такое, что в сущности непространственно: мы видим в лице ощущения и мысли.

МИМИЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ

Крупные планы изобретены уже давно. В книге «Видимый человек» я довольно подробно анализировал открытые киноискусством чудесные возможности мимической игры. Что про-

изошло с тех пор? Какой путь развития прошел кинематограф за последние десять лет?

Киноаппарат еще ближе придвинулся к лицу. Благодаря этому мы с такой точностью схватываем различные оттенки в выражении лица и понимаем их, что в современных фильмах стали возможными и обычными мимические диалоги. Внутреннее действие, осуществляющееся только в изменении выражения лица персонажей, интересует нас сегодня больше, чем то, которое проявляется во внешнем движении.

Так же как на театре существуют разговорные пьесы, так и в кино появились мимические разговоры. Чем яснее становится лицо благодаря близости его к нам, тем большее место занимает в фильме эта внутренняя драматичность.

Уже появилась возможность создать огромную фильму о страстной, дикой борьбе не на жизнь, а на смерть, показав все действие только на человеческих лицах. Это «Орлеанская дева» Дрейера. Потрясающая длинная сцена инквизиции: пятьдесят человек сидят все время на одном и том же месте. Тысячи метров подряд — только головы. И вне пространства. Пространство здесь вовсе не осознается. И к чему? Здесь никто не скачет верхом и не боксирует. Бушующие страсти, мысли, убеждения не в пространстве сталкиваются друг с другом. И все-таки эта дуэль, в которой скрещиваются не шпаги, а взгляды, длится два часа и смотрится с неослабевающим напряжением. Мы видим каждый выпад и каждый парирующий ответ, каждую уловку, каждый удар, каждую рану души. Эта фильма разыгрывается в другом измерении, чем ковбойские фильмы или горные фильмы в Альпах. Эту возможность дала близость киноаппарата к снимаемому объекту.

МИКРОФИЗИОНОМИЯ

Но здесь было еще лицо целиком, с его общим выражением. Здесь еще была подвижная мимическая игра. Это было выражение лица, которое человек делает, пусть даже не всегда сознательно. Но он может его сделать, а может и сдержаться от внешнего, мимического выражения своих чувств. Тогда киноаппарат придвигается еще ближе. И вот внутри лица обнаруживаются «частичные физиономии», которые пре-

дательски выдают нечто иное, чем можно было предположить по общему выражению лица. Напрасно человек хмурит брови и поблескивает глазами. Киноаппарат придвигается еще ближе, снимает отдельно его подбородок и показывает, какой он трусливый и слабый. Тонкая улыбка видна в общем выражении лица. Но ноздри, ушные раковины, затылок (все это имеет свое собственное лицо) в изолированном показе выдают скрытую суровость, замаскированную грубость. «Общее выражение» не покрывает отдельных деталей.

Как благородно и прекрасно на крупном плане лицо попа в фильме Эйзенштейна «Старое и новое». Но вот показаны отдельно одни глаза. И хитрая подлость, скрытая под ресницами, вылезает наружу. Но и в суровом некрасивом лице аппарат открывает еле заметную черту нежности и доброты. Он просвечивает многослойность физиономии. Он показывает скрытое лицо, то лицо, которое человек имеет, а не делает, и которое нельзя переделать.

Приблизившийся киноаппарат нацеливается на мельчайшие плоскости лица. В этой близости лицо становится документом, как почерк для графолога. Но графология — редкая способность, а микрофизиономия стала для всех привычна, и мы свободно читаем ее.

НЕВИДИМОЕ ЛИЦО

Уже при первых крупных планах стало ясно, что на лице иногда можно прочесть больше, чем на нем написано, у физиономии есть своя выразительная возможность как бы «между строк».

Приведем пример из одной старой фильма.

Японский актер Сессю Хайякава должен был в обыкновенной приключенческой картине сыграть следующую сцену: он пойман бандитами и приведен на очную ставку с женой, которую он считал погибшей. Он не должен выдать, что знает ее. Пять пар глаз пытливо изучают его лицо, пока он смотрит на свою жену, и пять револьверов направлены на него. Но японец владеет собой. Ни малейшего движения на каменном лице. Мы должны верить тому, что бандиты ему верят. Однако — и это самое замечательное — мы ясно читаем по его лицу то

особое выражение, «между строк», которое нельзя локализовать. Невидимо — явственное выражение.

Мастерская сцена Асты Нильсен, снятая много лет тому назад: она должна в целях интриги соблазнить одного мужчину. Она притворно изображает любовь и играет комедию с чрезвычайно убедительным выражением лица. Но во время этой сцены она действительно влюбляется в этого человека. Ее жесты, выражение ее лица становятся постепенно искренними. Она делает все точно так же, как и раньше, но думает и чувствует другое, хотя по ней этого не видно.

Но ситуация становится еще сложнее. Она замечает, что ее сообщник наблюдает за ней из-за занавеса. И вот она должна для него сохранить правдоподобность комедиантской игры, как перед тем хотела убедить мужчину в своей искренности. Двойное значение ее мимической игры приобрело обратный смысл. И теперь она играет комедию, и теперь выражение ее лица неискреннее. Только теперь ненастоящее стало настоящим. Теперь она лжет, что лжет.

И все это ощутимо без очевидных изменений в выражении ее лица. Невидимо сняла она одну маску и невидимо надела другую. Все это произошло «между строк» на невидимом лице.

Уже эти первые крупные планы сделали для нас доступными такие тонкости мимической игры. Это оттенки выражения, которые не уловить простым глазом и которые, тем не менее, действуют на нас решающе, как бацилла, которую мы не чувствуем при вдыхании и которая все же может нас убить.

Но только что описанное невидимое выражение может возникнуть только благодаря ассоциативному действию видимой мимической игры. Так же точно, как высказанная мысль может разбить во мне невысказанную. Не это подразумевалось под микрофизиономикой близкого киноаппарата, а подлинное лицо под маской мимической игры. Это подлинное лицо нельзя искусственно сделать. Оно с самого начала неотъемлемо присуще данному человеку. Оно часто заглушается сознательным выражением. Но крупный план раскрывает его, ибо каждый выглядит таким, каков он есть.

Даже самый сильный горный обвал заключается в том, что движутся песчинки. Grimаса общего выражения лица — это суммарная внешняя картина. В сущности, все это осуществляется в еле заметном движении мельчайших частиц лица.

Это — микрофизиономия, непосредственно ставшая видимой микропсихологией. Общее выражение уже соответствует сознательным чувствам, понятиям и мыслям.

ПРОСТОТА

В такой близости отдельные детали выражения приобретают такую значительность, что общее выражение становится почти невыносимым. Следствием этого является более сдержанная игра в современных фильмах. Там, где ясно видно и понятно тихое дрожание век, более резкие движения кажутся непосредственным преувеличением. Естественность подвергается серьезному контролю. Грим и наклейки разоблачаются. О глицериновых слезах не может быть и речи. В ателье сегодня внушается актерам:

— Только не играть! Представить себе ситуацию и почувствовать ее. Все, что «само» появится на лице, достаточно для киноаппарата.

Игра стала простой оттого, что аппарат подошел так близко.

ТЕХНИКА ПРИХОДИТ, КОГДА ОНА НУЖНА

Но эта простота ведь не только явление художественного качества и техники актерской игры. Она знаменует существенную перемену вкуса, глубокий поворот в образе жизни и быта вообще. Может ли это действительно быть только следствием техники аппарата? Или дело обстоит наоборот?

Изобретения, даже художественные, никогда не рождаются случайно или по настроению какого-нибудь гения. Они возникают тогда, когда в этом наблюдается экономическая или идеологическая потребность. (Изобретатель может, впрочем, даже не подозревать об этом.)

Эта решительная перемена вкуса, эта воля к простоте в кино точно совпадает по времени с тем этапом нового натурализма в литературе, который расцвел вскоре после окончания войны. После истерических, диких фантазмагорий экспрессионизма наступил крутой поворот к неромантическому, нелирическому, почти репортажному искусству.

Какое идеологическое значение имеет этот поворот вкуса? Всеобщая экономическая неуверенность последних, предвоенных лет, которая длилась в Германии до великой инфляции, разрешилась относительной стабилизацией капитализма. Романтическое, фантастическое искусство всегда является идеологическим выражением экономически ненадежного базиса. При спокойном экономическом положении буржуазия может позволить себе относительный «реализм», который, конечно, не имеет ничего общего с действительным реализмом восходящего класса.

Эта романтика (фантастическое содержание), этот экспрессионизм (фантастика формы) являются бегством из ненадежной действительности. Наивысшее художественное выражение в кинематографе фантастика получила в Германии, в фильмах «Кабинет д-ра Каллигари» и «Нибелунги». В самые тяжелые времена кризиса, когда немецкие капиталисты имели все причины для того, чтобы отвлечь от действительности свое критическое внимание, в «Каллигари» показывали, «как безумец видит мир», а в «Нибелунгах» — древнейшие мистические сказки.

Затем пришла относительная стабилизация, и вместе с возрастающей уверенностью в экономическом базисе появился реализм, деловитость, вещность в искусстве. Одновременно с этим в кино пришла и простота.

После относительной стабилизации капитализма начался кризис, принесший не только фашизм, но и романтику фашизма и новый, футуристический, экспрессионистический стиль. О том, как это проявляется в фашистских фильмах, я буду говорить ниже.

Одно время в европейском и американском кино господствовал относительный реализм. Это было время, когда кинематограф из наивной бульварщины превращался в серьезное искусство. Этот новый стиль простоты аппарат приблизил к лицу.

ЛИЦО, ЛИШЕННОЕ РОМАНТИКИ

Поэтому в годы относительной стабилизации переменился и идеал красоты. Романтически-декоративное лицо вышло из моды. Стали популярными «звезды» с обыкновенными, буд-

ничными лицами. Общее декоративное впечатление стало восприниматься как маска. Киноаппарат приблизился, и решающим моментом является интимность лица, его притягивающие детали.

Эта перемена вкуса, отразившаяся в кино и через кино осознанная, свидетельствует об изменениях в оценке человека. Перемена эта идет еще глубже. Изменилась и «sex appeal», и тем самым — направление инстинкта в процессе естественного отбора. От Рамона Наварро и Конрада Фейдта до Ренальда Кольмана и Георга Банкрофта пройден длинный путь. Мы прошли его вместе с приближающимся киноаппаратом.

Эти перемены обусловлены общим недоверием ко всему намеренному и осознанному, ко всему декоративно-патетическому.

МОЗАИКА ЛИЦА

Только посредством монтажа стало до известной степени возможным из кадров, на которых запечатлены естественные, первичные выражения лица, создавать иллюзию вымышленного сюжета. Это фотографии «из жизни»: тут смех, там плач, тут недоверие, там злоба. Крупные планы подлинных лиц изымаются из общей связи вместе с причинами, вызвавшими смех, плач или злобу, и вставляются в фильм (как в мозаику, составленную из необработанных камней). Тогда кажется, что они обуславливают друг друга и этим меняют свое значение, свою жизненную цену (valeur). И все-таки эти первичные выражения лица действуют убедительно, так как всегда есть причины не верить тому, что «выставлено напоказ». В этом случае киноаппарат фиксирует то, что не выставлено напоказ, но тем не менее очевидно.

БЕГСТВО ОТ АКТЕРА

Естественным следствием этого пути развития была тенденция избежать участия актера. Отпала необходимость «играть» и «представлять». Не нужно, чтобы киноаппарат воспроизводил переживания как бы из вторых рук, аппарат должен сам открывать и показывать то, что дано природой.

Стали искать подлинный типаж. Но в игровых фильмах это дало очень мало. Типаж можно использовать только в самых примитивных и однократных ситуациях. Такие «натурные» лица не поддаются переменам и нюансировке, необходимым для развития психологической линии сложного драматического действия, либо же они способны только на гримасы дилетантов, так как участвовать в выдуманном сюжете, вживаться в чувства вымышленных персонажей, находиться в вымышленных ситуациях, и делать все это не играя — может только подлинный талантливый актер.

ПРИРОДА ВНЕ ВЫМЫСЛА

Чем естественнее, выразительнее типаж, тем явственнее воспринимаем мы их как факты действительности, как факты природы, но не как факты искусства. Их физиономия является настолько значительной и всеобщей, что ее нельзя привести ни в какое соотношение с данным, специальным случаем вымышленного игрового сюжета.

Нет, только «не играть», — этого принципа еще недостаточно. Ведь режиссер-то играет подлинными природными фактами. И игра его оказывается проигранной, как только эта подлинность становится заметной.

Величайшим, мастерским произведением «искусства природы» является «Генеральная линия» («Старое и новое») Эйзенштейна. Чудесный, богатый подбор подлинных выражений использован в этой фильме для игрового сюжета, который не был известен актерам. Им, вероятно, предложили воспроизвести перед аппаратом движения и действия наиболее им знакомые и близкие, но не имеющие никакого отношения к замыслу фильма.

В книге Пудовкина подробно описана техника такой режиссерской работы, которая провоцирует естественные реакции, чтобы ввести их затем в художественное произведение. Но какая точность и ясность взгляда нужна для того, чтобы так отчетливо различать и выбирать естественные выражения, которые должны соответствовать друг другу, как вопрос и ответ в хорошо построенном диалоге! Какая пристальность глаза у аппарата нужна для того, чтобы схватить в выражении лица именно тот оттенок, который актеру, даже по

точному указанию, не всегда легко «сыграть». Режиссер должен привнести в фильм высокое умение схватывать мельчайшие детали и оттенки в выражении лица и воспроизводить их посредством крупных планов.

ТИПАЖ

Обычно «подлинные» физиономии соответствуют подлинным психологическим и физическим состояниям. Примером может служить Марфа Лалкина, героиня «Генеральной линии». Настоящая крестьянка, и по-настоящему играет. Это натурально, но не натура. Актриса пользуется совсем иными выразительными формами, чем те, которые нам передала буржуазная культура.

Выражения лица и жесты такой естественной, натуральной игры еще свежи и не скомпрометированы.

У экзотических народов легче найти наивную игровую способность. Это очевидно по драматизированным культурфильмам. Поразительно и невероятно, как могут с таким простодушием играть островитяне южных морей (в «Моане») или тунгусы (в советской фольме «Сын тайги») даже в специально построенных сценах. Это не театральная игра, а скорее игра детей, — нечто вроде транса или дневного сна. Искусство это или натура? Это промежуточное состояние, которое, как галлюцинация и сон, конечно, ближе природе.

ЛИЦО КЛАССА

Игра становится для нас безразличной, когда личная судьба человека нас не интересует. Когда типаж должен дать лишь колорит какого-либо действия: подлинный фон, человеческий пейзаж, то в фильме подчеркивается только общее выражение лиц, основное состояние. Тогда аппарат ищет за личными и частными вариациями сущность (Hypnos), выражения: «сверхличное» лицо, то есть лицо, стоящее над личностью.

Сверхличное лицо расы знакомо нам давно. Очередной проблемой кино было открыть «сверхличное» лицо класса. Здесь имеется в виду не только установление разницы между дегенеративным аристократом и мужиком, между жирным

финансистом и обнищавшим пролетарием. Эти различия, схематически стилизованные, можно было видеть и на сцене. Но аппарат подошел совсем близко и нашел за этими внешне декоративными различиями скрытое выражение сверхличного, классово-обоснованного мировоззрения. Ибо с такой близкой точки видно, как каждый человек смотрит на мир. Это не случайно, что в Советском союзе особенно остро воспринимают классовое лицо. Никакой марксистский анализ не мог бы точнее различить классовые прослойки, чем превосходная типология советских фильмов. Кто не помнит группы и делегации в эйзенштейновском «Октябре»? Буржуазно-либеральные бюрократы и меньшевистские интеллигенты. Они точно носят свой знак на лбу, как бы они ни поступали, что бы они ни делали. Делегация демократических граждан идет через мост. Красный моряк задерживает их. Только лицо против лица — и два мировоззрения сталкиваются друг с другом.

В замечательной украинской фильме Довженко «Арсенал» показано напряженное ожидание первого выстрела. Прислушивающиеся лица: рабочий, солдат, мелкий ремесленник, купец, фабрикант, крупный капиталист, мелкий чиновник, помещик, крестьянин, интеллигент, кабинетный ученый, деклассированный человек богемы, люмпен-пролетарий.. Ясно и недвусмысленно видны на этих лицах социальные различия и соответствующее состояние мышления. Здесь борются не пулеметы, а живые человеческие лица.

МИКРОДРАМАТИКА

Крупный план улавливает мельчайшие и поверхностные выражения лица, движения и жесты связывает друг с другом: жест с жестом, взгляд с взглядом. Действие тем самым разлагается на мельчайшие части. (Вблизи проявляется подвижность внутри той же ситуации, микродраматика минуты.) Вместе с крупным планом некое измерение глубины получил и сам игровой сюжет, и разворот самой фабулы.

«ТЕМПЕРАМЕНТ» КИНОАППАРАТА

Для микродраматики специфично то, что она выявляется не через игру, а через киноаппарат. Если на сцене или в

павильоне «действие» приостанавливается, то и люди стоят тихо, ничто не шелохнется. Но если в фильме действие не разворачивается дальше, если люди и вещи неподвижны, то кадры все-таки могут меняться перед глазами зрителя в бешеном темпе. Люди неподвижны, но наш взгляд перескакивает с одного на другого. Мы находимся то близко, то далеко. Киноаппарат перебрасывает зрителя туда и обратно в самой спокойной сцене, и в перемене ракурсов молчание приобретает штурмовой ритм. Мы видим в открывающейся коробке движение мельчайших колесиков. Решающие повороты судьбы точно локализируются на одном подергивании бровей или на одном растерянном движении руки. Иначе говоря — на первом мельчайшем ядре происходящего события.

ИНТЕНСИВНОСТЬ ВЫТЕСНЯЕТ ЭКСТЕНСИВНОСТЬ

Но чем насыщеннее становились отдельные моменты, тем больше места занимали они в фильме. Интенсивность вытесняла экстенсивность, и поэтому фабула современных фильмов должна была сильно упроститься. Для искусно запутанных сюжетов в сегодняшних фильмах нет больше места. Здесь, так же как и в лице человека, крупный план разбудил интерес к оттенкам.

Это не значит, что можно художественные фильмы делать без сюжета. Но тематический материал должен быть меньше и более сжатым, так как сюжет, фабула разворачиваются в другом плане благодаря «микродраматике». Но это не значит, что этим фильмам сюжет нужен меньше, чем другим.

КРИЗИС СЦЕНАРИЯ

Фабульная фантазия романистов и новеллистов оказалась более непригодной. Появилась потребность в особой кинематографической фантазии для оптических нюансов, «сцен без завязки». Фильмы стали нелитературными, ибо авантюрные истории легче поддаются вариациям, чем простые ситуации. И случилось так, что чем богаче стали отдельные моменты фильмов, тем банальнее становилось целое. Улучшались вариации ухудшающихся тем.

Это явление, разумеется, тоже имеет свои идеологические причины. Бегство от действительности, которое издавна было существенной идеологической тенденцией буржуазного кино, в связи с новой техникой изменило свое направление. Прежде это было бегство в романтику экзотических приключений. Теперь это бегство в интимность сокровенных деталей.

ДРАМАТИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ

Но микродраматика имеет также и обратное действие и обратные результаты. Тем, что она схватывает внутреннее движение кажущегося покоя, она в силах показать состояние и в качестве напряженного события. И не только вспышку, но и брожение.

Когда напряжение возникает не только из завязки, но и из основной ситуации, то сюжетный круг (круг материала) фильма не только суживается, не только ограничивается одной ситуацией, но и расширяется далеко за пределы анекдотически закругленной фабулы. Немудрое течение обыкновенной жизни, без посторонней интриги, может стать интересным.

Так, в изумительной фильме Кинг Видора «Человек из толпы» нет особых ситуаций, но имеется ряд простых, которые составляют бытие обыкновенного среднего человека. И как много в ней возбуждающих, напряженных событий!

ФИЛЬМА БЕЗ ГЕРОЕВ

Это обстоятельство вызвало появление фильм без героев, без протагониста, ибо фабула, анекдот, интрига связана с судьбой отдельных персонажей. Только состояние может быть показано таким образом, что отдельная фигура в ее действии не вызовет прослеживания от начала до конца. Примером может служить «Октябрь» Эйзенштейна, фильма без героев. Клокочущая, возбужденная толпа, эта дрожь тяжкого ожидания в царском дворце, показанная в сотнях деталей, напряженнее, нежели интереснейшие приключения одного «героя».

Нет, запутанное действие необязательно. В довженковском «Арсенале» в целой части дана война на том, что показана тихая, вымершая деревня. Пустая улица. Одинокая женщина, с повисшей головой, прислонилась к косяку двери. Мимо медленно проходит жандарм. Останавливается перед ней. Долго смотрит на нее. Она недвижима. Он нерешительно хватается за грудь. Она не движется. Он смущенно идет дальше. Его шаг становится неуверенным в этой жуткой тишине. В поле стоит измученный старик перед своим плугом. В каморке на полу молодой парень без ног смотрит на свой георгиевский крест. Женщина делит кусок хлеба на троих ребят и поворачивает голову к калеке. Затем отворачивает лицо. Видит из окна старика, стоящего перед плугом. Опять отвернулась и смотрит в пустоту.

И так это продолжается без «действия».

Нет сюжета, который действовал бы так раздражающе, так драматично, как это состояние, показанное вблизи, на крупных планах.

III РАКУРС

Итак, дело в физиономии. Но «физиономии в себе» не существует. Существуют только те физиономии, которые мы видим и которые меняются в зависимости от того, откуда мы на них смотрим. Физиономия зависит от точки зрения, иначе говоря — от ракурса. Физиономия — это не только объективная данность, но одновременно и наше отношение к ней, синтез данности и отношения.

НЕИЗБЕЖНАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ

То, что каждая вещь имеет определенный однократный облик, обусловлено конструкцией мышления или опытом чувства осязания. Для глаза вещи имеют только видимость, следовательно только внешнюю картину их образа. И не одну, а сотни различных картин, видимых в различных перспективах, с различных точек зрения.

В кадре мы видим одновременно нашу позицию, то есть наше отношение к предмету. И потому повторение того же ракурса будит всегда воспоминание о той же ситуации, в которой мы уже видели предмет: это «*deja vue*». В моей фильме «Наркоз» (постановка реж. Абея) человек много лет спустя снова встречает девушку. Она так изменилась, что он не узнает ее. Но однажды, когда он видит ее в том же ракурсе, в каком видел когда-то, в нем просыпается воспоминание о прошлом.

Каждый кадр подразумевает ракурс, каждый ракурс подразумевает отношение к предмету, и не только пространст-

венное. Каждое воззрение на мир содержит в себе мировоззрение. И потому каждая установка аппарата означает внутреннюю установку человека. Ибо нет ничего субъективнее объектива аппарата. Каждое впечатление, схваченное в кадре, становится выражением, безразлично — входило это в замысел художника или нет. Нужно только сознательно или интуитивно овладеть этой особенностью объектива, и всякая фотография будет выражать искусство.

КАДР И ПРОСТРАНСТВО

Субъективный взгляд киноаппарата перенесен в пространство фильма, в пространство самого действия на экране. Все вещи кажутся зрителю с точки зрения действующих лиц. Происходит то отождествление действующего лица со зрителем, о котором я уже говорил. Благодаря этому мы как бы «сопереживаем» направления и пространственные переживания других людей. Этого не дает ни одно искусство. Перед нашими глазами открывается глубина, в которую герой должен упасть; перед нами встает высота, на которую герой должен взобраться. Мы видим вещи в искаженной перспективе или в укороченном виде. Положение персонажа в кадре — это наша точка зрения, словно мы непрерывно поворачиваемся туда и сюда. Меняющиеся направления взгляда внушают нам постоянное чувство движения.

ПРОСТРАНСТВО В КАДРЕ

Посредством ракурса изображение локализуется в пространстве. Но посредством ракурса и пространство может быть отражено в кадре. На крупном плане, например, не видно окружения, но его атмосфера, как осадок, лежит на выделенном изображении.

Крупный план, как в фокусе, собирает свет и тени окружающего пространства. Мы должны только по одному лицу видеть, что представляет собою то пространство, в котором находится человек. И не должно быть никакого противоре-

чия (как это частенько бывает при пошлых эффектах освещения) между освещением на крупном плане и источниками света на общем плане.

РАКУРС ОТРАЖЕНИЙ

На крупном плане окружающее часто отражают в зеркале. Такие кадры становятся банальностью. Но иногда они облачают именно эту банальность или грубость прямого созерцания в атмосферу особого настроения.

То, например, как женщина бросается в воду, произвело бы в непосредственном изображении тривиальное впечатление, и трагичность события не дошла бы до зрителя. Даже вещи, страшные сами по себе, следует показывать новым и особым приемом, для того чтобы они усиливали впечатление страшного.

В американской фильме «В доках Нью-Йорка» мы видим гладкую воду и в ее отражении лунный свет, облака и тени ночи. Затем мы замечаем еще одну тень. Это тень женщины. Она бросается снизу вверх, из глубины водного зеркала на его поверхность. Всплеск воды. Тень исчезает среди ночной темноты. В таких отраженных ракурсах уловленная аппаратом атмосфера становится поэзией.

Отраженный ракурс является в картине «Падение Санкт-Петербурга» тонким сравнением. В начале фильма показан Петербург в зеркале Невы. Дворцы и дома поставлены наголову в неправдоподобном колыхании. В конце фильма они показаны снова. Те же постройки, но не отраженные, а снятые прямо, с резкими, твердыми, уверенными контурами. Этот мир стоит твердо на ногах! Это подчеркивается разницей ракурса. И это уже не Петербург. Это Ленинград!

Когда выражение лица позволяет догадываться о невидимой причине его, то тем самым лицо становится зеркалом для фантазии.

Янингс, играя развратника (в картине «Патриот»), открывает крышку табакерки. По его лицу мы узнаем, что он видит портрет женщины. Мы видим, что невидимка красива, мы видим, что она обнажена. И все это дано в зеркале выражения лица.

ЛИРИКА КИНОАППАРАТА

Киноаппарат не только пространственно, но и эмоционально отождествляет нас с персонажами фильма. Точка зрения аппарата показывает нам каждое явление с тем выражением, которое соответствует впечатлению участников. Что ненавистно им, кажется и нам гадким, что им мило, кажется и нам прекрасным, что пугает их, производит и на нас жуткое впечатление. Все, что чувство вкладывает в явление, киноаппарат воспроизводит при помощи ракурса.

СТРОЙ КАДРА

Он выявляет не только эмоции изображаемых персонажей, но в первую очередь эмоции художника, творца фильма. Этим самым киноаппарат придает произведению индивидуальный стиль — определенный строй кадра. Кадры в своих ракурсах вскрывают отношение режиссера к снимаемому предмету: его нежность, его ненависть, его пафос или его насмешку. Отсюда вытекает агитационная сила кино.

ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ

Разумеется, такие комментирующие ракурсы не являются частыми, естественными. Формы выражения, которые режиссеру важны, подчеркиваются особо. Это оптические преувеличения. Каждое острое наблюдение, каждое замечание является уже таким преувеличением. Человек заметил что-либо — уже один этот факт выделяет предмет в обычном, повседневном, безразличном восприятии, и предмет получает очертания, форму, пластичность.

Эта особая подчеркнутость, достигаемая при помощи ракурса, может превратиться в фантастическую карикатуру (при этом сюжетный мотив не меняется). Самые интересные карикатурные ракурсы были показаны Эйзенштейном в «Генеральной линии». Бюрократический аппарат — пишущая машинка, карандашная точилка, печать и грессбух — все это в гротескной монументальности, больше, чем люди, сидящие за

ними. Демонические силы, живущие самостоятельно. Взгляд аппарата становится здесь критикой и осуждением. И кадр превращается в метафору.

ОБЪЕКТИВНОСТЬ

Разве не существует в кадре никакой объективности? Конечно, существует. Но и она — только впечатление, которое можно создать намеренно, пользуясь определенными ракурсами. И вещьность, которая таким образом выражается в кадре, это тоже субъективная позиция зрителя.

Существует, правда, и чисто механическая фотография, за которой не скрывается никакой мысли. Но и она демонстрирует определенную внутреннюю установку, а именно тупоумие и внутреннюю слепоту. В этой фотографии неощутима творческая воля человека. Как это часто бывает в деляческих фильмах, здесь нет творца, а только затравленный оператор, который механически крутит ручку и который должен пожертвовать своими личными художественными вкусами и склонностями, чтобы держать темп работы. Такие кадры не являются предметом художественного анализа.

Но взгляд художника видит смысл. Созданные им кадры благодаря ракурсу получают символическое значение. Они становятся метафорами и сравнениями.

МЕТАФОРА КАДРА

Итак, кадр через ракурс получает символическое значение. Как возникает этот сверхличный, наиндивидуальный смысл?

На большой одесской лестнице в фильме «Потемкин» лежат раненые и мертвые люди. Видны грубые, большие солдатские сапоги, наступающие на трупы и тела раненых. Именно сапоги, а не люди.

В фильме «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина мы видим военный совет, генералов и дипломатов. В ракурсе видны только груди с множеством орденов. И ни одной головы. Изобразительная метафора, которая имеет ясное и очевидное значение.

Каким же образом изображение может благодаря ракурсу стать символом? В фильме «Октябрь» показано, как падает первый снаряд из орудий, находящихся в руках революционеров. Затем — осажденный Зимний дворец. Но мы не видим защитников. Аппарат берет огромную роскошную люстру. Она начинает дрожать, сначала тихо, затем все сильнее. И мы понимаем, что происходит во дворце и вне его. Сияющая хрустальная люстра, подвешенная вы око под куполом, становится символом разрушаемой и гибнущей пышности умирающего класса.

ЖЕСТ КАДРА

Общая картина какой-нибудь сцены приобретает благодаря ракурсу характер определенного жеста, который придает ей значение сравнения или метафоры. Огромное число маленьких парусных лодок в «Потемкине», идущих к броненосцу, вежут продукты. Но в ракурсе кадра с одного края до другого видны только вздутые летящие паруса. Сотни маленьких парусов: натянутые, изогнутые, напряженные. Та же линия, тот же ритм повторяется через весь кадр. Весь кадр — это один жест. Жест экстаза. Сердца летят навстречу потемкинским матросам. И когда затем сразу опускаются все паруса, то сюжетно это движение означает, что люди причаливают к броненосцу. Жест кадра, воспринимаемый подсознательно, — это жест приветствия, жест оказания почести.

Как нарастает, например, напряжение в сценах восстания на «Потемкине»? Борьба не становится ожесточеннее. Она идет в одинаковом темпе, с одинаковой интенсивностью от первого до последнего кадра. Становятся ожесточеннее кадры, изображающие борьбу. Первые сцены сняты просто, в лоб. Затем — во всеусиливающемся сокращении. Кадры изрезаны лестницами и решетками. Кадры усиливаются благодаря ракурсу и становятся похожими на лицо, отражающее человеческую ярость.

СКРЫТОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Ракурс оформляет сценическую или пространственную картину в определенную композицию. Линии этой композиции вы-



являют скрытый рисунок. И этот рисунок, как в загадочной картинке, обнаруживает в кадре иную картину, иной образ, придает ему характер сравнения или метафоры.

В одной из советских фильм появляется толпа восставших крестьян. Вдали, на другом берегу реки, на фоне вечернего неба видны резкие силуэты остроконечных камышей и колючего кустарника. И вдруг зрителю начинает казаться, что на этом месте растут новые кусты. И эти кусты движутся! Оказывается, что это поднятые косы крестьянской толпы. И кадр становится ясным сравнением: стихийные силы природы восстают, поддерживают в борьбе крестьян.

Такие метафоры рисунка действуют даже на того, кто их не осознает. В американской фильме «Ангел улицы» девушку ведут к судье. На первом плане, у самого аппарата, стоят спиной два полицейских, как огромные темные монументы. И вот, когда между ними, в узенькой щели, появляется маленькая фигурка девушки, каждому зрителю приговор кажется вынесенным уже в этом кадре, задолго до того как судья произнесет хоть одно слово по ходу действия.

ЧУТЬЕ ГЛАЗА

И даже тогда, когда в особенно примечательном ракурсе не содержится скрытого смысла, непривычность такого зрелища намекает на символичность ситуации.

Действительно странные вещи не всегда выглядят странно. И наоборот, самые обычные вещи, снятые в определенном ракурсе, начинают казаться странными, словно с них сорвана маска. Такие ракурсы обнаруживают как бы особое чутье глаза.

Кадр показывает не только предмет, но и впечатление, которое он вызывает. Если притон курильщиков опиума или таверна, где собираются преступники, должны производить сами по себе необычайное впечатление, то и в кадре эта сцена показывается в необычайном ракурсе, снимается фантастичнее и причудливее, чем мы сняли бы женщину у плиты. Не слишком ли это само собой разумеется? Если мы заранее знаем, что нам предстоит увидеть нечто необычайное, то соответствующий акцент киноаппарата производит часто банальное и пошлое впечатление. Но если ракурс только будит наше пер-

вое подозрение, то и киноаппарат становится элементом драматургического творчества. Если точка киноаппарата становится заметно «сумасшедшей», сдвинутой, то это указывает на сумасшествие самого сюжетного мотива. В самой точке аппарата заключается отношение к снимаемому предмету и суждение о нем.

СФЕРА ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Непривычные ракурсы возможны, пока они остаются в сфере человеческой действительности. Автоматический киноаппарат может производить съемки в такой перспективе, которая для невооруженного глаза просто недоступна. Можно заставить аппарат летать и опускаться в такие глубины, которые трудно даже себе представить. В результате получаются фотографии, на которых не запечатлены человеческие переживания. Это научные документы или это просто оптические выдумки, хотя они и показывают действительность. Но мир под микроскопом — действительность вне нашего сознания. Наши внутренние сопутствующие переживания, в которые вовлекает нас меняющееся направление взгляда, на этом кончаются. Кадр становится абстрактным, а искусство мертвым.

ИМПРЕССИОНИЗМ

Каждый кадр субъективен. В непривычных ракурсах следует остерегаться того, чтобы кадр не действовал только субъективно. Он должен говорить и о самом предмете. В переигранно-импрессионистических ракурсах объекты легко теряют вес, осязательность своей предметности. Они становятся оптическими впечатлениями (Impression).

Есть, например, известная эстетическая прелесть в том, чтобы фотографировать вещи отраженными в воде. Но вследствие этого дом, человек и дерево в равной степени становятся отражениями, принимают одинаковый характер. Они как бы приводятся к одному знаменателю.

Если такой кадр не входит в замыслы художника, то он всегда несет ошибки и неудачи.

ФРАЗА КАДРА

Субъективное содержание ракурса должно быть убедительным. В съемке не должно быть больше «настроения», нежели в это может заставить поверить снимаемая сцена. Иначе она действует, как патетически преподнесенная банальность, как риторическая фраза в кадре. Ракурс может подчеркнуть или вычеркнуть что-либо, но заменить он ничего не может. Иначе это произведет такое впечатление, как будто кто-нибудь пытается декламировать заметку репортера или фривольный анекдот с восторженно-лирическим пафосом.

«ПОСТАВЛЕННЫЕ» СЪЕМКИ

Еще хуже, когда настроение искусственно исправляется в самом сюжетном мотиве. Когда то, что не видно в сцене, снято в простом ракурсе, насильственно вставляется, всовывается режиссером. Когда то, что должен раскрыть аппарат, предварительно навязывается сюжетному мотиву. Это и есть «китч». Ибо киноаппарат перестает быть творцом и только воспроизводит то, что специально для него поставлено.

Неестественное впечатление получается и тогда, когда всем очевидно, что пришлось прибегать к помощи искусственных световых эффектов. Свет, в котором можно узнать рефлектор, действует как грим. Это «китч», которому мы не верим. Мы верим во всем ракурсу, но отнюдь не аранжировке.

Иногда становятся опасными слишком красивые, слишком живописные кадры. Даже тогда, когда они обязаны своим возникновением удачно выбранной точке, с которой происходила съемка. Излишне законченная, закругленная композиция придает им статичность, картинность и вырывает их из потока движения. Такие кадры сами себя обрамляют и разрывают фильму («Нибелунги» Фрица Ланга).

ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ (TEMA CON VARIAZIONE)

В высшей степени проблематично то положение, при котором необходимо сфотографировать художественное произведение, имеющее в качестве объекта определенное значение. Здесь уже не натура является для художника сырьем, а, например,

Скульптура или марионетка, в физиономии которых другой художник уже вложил определенный смысл. В этом случае киноаппарат должен либо механически воспроизводить, либо изменить посредством ракурса физиономии персонажей, следовательно и их смысловое выражение. Здесь искусством пользуются как натурой, как сырьем. Киноаппарат может дать оптические вариации данного оптического выражения. Так же как и в музыке, когда многократно истолковываются уже вполне оформленные, готовые произведения.

СТИЛЬ ФИЛЬМЫ

Стиль кадра не определяется стилем мотива. Самое типичное здание в стиле барокко может приобрести в съемке совершенно иной характер. Стиль кадра определяется ракурсом. Предмет, отображенный в кадре, может даже приобрести совершенно иной стиль, нежели тот, которым обладает объект в действительности. На французском фарфоре XVIII века, который разрисовывался в Китае по французским образцам, изображены маркизы и пастушки, одетые строго по версальской моде, но очень похожие на китайских мандаринов.

Обратный пример мейснеровского фарфора тоже известен. Древние китайские узоры приобрели немецкий характер. Ибо дело не в модели, а в том, как водить кистью. Прекрасная японская фильма «Тени Йошивары» кажется стилистически неподдельной не потому, что неподдельны ее декорации и костюмы, а потому, что каждая точка аппарата, каждый ракурс в его композиции и оттенке имеет линию, рисунок старинной японской резьбы по дереву.

КАЖДЫЙ СТИЛЬ СОВРЕМЕНЕН

Киноаппарат может показать и исторические стили такими, какими мы их видим сегодня. Его точки всегда дадут в результате установку настоящего по отношению к прошлому. Пережитый исторический стиль современен потому, что каждое поколение переживает его по-своему. Греческая античность в глазах ее почитателей в эпоху итальянского Ренессанса (а стало быть, и в их картинах) выглядела иначе, нежели в глазах Винкельмана или Кановы.

При этом современный стиль, как, например, часто используемый в кинематографе экспрессионизм, является таким же объектом съемки киноаппарата, как любой исторический стиль. Еще недостаточно, если архитектор, художник и декоратор работают в стиле экспрессионизма. Это должен делать и киноаппарат в своих ракурсах, иначе фильма так же мало приобретает желаемый стиль, как квартира внезапно разбогатевшего мещанина, который хочет обставить ее «по современной моде».

КИНО УСИЛИВАЕТ СОЗДАНИЕ СТИЛЯ

Киноаппарат, стало быть, своими ракурсами создает стиль в кино. Не только исторические стили и не только «модные» стили в плане фантазии прикладного искусства. Если дух времени отражается в формах нашей жизни и наших искусств, то в киноаппарате отражается это отражение. Киноаппарат ведь не создает начальные формы, а открывает и истолковывает наличные. Он схватывает их характер и их закономерность. Фильмы пятилетней давности часто кажутся нам историческими потому, что стиль времени в кино виден явственнее, чем в каком-либо ином документе истории.

IV. МОНТАЖ

Самого значительного ракурса недостаточно для того, чтобы придать изображению всю его значимость. Это зависит от комбинации кадров, или монтажа. Монтаж — это последний этап работы над фильмом, шлифовка, отточка, отделка.

Только в общей связи приобретают свою ценность, свою функцию красочное пятно в картине, звук в мелодии. В кадре же это еще очевиднее. Краска и звук сами по себе еще не имеют значения. Но кадр уже есть изображение чего-то, он может сам иметь мелодию и, как фраза, что-то высказывать.

Мы видим лицо. Оно имеет четкое выражение улыбки, но перед этим нам показали, чем вызвана эта улыбка. Один раз улыбкой возлюбленного, другой — дулом угрожающего револьвера. Та же самая улыбка получает иной смысл и выглядит совсем иначе.

Мы как бы насильственным образом даем определенное толкование даже тогда, когда объясняющие связи нам неизвестны. При этом кадр попадает в случайный ассоциативный ряд. Кадр как бы вмонтирован в этот ряд и таким образом получает свое значение, определенное содержание. В улыбке мы видим, смотря по предыдущему кадру, самые разнообразные, но всегда определенные психологические оттенки. И она так же точно становится эвидентной.

СМЫСЛОВАЯ ТЕНДЕНЦИЯ

Кадры, стало быть, несут определенную нагрузку смысловой тенденцией, которая снимается в момент соприкосновения с

другими кадрами (безразлично, дан ли этот процесс наглядно или осуществляется мышлением). Они значимы еще до того, как определили конкретное содержание этого значения. Улыбка с самого начала что-то подразумевает. Но что именно — решит немедленно первая ассоциация.

Это неудержимое ассоциативное и смысловое воздействие, возникающее благодаря связи соседних кадров, зависит еще и от того, что с самого начала некий замысел присутствует в произведении, и зритель будет предполагать наличие этого замысла даже в том случае, если монтаж совершенно бессмыслен и случаен.

Причинность, выраженная монтажем, не реально-объективная причинность, а частично «вдуманная» в фильме. Кадры склеиваются друг с другом не только как куски целлулоида. Они склеиваются и по содержанию, в процессе неудержимой индукции смыслового потока. Этот поток и есть силовой источник монтажа. Эта сила налицо, и она действует, хотим мы этого или нет. Дело заключается в том, чтобы ее сознательно использовать.

ТВОРЯЩИЕ НОЖНИЦЫ

Вот маленькая история, которая может служить примером тому, как путем резки можно не только создавать смысл и содержание, но и изменить его. Только ножницами!

Одна скандинавская прокатная фирма хотела в свое время купить фильму «Броненосец Потемкин». Цензура нашла его слишком революционным. «Потемкин» же был настолько знаменит и повсюду, где шел, давал такие прекрасные сборы, что скандинавские прокатчики не хотели упустить его. Фильму попробовали несколько «перерезать», чтобы иметь возможность еще раз показать цензуре. В материале кадров ничего не изменили, даже не вставили новых надписей. Только слегка перегруппировали кадры. И вот что получилось. Как известно, фильма начинается сценами, рисующими жестокое обращение с матросами. Затем готовится расстрел «недовольных». В последнюю минуту происходит возмущение. Мятеж на корабле. Бои в городе. В конце появляется флот, который дает возможность революционному судну свободно уйти. Таковы сцены и последовательность кадров в подлиннике.

После скандинавских ножиц эта революционная фильма выглядела иначе. Она начиналась сразу с мятежа, то есть после сцены предотвращенной казни. Отсюда фильма шла без изменений до конца, то есть до прихода флота. Ни один из агитационных кадров не был вырезан. Что же тут было сделано для цензуры? Только то, что фильма кончалась не появлением флота, а сценами отрезанного начала.

Итак, после мятежа, после появления царского флота стоят, вытянувшись в струнку, дрожащие матросы. Только теперь связывают недовольных и ставят их под винтовки. Только теперь отдается приказ: «Огонь!» Мятеж, стало быть, подавлен, мятежники наказаны, порядок снова восстановлен. Эту фильму скандинавская цензура могла пропустить без всяких опасений.

КАДРЫ НЕЛЬЗЯ СПРЯГАТЬ

Почему не может произойти ничего похожего с романом или драмой? Почему главы и акты нельзя переставлять? Потому что посредством слова можно передать прошлое и будущее, следовательно каждая фраза крепко вплетена во временное течение фабулы. Кадр же нельзя спрягать, как глагол. Он имеет тол: ко настоящее. Он сам не указывает на свое положение во времени. Место кадра в фильме определяет временную точку происходящего.

ТВОРЧЕСКИЙ МОНТАЖ

О простой склейке, которая должна сделать понятным ход развития происходящего на экране, я уже говорил в книге «Видимый человек». Нужно отметить, что даже в чисто повествовательном монтаже существует два типа склейки:—склейка, просто приводящая в порядок и, следовательно, механическая, и склейка творческая, которая является уже монтажем.

Если все, что мы должны узнать, показано в кадрах, то монтаж не прибавляет от себя ничего нового. Он только приводит в порядок готовые значения, чтобы сделать понятным сюжетный ход. Глубокая ассоциативная и смысловая сила монтажа здесь не используется.

Монтаж становится творческим тогда, когда мы посредством него узнаем что-либо новое, не показанное в кадрах. Про-

стой пример: мы видим входящего из комнаты человека. Затем мы видим комнату в беспорядке, со следами борьбы. Затем, быть может, спинку стула, с которой капает кровь. Мы не видели ни борьбы, ни жертвы, но мы в курсе дела. Мы это угадали. Эта монтажная техника, дающая возможность угадывать, и понимание этой техники необычайно развились в последнее время. Мы научились связывать друг с другом и комбинировать мельчайшие знаки. Мы научились давать ассоциации определенное направление.

МОНТАЖ АССОЦИАЦИЙ

Монтаж может не только будить ассоциацию, но и изображать ассоциации. Стало быть, показывать ряд картин, которые возникают в нас, цепь представлений, которая переводит нас от одной мысли к другой. На экране появляется внутренний монтаж сознания и подсознания.

Уже и раньше на экране показывали воспоминания. В большинстве случаев это была наивная и банальная форма — задним числом сообщать предшествующие события. Воспоминания изображаемого персонажа в таких случаях — только предлог для воспоминаний автора. Поэтому они никогда не имели характера психологического процесса.

Но в современных фильмах воспоминания даются и в их психологической ассоциативной форме. (Каждая ассоциация и есть ведь воспоминание.) Психоанализ был хорошей предварительной школой для кинематографического изображения внутренних представлений. Пабст впервые попытался показать в фильме «Тайны одной души» образный символизм подсознания. Эрмлер показывает клинически точный ассоциативный ряд, путем которого его «человек, потерявший память» (в «Обломке империи»), вновь возвращается к самосознанию.

Этот внутренний процесс никогда не может быть так наглядно представлен словами, будь это слова врача или слова художника, как это можно сделать монтажом кадров. Прежде всего потому, что монтажный ритм может передать п о д л и н н ы й т е м п ассоциативного процесса. (Чтение описания длится гораздо дольше, чем восприятие изображения.) Понятливость слова тоже искажает иррациональный, галлюцинативный характер чувственного восприятия.

АССОЦИАЦИЯ МОНТАЖА

В только что упомянутых фильмах ассоциация является материалом изображения. Мы видим, как человек ассоциирует. Но монтаж может нас самих заставить ассоциировать в определенном направлении. И не только для того, чтобы угадывать происходящее или воспроизводить пропущенные сюжетные моменты. Монтаж может нам внушить и ассоциации чувств, значний, мыслей, которые делаются для нас наглядными, не будучи сами видимыми.

МОНТАЖНЫЕ СРАВНЕНИЯ

Есть фильма Гриффица, в которой хорошая репутация женщины гибнет вследствие поднятой против нее в прессе кампании. Огромный технический аппарат мировой газеты появляется со своими машинами, как танк, идущий в атаку. Ротационные машины мечут листы. У нас возникает ассоциация со снарядами, потому что между кадрами машин смонтировано полное страха лицо женщины. И потому, что мы думаем об этом, оно так и выглядит. Техническое производство, само по себе нейтральное, вследствие ассоциативного монтажа приобрело физиономию. По бегущей ленте скользят лавины газетных кип. Они обрушиваются на женщину, которая в промежуточных кадрах показана беззащитно лежащей на полу. Напрашивается сравнение с лавиной, которая вот-вот засыплет человеческую жизнь. Монтаж внушает сравнение.

Когда броненосец «Потемкин» выходит в последний бой, мы видим, как работают машины. Мы попеременно смотрим на лица матросов и на лица машин, которые приобрели индивидуальные физиономии в силу подчеркнутого соседства. Это соседство делает возможным сравнение и сопоставление. «Товарищ машина» борется вместе с матросами. Темп маховика становится жестом возбуждения, потому что жесты матросов, перебивающие кадры с машинами, превратили жест машины в иносказание.

Даже отдельный кадр, как уже было доказано, может посредством ракурса получить символическое значение. Такой ракурс относится к смысловому освещению двух смежных кад-

ров, как метафора к сравнению. Не существует «мертвого» предмета, в котором при таком ассоциативном монтаже нельзя было бы открыть живой физиономии.

Неопределимое, иррациональное может ассоциироваться посредством монтажного внушения. Иногда достаточно показать пейзаж, и он даст нам впечатление лица.

Весенние воды, вмонтированные перебивками в марширующую демонстрацию («Мать» Пудовкина), искрятся и пенятся. Новая жизненная надежда светится в волнах. Она светится и в глазах людей. Много лет тому назад Лупу Пик первый отреагировал на этот прием в фильме «Сильвестерабенд» («Ночь под новый год»). Он вмонтировал кадры бушующего моря без всякой рациональной сюжетной связи в драматические сцены. Эти кадры должны были действовать только как ритмическое сопоставление.

В фильме Джозе Май «Возвращение на родину» двое заключенных в Сибири рассказывают друг другу о своей тоске по родине. Полосы тумана тянутся над темной степью.

В фильме Эйзенштейна «Старое и новое» происходит раздел хозяйства. Распиливается изба. Пила ходит по дереву взад и вперед. Женщина отупело и сумрачно смотрит на пилу. Крупно дана пила, она движется туда и обратно. Крупно дана женщина. В коротком монтаже кажется, что она попадет под пилу. Разве это не похоже на то, что пила пилит ее сердце? Вот это «как бы» и внушается монтажем.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ МОНТАЖ

Ассоциативная ткань монтажа пробуждает в нас не только настроения, эмоциональные оттенки, вызывает не только намекающие сравнения. Она провоцирует мысли, однозначные мысли, она формулирует процесс познания, выводы, логические суждения и оценки.

В фильме Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» мы видим перемежающиеся кадры войны: биржа — поле битвы. Курс повышается — солдаты падают, и т. д. Мысль выражена наглядно. Эта смежность служит познавательным целям. Не иррациональное настроение, а вполне конкретное, марксистское познание, которое вследствие своей наглядности действует, понимается, и эмоционально и агитационно.

Когда эрмлеровский «человек, потерявший память» («Обломок империи») в своих воспоминаниях, похожих на видения, видит войну, то в каждом бойце, будь то русский или немец, он видит самого себя. И когда двое солдат приближаются со штыками друг к другу, то у обоих его лицо. И когда они внезапно замедляют шаг, улыбаются и подают друг другу руки, то они узнают друг в друге самих себя. Иван тут — и Иван там! Ибо не чужие и не враги стоят друг против друга... Вот что явствует из этих кадров. И эта глубокая, прекрасная мысль никогда не подействовала бы с такой потрясающей силой, если бы она была выражена словами, например: «Все люди были, как ты и я». Мысль в монтаже кадров приобретает жутко-чувственную фактичность.

СМОНТИРОВАННЫЕ ОЧЕРКИ

Этот интеллектуальный монтаж представляет собой высшую духовную сферу, достигнутую немим кино.

Группа молодых советских режиссеров сознательно создала из него особое направление, которое должно отказаться от всего игривого и поэтического и сообщать только познания и мысли. Они добиваются смонтированных очерков. Турин в своем «Турксибе», в этой фильме фактов, иначе говоря — культурфильме, о Туркестанско-Сибирской железной дороге, в прекрасном, темпераментном зрительном очерке показал экономические проблемы и игру сил социальных тенденций.

РИТМИЧЕСКАЯ НАУКА

Самое замечательное заключается в том, что это направление, которое в отношении содержания хочет уклониться от фанбулы, от поэзии и всякого искусства, в отношении формы не отказывается от искусства, но, напротив, придает большое значение ритмическим, чисто музыкально-декоративным эффектам монтажа.

Самое иррациональное становится таким образом выражением самого интеллектуального, ритм становится выражением научной мысли. Промежуточное звено поэтического вымысла выпадает.

ТОЛЬКО БЕЗ ИДЕОГРАММ!

Жанр монтажного очерка имеет одну опасность. Дело в том, что не всякая мысль поддается передаче исключительно путем ассоциативного возбудителя. Но кино должно остаться искусством, а не превращаться в движущееся изображение статистических таблиц и идеограмм.

Опасность стать иероглифической фильмой была вполне реальной для многих советских фильм. Когда у Эйзенштейна срывают статую с цоколя, то это означает падение царизма. Разбитые части снова составляются, что означает реставрацию власти буржуазии и дворянства.

Это знаки, которые что-то означают, как, например, крест или знак параграфа. Но кадры не должны означать мысли, они должны их отражать. Они должны способствовать мыслям, возникающим в нас; быть их образным выводом, а не заранее сформулированными символами и идеограммами. Иначе монтаж перестает быть творческим. Он становится репродукцией поставленных изобразительных загадок. Не кадры кинематографического материала становятся символами, а готовые символические кадры примешиваются как бы извне. И нам преподносят в иероглифах идеограммы и трактаты. Этот прием возвращает нас назад, к старейшей, примитивнейшей форме изобразительного письма. В таком случае, ведь наши шрифтовые знаки гораздо практичнее!

РИТМ

Я уже говорил выше о том, что советские режиссеры «очерковых фильм» хотят отказаться от всех художественных ценностей кино, кроме ритма. Стиль фильма, ритм последовательности кадров стал особым, дифференцированным искусством. И не только лишь в интеллектуальных фильмах.

ТЕМП

Монтаж дает повествованию дыхание. Вот идет широкий и спокойный доклад с длинными, доигранными сценическими кадрами. Или все пробегает в коротком, быстром монтаже.

Возбуждение драматического содержания передается зрителю путем оптически фиксированного движения. Ритм кадров действует, как жест докладчика, как жестикация говорящего (то есть показывающего). Это делалось всегда. Интересным является то, что оказалось возможным довести темп короткого монтажа до монтажного вихря советских фильм. Дело в том, что условием для этого является наша возможность улавливать эти коротенькие кадрики, проносящиеся перед глазами в доле одной секунды. Лет тринадцать-четырнадцать тому назад мы просто не могли бы охватить глазами такой бешеный, короткий монтаж советских фильм. Он проплывал бы перед нами расплывчатой серой полосой. Следовательно, мы научились и быстрее видеть.

ОПТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Но темп монтажа не всегда является только дыханием и акцентировкой, он не только вид выразительного движения драматического содержания.

Монтажный ритм может получить свою собственную, независимую, как бы музыкальную ценность, которая к содержанию имеет отдаленное иррациональное отношение. Кадры ландшафта, кадры зданий или предметов, не имеющие никакого драматического содержания, могут посредством монтажа дать оптический ритм, не менее выразительный, чем музыка.

Что общего имеет ритм, в его рафинированных периодах и рефренах, в фильме «Берлин» Вальтера Рутмана — с трамваями, показанными в ней? Что общего имеют картины улиц Монмартра в фильме Кавальканти «Rien que les heures», с legato и staccato его монтажа? Эти мотивы являются для ритма только медиумом: свет, тени, форма, движение. Это уже не предметы. Оптическая музыка монтажа протекает в собственной сфере рядом с логикой содержания.

И все-таки не совсем без связи, и все-таки не совсем случайно. Если речь идет об абсолютном кино, то эти две сферы все же контрапунктически «скомпанованы» друг с другом: чистый ритм и чистая предметность. Кажется, что они получают друг от друга глубокий, но иррациональный смысл. Примерно,

как мелодия и текст. Соединение происходит только через под-
сознание.

Даже в том случае, когда речь идет о сценических кадрах, полных драматического движения, движение в н у т р и кадров и движение с а м и х к а д р о в может иметь в смене монтажа нарочито разные ритмы, которые припоровлены друг к другу только контрапунктически. Пейзаж может также стать подвижным благодаря быстрому ритму меняющихся ракурсов. В этом случае монтажный ритм является не выражением предмета, а лирическим выражением настроения зрителя или режиссерского темперамента.

В фильмах некоторых советских режиссеров, в фильмах французского «Авангарда» и некоторых немецких режиссеров (Вальтер, Рутман, Ганс Рихтер) монтажный ритм развился в особый вид искусства. Иногда монтажный ритм вызывает опасение, особенно в советских фильмах, так как ритм стал развиваться за счет ясности содержания.

ДВИЖЕНИЕ ОРНАМЕНТА

Кадр производит впечатление длинного или короткого в зависимости не только от ритма, но и от того, что он изображает. Формы, направления и движения обычно даются в соотношении друг с другом. Одним из монтажных приемов является соотношение компонентов по признаку сходства формы или контраста. Например Рутман монтирует параллельно газовые трубы и стройные женские ноги. Или, в другом случае, отвесные узкие башни и фабричные трубы попеременно монтируются с широкими, громоздкими изображениями.

Иногда этим приемом подчеркивается еще большее сходство формы. Так, круглое монтируется с круглым, волнообразная линия с волнообразной линией. Причем содержание не всегда соответствует подобным комбинациям. Эйзенштейн в «Генеральной линии» четыре раза подряд смонтировал кузнечика с косилкой только потому, что у них «та же линия». В этой системе монтажа ищут только орнаментальный смысл, и ничего больше. Монтаж показывает изображаемый мир так же, как подвижной орнамент.

МОНТАЖ НАПРАВЛЕНИЯ

Я уже говорил о перемене угла зрения в ракурсах. Направление взгляда при этом тоже не всегда бывает сюжетно обосновано. Оно не должно соответствовать месту действия, положению действующих лиц. Очень часто кадры бывают показаны в независимой, «совершенно необоснованной» перспективе. Дома стоят косо, пейзажи словно склоняются над нами и т. д. Эти направления (линии трехмерного пространства) обладают в монтаже только орнаментальным значением. И даже обычно сюжетно обоснованные направления могут быть так соотнесены друг с другом, что они, отделясь от пространства игры, образуют сплав, носящий абстрактный орнаментальный характер.

ЗРИТЕЛЬ «ТАНЦУЕТ»

Угол зрения, устанавливаемый во время съемки, становится направлением взгляда зрителя. Если он меняется, то и зритель в н у т р е н н о меняет свое положение. И если такой монтаж направления взгляда обладает внушающим ритмом, то он внушает ощущение танца. Танец — это орнамент движения.

ОРНАМЕНТЫ ДВИЖЕНИЯ

Кадры движений тоже монтируются друг с другом. По сходству или по контрасту темпов: быстрое с быстрым или быстрое с медлительным.

Ритм, возникающий в кадрах, не должен являться выражением изображаемого события. Он имеет только ритмическую ценность.

Направления сценических движений монтируются друг с другом, как ритмический орнамент. Движения одинакового направления, или противоположные движения, или движения, скрещивающиеся по диагонали. Поезд идет слева направо. В следующем кадре бежит человек слева направо. В следующем — течет река, затем плывут облака в том же направлении. Противонаправленные и противоположные движения кажутся отве-

чающими друг другу даже в том случае, когда эти соотношения не имеют ничего общего с содержанием происходящего на экране и носят чисто орнаментальный характер.

КОНТРАПУНКТ РАЗЛИЧНЫХ СФЕР

Своеобразие ритмических образов монтажа заключается в том, что элементы различнейших сфер могут быть контрапунктически соотнесены друг с другом. В музыке соотносится только мелодия с мелодией, в архитектуре — только форма с формой. В кинематографическом монтаже могут быть соотнесены темпы и формы, движения, направления и сюжетные акценты, которые, оттеняя друг друга, компануются в единый движущийся образ. Элементы, стало быть, принадлежат пяти разным сферам и измерениям. То, что возникает в синтезе, — это нечто шестое, совершенно новое и особое. Ритмический образ, переживаемый оптически и все же невидимый, Эйзенштейн называет «обертонами монтажа», которые, как квинты в музыке, иногда воспринимаются слухом без звучания.

V. МОНТАЖ БЕЗ СКЛЕЙКИ

Это ряд кадров без резкого разграничения. Например, диафрагма медленно уводит кадр в затемнение или мягко переключает один кадр в другой. Движение сменяющихся кадров, которое является видом выразительного движения, как бы дикцией рассказа, приобретает здесь иную, особую форму. Это особый выразительный жест.

ЗАТЕМНЕНИЕ

Затемнение подобно снижению голоса рассказчика, когда человек выпал из ритма, задумался и вспоминает. Затемнение заставляет смолкнуть, задержать дыхание, как многоточие после фразы. Затемнение — это тоже знак того, что еще не все сказано, что тут следует кое-что додумать. И кадр приобретает более глубокое значение, которое раньше ему не было присуще.

Диафрагма способствует тому, чтобы вызвать в зрителе какие-то «попутные» мысли. Это действие диафрагмы знакомо давно. Нас интересует объяснение этого действия. При затемнении становится видна работа киноаппарата. Это уже не наивно-объективный показ предмета.

С помощью киноаппарата можно снять и то, что, казалось бы, находится вне оптических возможностей, потому что оно лишено чувственно-наглядной, объемной формы, предметной видимости.

Не может же быть снято то, что находится вне сферы не-

посредственно зримого наблюдения, например мысль как процесс, самый факт образования понятия. Если в фильме всплывают воспоминания или видения, то их обычно дают из затемнения в затемнение. Это частный случай того, как кадр кажется снимком не увиденного, а подуманного.

ВРЕМЯ

Затемнением можно указать также на время, которое «прошло с тех пор». Если корабль медленно исчезает на горизонте, то это событие имеет собственную временную продолжительность. Если же этот кадр, кроме того, медленно уходит в затемнение, то к этому примышляется иное, гораздо большее неопределенное время. В кадре видны теперь два движения: движение сюжета и движение кадра. Реальная длительность движения корабля и кинематографическое время затемнения могут не совпадать и имеют разное значение.

ВРЕМЯ БЕЗ ДВИЖЕНИЯ

В других случаях, когда время показано промежуточными кадрами, неподвижный промежуточный кадр может передать больше времени, чем кадр с движением. Если после подвижной драматической сцены дана другая сцена, похожая на предыдущую, но с другими персонажами, и вслед за ней опять появляются персонажи первой сцены, то покажется неправдоподобным, что за это время прошли года. Если же промежуточный кадр показывает неподвижный предмет, скалу, дерево, здание или какую-нибудь вещь без видимой подвижной жизни, то создается впечатление, что прошло очень много времени.

Каждое движение имеет свою собственную реальную длительность во времени и поэтому может передать только эту продолжительность. Но неподвижный предмет не обладает протяжением во времени и потому может выразить любое время. Так как мы не видим движения, по которому можно было бы измерять время, то у нас и нет контролирующего масштаба. То, что вообще не длится, может длиться бесконечность.

НАПЛЫВ ВРЕМЕНИ

Дано то же лицо: сначала молодым, затем сразу старым. Если эти два кадра склеены рядом, то это дает нелогичный скачок. Если они медленно, наплывом переходят друг в друга, то это указывает на истекшее время. Вернее, мы додумываем это время. Простая последовательность благодаря наплыву стала выражать временное соотношение. Так как диафрагма в данном случае вносит в кадр нечто нереальное, непредметное, она становится как бы знаком чисто субъективного акцента, выражением внутреннего, интеллектуального.

Одно из самых поэтических изображений времени мы находим в фильме Джозе Май «Возвращение на родину». Герой бежит из сибирской тюрьмы. Затем мы видим его прибывающим в свой родной немецкий город. В промежутке мы видим его странствование. Но видим мы не его, а только ноги на крупном плане. Эти ноги идут и идут, безостановочно. Добротные солдатские сапоги наплывом переходят в рваные, запыленные, которые затем переходят в плохие, дырявые шлепанцы. Шлепанцы переходят наплывом в жалкие портянки, и наконец остаются босые, запыленные, израненные ноги, которые все еще шагают и шагают. Реальная протяженность времени этого странствования длится, быть может, три минуты. Но мы представляем себе месяцы и годы.

ВРЕМЯ КРУПНОГО ПЛАНА

Но только крупный план делает возможным такие быстрые наплывы. Если бы был виден весь человек, с пейзажным фоном, то чрезмерная пространственная реальность отяжелела бы иллюзорность этого превращения. Если бы эти ноги брели по видимому, действительному пространству, если бы горы, реки, леса должны были перемениться пять раз подряд, то это производило бы впечатление трюка. И пяти местностей для годового странствования тоже было бы недостаточно. Но местюности, которых мы не видим за крупным планом ног, бесчисленны. Время, которое мы не можем измерить по пройденному пространству, безмерно.

Крупный план не только изолирует, он вообще выделяет предмет из пространства (я об этом говорил в другом месте).

Кадр, который уже не связан пространством, не связан и временем. В этом измерении крупного плана изображение становится понятием и может меняться, как мысль. На общем плане вещи срастаются с общей предметной реальностью их окружения, имеющего свои законы. Если перемены или превращения происходят на общем плане, это производит впечатление сказки или сна. Однако, с другой стороны, при превращениях предмета на крупном плане, не находящемся в определенном пространстве, мы не ощущаем противоречия законам пространства. Странствование тех ног вне всякого окружения не может быть измерено ни метром, ни шагомером. Они движутся в ином, в особом измерении.

«ПЕСЕННОЕ»

Эта техника наплыва может иногда сделать ненужными промежуточные кадры, перебивки. Вовсе нет необходимости вставлять сцену из другого, параллельного действия, если герой должен переменить место действия, как это всегда делалось прежде. Когда место действия медленным наплывом переходит в другое место действия, мы не ощущаем никакого скачка. При склейке возник бы вопрос: каким образом человек попал внезапно в другое место? При наплыве же мы не следим пассивно за течением данного события, а мы представляем его себе так же свободно, как свободно мы думаем. Вследствие этого мы можем, когда это необходимо, избежать беспокойного, вертлявого снования кадров туда и обратно и в мягком legato повествования следовать за судьбой наших героев. Такие фильмы приобретают как бы солистский «песенный» характер», по выражению Карла Мейера.

ПРЕОБРАЖАЮЩЕЕСЯ МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

Но связью между превращающимися местами действия будет всегда человек или предмет, тут и там остающийся неизменным. Он должен в таком случае казаться большим и значительным, для того чтобы окружающее могло как бы испариться перед ним и превратиться в другое место. Резкость съемки первого плана с самого начала подчеркивает реальность

различия и заранее подымает нужный образ из того пространства, которое вскоре совсем исчезнет у нас на глазах. Остается часть (на крупном плане), как остров, пока окружающее не потонет и на его место не выплывет другое.

В моей фильме «Наркоз» (режиссер Альфред Абель, оператор Гюнтер Крампф) мы попытались повсюду связывать места действия таким образом. Герой отправляется в длительное путешествие. Передняя его квартиры с багажом. Диафрагма смыкается вокруг чемодана. Чемодан крупным планом, наплывом переходит в тот же чемодан, качающийся в сетке. Диафрагма размыкается. Это багажная сетка железнодорожного вагона.

Или — героиня, одинокая и потерянная, стоит на улице перед закрытыми воротами. Диафрагма смыкается вокруг ее рук. На крупном плане — руки мнут белый носовой платок. Носовой платок наплывом переходит в белую розу, схожую с ним по форме. Еще две-три розы наплывом сменяют друг друга. (Движение рук остается похожим. Руки поправляют и связывают букет.) Диафрагма открывается и показывает новое место действия: девушка работает в цветочном магазине.

ПЕРЕМЕНА ОКРУЖАЮЩЕГО ПРОСТРАНСТВА БЕЗ ПЕРЕМЕНЫ МЕСТА

Последняя, оставшаяся в кадре деталь исчезнувшего окружающего пространства наплывом переходит в первую деталь следующей пространственной структуры. Это вызывает ожидание. Зритель пытается угадать: где же он теперь находится?

Но характерной особенностью таких наплывов является то, что благодаря им совершается смена окружающего пространства как бы без перемены места действия. Ведь крупный план предмета остается перед глазами неподвижно в кадре. Зритель внезапно переносится как бы мысленно в другое окружение, не двигаясь с места. Такие наплывы подымают кадры простого восприятия в сферу духовного видения. Поэтому наплыв всегда подразумевает более глубокое соотношение между кадрами. Если кадр перескакивает с одного лица на другое, с одного предмета на другой, то это простая последовательность. Наплыв заставляет нас предполагать, что эти люди, эти вещи

имеют какую-то особую связь друг с другом. То, что их изображения проникают друг в друга, кажется нам символом внутренней связанности их сущности, смысла.

ФОРМАЛЬНЫЙ НАПЛЫВ

Если наплыв не имеет особое смысловое значение, то он подчеркивает формальные или ритмические связи монтажа.

Крутятся крылья ветряной мельницы и наплывом переходят в рулетку. Связующим звеном является здесь не одинаковый предмет, а одинаковое движение. Качающийся чемодан в сетке (из фильма «Наркоз») переходит наплывом в младенца, качающегося в люльке.

В этом чувствуется иррациональное соотношение, смысловая связь без определенного истолкования. Но эта смысловая связь не требует педантического объяснения пространственной и временной связи.

В кино нет ничего, что производило бы более дикое и пустое впечатление, чем злоупотребление наплывом.

ПАНОРАМА КИНОАППАРАТА

Панорама тоже является монтажем без склейки. Киноаппарат поворачивается или странствует, заставляя проплывать перед нами изображения объектов.

Этот монтаж делается не на целлулоидной ленте. Он уже монтажно снимается или специально ставится в самом объекте съемки. Выбор и ритм панорамы вносят в монтаж творческие элементы.

Места действия, переходящие наплывом, как я уже говорил, не имеют никакого пространственного отношения друг к другу. Но зато место действия, взятое панорамой, приобретает предельную пространственную реальность. В склеенной сцене — тут голова, там голова, тут стол, там дверь — мы только из самого содержания заключаем, что эти детали находятся в одном месте, или мы з н а е м это просто потому, что нам заранее был показан общий план. Мы помним об этом. Но мы непосредственно всего места действия не в и д и м. Панорама же, напротив, не выпускает нас из данного пространства. Место

действия все время остается в кадре, и аппарат его только обыскивает, ощупывает по объектам, находящимся в нем. Наш взгляд измеряет расстояние между ними временем, необходимым киноаппарату для того, чтобы перейти с одного предмета на другой. И когда мы на крупном плане вплотную подходим к предмету, то мы привносим наше знание о его положении в данном пространстве.

ЧУВСТВО ПРОСТРАНСТВА

Подвижной киноаппарат, с его возможностями снимать панорамой и с движения, впервые позволил нам по-настоящему ощутить пространство, пространство, не превратившееся в перспективу, как на картине, которую мы рассматриваем извне, а пространство, в котором мы при помощи аппарата двигаемся сами, чье расстояние мы сами обходим.

В фильме «Орлеанская дева» место, в котором происходит инквизиция, ни разу не появляется в кадре на общем плане. Мы его не видим. Мы бы увидели только двухмерную, хотя бы и перспективную картину. Но аппарат проезжает мимо голов; мы с ним обходим пространство и ощущаем его.

НЕПРЕРЫВНОСТЬ ПРОСТРАНСТВА

В фильме режиссера Пабста «Любовь Жанны Ней» ростовщик ходит ночью с карманным фонарем по своей квартире. Луч света ползет вдоль стен от одного предмета к другому. Киноаппарат, медлительно и дрожа, панорамой следует за ним; луч света ощупывает путь перед собой. Каждый следующий шаг по комнате таит в себе новую тайну, новую возможность и ожидание. Секунда за секундой следует аппарат за человеком внутрь комнаты. Но даже в перспективном уменьшении время придает комнате реальность.

Режиссер японской картины «Тени Йошивары» перебрасывает аппарат, как беглый взгляд, с одного предмета на другой, но он не перескакивает через промежутки между предметами. Он сохраняет непрерывность пространства. Мы все время ощущаем его. И не только как хранилище, как место для ве-

щей, но и как пространство, независимо от отдельных объектов, расположенных в нем.

В фильме Джозе Май «Асфальт» показано помещение полицейского вахмистра. Мы глазами киноаппарата переходим с предмета на предмет. Взгляд на комод, на клетку с птичкой, на стол, затем на часы, и только в конце — на человека, как бы сожителя перечисленных вещей этого помещения.

Каждый предмет, заснятый с близкой точки, демонстрирует свой особый, интимный характер, и, несмотря на эту резко подчеркнутую индивидуальность каждой вещи, мы, следя за аппаратом, нащупывающим расстояния между ними, так отчетливо ощущаем тесноту их существования в мещанской комнате, как не могли бы почувствовать ни на одном общем плане, ни в монтаже. Конечно, если комната не имеет особого сюжетного значения, показывать ее таким образом нельзя. Это будет скучно и утомительно.

УДАЛЕНИЯ (RITARDANDO)

На крупном плане мы видим внезапную перемену выражения лица: улыбку или испуг. Человек что-то увидел. Мы еще не знаем, что. И аппарат медленной панорамой следует за его взглядом, совсем медленно, ощупывая промежуточное пространство, пока не появится в кадре причина, вызвавшая эту перемену. Или наоборот: в сцене диалога аппарат движется туда и обратно, от крупного плана одного действующего лица к крупному плану другого. Один из них что-то делает. Как реагирует другой? Мы узнаем это не сразу. Аппарат медленно направляется к нему, предоставляя нам самим сначала догадаться.

В этом случае естественное время может быть растянуто. Это не выглядит «неестественно», потому что не воспринимается как заминка действия, а скорее, как некое *ritardando* самого рассказчика.

Классический пример: Чаплин в роли солдата мировой войны. Он стоит вместе с другими в окопе и ждет приказа наступать. Дрожа от страха, он неловко пытается создать видимость спокойной, обдуманной осанки. В волнении он разбивает карманное зеркальце. И вот от него отодвигаются его суеверные товарищи. На нем как бы печать беды. В узких

окопах они не могут достаточно далеко отодвинуться от него. Всего два-три шага. Но аппарат такой медленной панорамой берет это расстояние, что превращает его в бесконечность. Робким полудвижением Чаплин тянется к своим товарищам. Но кажется, что они очень далеко, потому что это длится так долго, пока аппарат, следуя за его взглядом, переходит на них. Чаплин ощущает в этом расстоянии такую даль! «Разве человек так одинок на этом свете?» — говорит его медленный взгляд.

Мы уже видели громадные пустыни в кадре, мы видели сфотографированную бесконечность. Но в маленьком пространстве еще никто не стоял в таком страшном одиночестве. Эти три шага пустоты вокруг Чаплина становятся огромной пустыней.

Опять «Любовь Жанны Ней». Жанна встречает впервые после долгой разлуки своего возлюбленного. Они уже видят друг друга, но между ними решетка. Ее автомобиль едет с одной стороны, он бежит с другой. Аппарат им сопутствует и держит обоих в кадре. Возбуждение последнего момента растянуто таким образом в самом crescendo движения. Они бросаются друг другу в объятия через огромное пространство. Пространство становится сопротивлением, разлукой. Аппарат, который его проходит, измеряет напряжение тоски.

СУБЪЕКТИВНЫЙ МОНТАЖ

Если аппарат длительное время сопутствует какому-нибудь герою, то из проходящих перед нами кадров возникает субъективный монтаж впечатлений данного героя. словно режиссер не хотел вмешиваться со своими ножницами. словно художник предоставляет герою рассказывать историю от первого лица.

Действительное окружение в реальном месте становится монтажом из-за того, что кто-то проходит мимо этого окружения. Не кадры проходят перед зрителем, как обычно, а зритель проходит перед кадрами. Человек, шатаясь, пробирается через толпу. Человек бредет по незнакомой местности или крадется по чужим комнатам. Аппарат все время с ним. Его путь становится монтажным переживанием, и сама походка, являющаяся характернейшим выразителем движений, все время близко видна в кадре.

Когда место действия наплывом переходит в другое, оно приобретает какую-то зыбкость, словно сон или картины воспоминаний. И все же они остаются однозначными местами действия, которые можно отличить друг от друга.

В моей фильме «Наркоз» есть такие сцены сна. — Девочку выгоняют из класса. Она идет. Аппарат следует за ней. Девочка, не выходя ни из одной двери, попадает сразу на улицу. Место изменяется, не потеряв непрерывности, и мы уже в другом месте, хотя не сходили со своего места. Или: девочка стоит в вестибюле театра и поворачивается, чтобы идти. Аппарат — за ней. Она ступает на снег. Она проходит мимо заснеженного дерева. Однако лестницы и колонны вестибюля еще видны. Мы делаем вместе с девочкой еще несколько шагов. Она стоит в снегу на дворе. Или: девочка сидит в своей комнате. Она подымает глаза и изумленно улыбается. Аппарат панорамой следует за ее взглядом вдоль стены, и в кадр попадают освещенные окна шикарного дома. Аппарат панорамой сползает со стены, и девочка стоит внизу перед домом, на улице.

Когда превращение одного места в другое неправдоподобно, оно действует, как сказка. Но сон — это другое. Во сне одно место не превращается в другое, оно вообще не имеет однородного характера. Это вовсе не одно место.

Как раз в силу реальной непрерывности панорамы, в силу того, что мы проходим через это пространство, мы устанавливаем его реальность. Здесь фантастичен не только монтаж, но и сама вещь. Только странствующий аппарат может передать нам это чувство сна: где-то быть и все-таки находиться в другом месте.

КИНО В ТЕАТРЕ

Когда Пискатор в Берлине делал первые попытки, в Германии существовали еще эстеты, которые высказывали принципиальные сомнения. Им было страшно за «стилистическое единство» чистого искусства. Ибо эстетика требует от каждого искусства употребления его собственных средств в чистом виде.

Эта догма о единстве материала и стиля в искусстве не вечный закон. Буржуазная эстетика вернулась к ней тогда, когда перестала владеть единым мировоззрением. Единство стиля было для нее как бы суррогатом мировоззрения. Оно стало иллюзией и подобием единого смысла, которым буржуазная культура могла себя обманывать только в искусстве. Эта мечта была последним прибежищем пришедшей в упадок культуры.

Несмотря на это, нельзя отрицать, что принцип этот, пережив тысячелетия и разнообразнейшие социальные формы, остался всегда существеннейшим творческим принципом всех искусств. Многообразный мир сводился в одно целое единой формой восприятия. Этот мир всегда был только краской для живописца, только формой для скульптора, только линией для рисовальщика, только звуком для музыканта. Вещи, которые в действительности сосуществуют чуждо, не соприкасаясь друг с другом, проходя как бы мимо друг друга, сводятся единством восприятия к одному знаменателю.

Единое восприятие придает им кажущееся единство.

Но как раз на театре этого единства стиля уже давно, со времен буржуазного театра не было. С тех пор как появились кулисы и задник, на сцене всегда смешивались оптические и кулические образы. Противоречие между картинностью фонов и телесностью живых актеров, противоречие между перспективно нарисованным пространством декорации и реально построенным пространством сцены существует уже триста лет. Где же единство стиля, которое здесь надо было охранять? Живое искусство снисходительнее эстетики (что отнюдь не говорит против эстетики). Во всяком случае, сомнения по поводу применения кинематографа на сцене несколько запоздали.

В ЧЕМ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ ПРОТИВОРЕЧИЕ?

Что касается фона, задника, то кино разрешило только старое противоречие: противоречие между подвижной игрой и неподвижным, нарисованным пейзажем задника. Если театр хочет предоставить слову не только абстрактное пространство, но и иллюзию естественной действительности, то и на

горизонте сценической картины должны проплывать облака, бушевать волны, должны двигаться люди, автомобили, трамваи, как в действительности. Противоречие между красочным передним планом и черно-белым, фотографированным задником (которое никогда особенно не мешало) перестанет завтра существовать, когда разовьется цветное кино.

«Технических проблем» в искусстве вообще не существует. Существуют только преходящие, еще не разрешенные технические трудности.

Только те проблемы, которые не могут быть разрешены путем технического усовершенствования, и есть проблемы искусства. Кино в его первоначальном смысле, то есть монтаж живых игровых сцен, и есть одна из проблем.

Даже в том случае, когда цветное, пластическое и звуковое кино даст абсолютную иллюзию действительности, когда настоящего актера нельзя будет отличить от его говорящего изображения, все равно останется глубокое противоречие между фиксированным, построенным расстоянием от зрителя до сцены и совершенно уничтоженным (потому что оно всегда меняется) расстоянием до кинодействия в кадре.

По отношению к замкнутому миру сцены мы всегда — вне его сидящие зрители. Кинокадром же мы окружены. В кино мы — участники.

ЗВУКОВОЕ КИНО «СПАСАЕТ» ТЕАТР

В сущности, это было штурмом на рампу и на занавес. Не театр пользовался кинематографом, а кино захотело овладеть словом и устремилось за ним на сцену, пока ему еще не было дано собственного языка.

Немое кино освободило видимого человека (сперва только видимого) из слишком тесных рамок, из изолированного пространства сцены и утвердило его среди постоянно наличествующей условности своего мира.

На сцене возникла формальная одновременность (симультанность), которая вследствие своего сверхиндивидуального характера создала видимость показа социального целого, социальной всеобщности.

Этот стиль возник во время послевоенного кризиса капитализма, когда среди потерявшей уверенность мелкой бур-

жуазии существовали неопределенные революционные течения. Та же форма могла—разумеется, в иной функции—быть выражением подлинного социального мировоззрения (например в театре у Пискатора).

Посредством сценических подмостков и посредством кино на сцене сламывается изоляция частных сцен и показывается одновременность окружающего мира. Решающим элементом здесь является то, что существенную драматическую роль играют действительные функциональные состояния отдельных моментов, а не их расположение друг подле друга. Но вот появилось звуковое кино. К чему теперь переносить немое кино в театр, когда можно театр перенести в кино, где он растворится без остатка и без противоречия?

Театр, стремившийся дать иллюзию действительности, стремившийся несовершенными средствами к эффекту, который уже в скором времени станет достоянием цветного звукового кино,—этот театр уже опережен звуковым кино. Но театр именно поэтому снова станет театром. Не зрительным, а слуховым местом действия духовных событий. Он отодвигается, таким образом, назад, к своей чистой форме.

В Америке звуковое кино заимствовало у театров репертуар, который до сих пор был примитивным репертуаром. Американские театры должны перестроиться. Они уже играют Шекспира, Шиллера, Ибсена. Можно сказать, что звуковое кино спасает театр.

ЗВУКОВОЕ КИНО «РАСКРЕПОСТИЛО» ТЕАТР

Показательно то, что с развитием кино опять оживилась жизнь театра.

Уничтожилась статика неподвижного, неизменного пространства сцены. Перемены, превращения на открытой сцене, подвижная сцена, движущиеся декорации... Нет, не за кинематографом хочет угнаться театр при помощи таких быстрых перемен. Напротив. Этим он окончательно отходит от кино и возвращается опять к своему искусству; ибо тем, что сцена раскрывает свой механизм и заставляет его функционировать при открытом занавесе, она радикально отказывается от всякого натурализма, от всякого намерения преподнести иллюзию действительности. Так как в этом театре не мог больше кон-

курировать с кинематографом, то он вообще отказался от того, чтобы быть верным изображением природы.

Требование правдоподобности долгое время заставляло сцену отрицать самое себя и привело ее к пассивному, возможно более верному «месту действия». Но кинематограф вновь «раскрепостил» театр (выражение Таирова), и вот теперь играют не только на сцене, а сцена сама играет как механизм, как игровой инструмент, имеющий свои собственные ритмические и символические выразительные возможности.

ВИДИМЫЙ МОНОЛОГ

Несмотря на это, кино может обогатить выразительные возможности сцены. Разумеется, не большей иллюзией действительности (она только запутывает театр), а, наоборот, показом полной беспредметности. Это предварительная теория, и последующие примеры — предложения к экспериментам, которые еще не сделаны.

Разве невозможно на сцене вместо фона данного пространства появление фона психики говорящего персонажа? Разве не может в качестве оптического параллельного действия в немых кадрах выявиться то, о чем человек умалчивает? Все то, что в старых пьесах говорится «в сторону» или в монологах, что в шнитцлеровской «Фрейлен Эльзе» написано в скобках, все, что «попутно» приходит в голову и сопровождает игру, то есть внутренние образы, — не могут ли они появляться сзади на экране, в то время как на переднем плане ведется разговор?

Мы видели бы тогда на переднем плане лицо героя, то лицо, которое он делает, потому что он притворяется, а сзади него, на крупном плане, его внутреннее лицо. Здесь — настоящего человека с ненастоящим выражением, там — его изображение с настоящим выражением. Подоплека двойной психологии, подсознание может быть спроектировано на стене, словно тень, отбрасываемая словами.

Монтаж, наплыв и трюковая техника абсолютного кино дают возможность показать мысли и символические представления, показать между двумя словами в бешеном монтаже ассоциативный ряд внутренних представлений. И как

можно было бы наполнить молчание, если бы видно было, что происходит в молчащем человеке! Это было бы похоже на беззвучное хоровое сопровождение к немому solo.

В этом я вижу будущее немого абсолютного кино на сцене.

В пьесе «Гоп-ля, мы живем!» у Пискатора арестованные лезут к решетчатому окну. На другой стороне, на крупном плане, поднимаются две винтовки и целятся в окно. На крупном плане были видны только винтовки, но не жандармы. Не было видно ни тюремного двора и никакой другой реальной ситуации. Это был лишь экстракт ситуации, ее смысл. Дать это чисто сценически было бы невозможно.

В последней сцене инсценировки Пискатора «Распутин» оставленная царица ждет своих спасителей. Она слышит шаги приближающихся солдат и надеется на спасение. На переднем прозрачном занавесе появляется изображение батальона красных моряков. На вуале, следовательно перед сценической картиной, маршируют прозрачные исполинские тени батальона и проходят вверх над фигурой царицы, которая сквозь вуаль выглядит маленькой и жалкой.

Символическая сила кинокадров может открыть на сцене новую область — область духовных представлений.

МАССА

Театр родился из экстаза масс. Массу долго еще символизировали на сцене хор и протагонист. Массовые сцены принадлежат к драматической и сценической продукции. Они всегда были труднейшей задачей для режиссера. То, что они никогда не могли быть как следует разрешены в пределах сценической коробки, стало для нас очевидным только с тех пор, как кино показало нам лицо массы. С тех пор даже самое большое скопление статистов не дает впечатления массы. Много людей (даже очень много людей) — это еще не то самостоятельно живущее, самостоятельно думающее существо, которое зовется массой. Для показа этой массы театру придется пользоваться кинематографом.

На сцене, так же как в изображении любого искусства, масса прежде была только бесформенным хаосом. Она была дружелюбна или враждебна, уродлива или красива, но всегда ее изображение было слепым, не имело лица. Только

изоляция давала форму, только разлучение давало сознание. Масса поглощала и то, и другое. Она появлялась всегда, как закон без мыслей, как движение без образа. И на наших сценах она и не могла быть другой.

Но кино, и в первую очередь советское кино, показало ее иначе: не только сборищем, бессмысленной суетней, случайной толпой. Оно показало массу как особый образ, массу органическую.

Эти массовые картины не имеют художественно-декоративной композиции (как, например, марш рабочих в фильме Фрица Ланга «Метрополис»). Эта масса имеет физиономию, массовую физиономию, такую же выразительную, каким может быть только лицо. Движения ее — это жесты. Массовые жесты.

Примером может служить шествие демонстрации в фильме Пудовкина «Мать»: пятьдесят голов сомкнуты в одном кадре. Отдельных лиц совсем не видно. На всей поверхности появляется одна улыбка, одно сияние общей радостной надежды. Или в «Гоп-ля, мы живем!» герой проходит в марше вместе со всей массой. Но у него еще осталось замкнутое выражение лица. И видно, как это лицо постепенно озаряется, принимает выражение массы. И это существенно. Видимым становится не исчезновение единичного человека в массе, а проявление массы в единичном человеке.

Сценический образ этой массы обусловлен исторически-идеологическими причинами. Тупую, аморфную толпу сцена может показать даже при помощи своих статистов. Если она захочет показать массу как духовный образ, она не сможет обойтись без кино (и без звукового кино).

VI. ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ГЛАЗА¹

ЭСКИЗ И ГОТОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Является ли киносценарий самостоятельным родом искусства?

Существуют романы, стихотворения, драмы. Существуют различные литературные формы. Относится ли к ним также и сценарий?

И вообще, существует ли киносценарий? Правда, он пишется, но ведь никем не читается (кроме нескольких человек на кинофабрике). Когда же фильма закончена, киносценарий исчезает бесследно. Надо было его придумать, претворить в образы, написать. И не остается никакого литературного произведения. От него вообще ничего не остается. Это — полуфабрикат: он поглощен готовым произведением.

В этом есть что-то трагическое. Оно выражается между прочим в том, что даже в случае наибольшего успеха фильма публика запоминает имя режиссера, имена артистов. Имя же сценариста, даже если оно красуется на афишах, запоминают только профессионалы.

Не в этом ли кроется одна из причин, почему писатели, поэты, вообще художники слова отказываются писать киносценарии? Их нельзя соблазнить ни гонорарами, ни авторскими процентами. Ибо что остается от их произведений? Но и не потому ли именно и исчезают сценарии, что они не пишутся

¹ Эта глава переведена Е. Ландсберг.

крупными писателями? Писатели с именем обычно считают кино вульгарным искусством.

И все же сценарий — художественное произведение.

Он является первоначальным творческим замыслом, первой идеей, основным проектом будущего произведения. Я пока еще не касаюсь того, содержится ли такой проект в готовом виде в сценарии или должен еще быть закончен режиссером. Ясно одно: сценарий представляет собой набросок, план здания.

Сомневается ли кто-нибудь в том, что архитектурные проекты — художественные произведения? Не думаем ли мы, что работа над проектами и эскизами — самая существенная и решающая творческая работа и что выполнение представляет собой уже скорее техническую задачу, несмотря на то, что и эти проекты остаются скрытыми от широкой публики?

В архитектуре творцом и художником считается тот, кто составлял проект. Ему принадлежит слава, а не техническому исполнителю. И это — несмотря на то, что работа проектировщика остается на бумаге и не может оказать никакого непосредственного воздействия. Это — в порядке вещей.

Ведь, в самом деле, реализация точных архитектурных проектов в основном не более, чем техническая работа. Следовательно, в архитектуре этот вопрос решен. А отсюда вывод: ценным художественным произведением может считаться нечто, не получающее непосредственной огласки.

В театре и в фильме связь между эскизом и готовым произведением совершенно иная.

Как обстоит дело в театре? И там ведь сперва имеется написанная пьеса (обычно пьесы читают очень редко). Лишь драматические произведения классиков мы привыкли воспринимать непосредственно как произведения искусства. Большинство же пьес нам приходится лишь видеть на сцене, для которой они точно так же являются полуфабрикатами. Однако даже и в этом случае значение автора ступенькается не в той мере, как в кино. Почему это происходит? Разве работа режиссера в звуковом кино по зрительному оформлению сценария значительнее работы театрального режиссера?

И театральный режиссер на сцене руководит игрой, дает творческое выражение жесту, каждой интонации, каждому слову. И на сцене работа над мизансценами, декорациями, освеще-

щением, музыкой и прочими важнейшими элементами спектакля не принадлежат драматургу. Напротив, хороший сценарий содержит помимо действия и диалога точные указания относительно композиции групп, жеста и т. д. Сценарист звукового кино (поскольку таковым не является режиссер) в большей мере, чем драматург, участвует в окончательном оформлении произведения. Почему же драматург считается все же выше, чем сценарист?

Мы знаем, что в театре между автором и режиссером также происходит борьба за гегемонию, которая далеко еще не окончена (в Советском союзе пока победил режиссер, но борьба не остановилась на этом). Результаты борьбы будут зависеть именно от того, кто из них имеет большее творческое значение. Ибо общее соотношение сил остается прежним: чем менее интересна сама по себе пьеса, тем интереснее могут быть специальные эффекты инсценировки. Большие режиссеры не появляются в эпохи больших писателей. Они могут быть большими художниками, но они не играют ведущей роли. История развития буржуазного театра вполне отчетливо показывает, что в сценическом представлении вопрос «как» стал преобладать лишь тогда, когда вопросу «что» стали отводить второстепенное значение, когда буржуазная драматургия вступила в период упадка, перестала порождать творчески «революционные» идеи. Значение знаменитых театральных режиссеров еще в конце XIX века заключалось не столько в формальных качествах их режиссерской деятельности, сколько — в пропагандируемой ими идеологии. Крупное значение такого режиссера, как Брам, проистекало не из того, как, а скорее что он инсценировал: из того, что он впервые популяризировал в Европе Ибсена, Стриндберга и юного Гергардта Гауптмана. Он пользовался широкой известностью. Но имя его означало литературную программу. Можно ли сказать то же о современных крупных режиссерах?

Чем объясняется особенно выдающееся значение некоторых советских режиссеров по сравнению с более скромным значением новых драматургов? Кажущееся сходство с буржуазным театром налицо. Но оно вызывается диаметрально противоположными причинами. Там это происходит вследствие упадка старой драматургии, здесь — потому, что молодая драматургическая литература первого социалистического государства еще только создается.

Несовершенство литературы придает такое крупное значение режиссеру. Правда, это значение сохраняется за ним и тогда, когда он работает над постановкой классиков. Советскому режиссеру приходится не только инсценировать пьесу, но вместе с тем и выявлять наше сегодняшнее отношение к старому произведению. Новую пьесу ему приходится дополнять. Старую он вынужден истолковывать. Так, например, он не может мириться с той интерпретацией, которую давали Шекспиру придворные театры XIX века. Примерами творческой режиссерской работы над классиками являются столь незаслуженно осужденная постановка «Гамлета» в постановке Акимова и «Ревизор» Мейерхольда, — спектакль, который отнюдь не сразу завоевал всеобщее признание.

Вернемся к киносценарию. Наше отвлечение от темы лишь кажущееся. Ибо мы изучаем связь между проектом и его реализацией, между литературным текстом и его сценическим оформлением, между режиссером и автором. И если не ставить вопроса во всей его широте, то мы никогда не сможем подойти серьезно к большой проблеме — проблеме значения киносценария.

Мы должны теоретически подчеркнуть здесь творческое значение этой проблемы. Практически она его еще не имеет. Но разве не случалось то же самое и с кинематографом? Кино было еще самым наивульгарным видом низкопробного сценического искусства, но мы все же усмотрели в нем возможности большого искусства и стали его поощрять.

Мы установили крупный масштаб искусства, которого вообще еще не было. То же самое приходится сделать и сейчас с киносценарием. От этой диалектики нам не уйти. Мы должны сперва осознать и уяснить себе, какое великое творчество, художественное значение мог бы или, вернее, должен был иметь киносценарий, если бы он получил признание. Пока киносценарий будет рассматриваться режиссерами и художественными руководителями заранее, принципиально, как сырье, до тех пор они не получают в свои руки подлинно художественных произведений. Но откуда возьмется у них уважение к сценарию, прежде чем они не увидят этих художественных произведений?

Прежде должна измениться принципиальная установка по отношению к сценариям. Для марксиста нет ничего необычного в том, что теория предваряет практику.

Я задавал вопрос, почему сценарий расценивается ниже, нежели пьеса.

Мы знаем, что спектакль — это инсценировка литературного произведения. Между тем при просмотре кинофильма никому не придет в голову, что перед ним поставленный сценарий. Объясняется это тем, что драматургическое произведение может быть поставлено в одном театре иначе, чем в другом. Всегда может появиться режиссер, пытающийся дать новое толкование. Поэтому пьеса поглощается целиком одной какой-нибудь инсценировкой. Она остается материалом и задачей, она существует.

Между тем фильма поглотила свой сценарий целиком. Поскольку последний не поддается вновь реализации, постольку он перестает существовать. И лишь исследование специальных комиссий может установить, в чем состояло творческое участие сценариста в фильме. Можно ли после этого с чистой совестью уговаривать честолюбивого писателя взяться за писание сценария?

Верно и то, что творческое участие режиссера в фильме должно быть большим, чем в театре. И верно, что в фильме решающую роль играет также оформление ее оператором. Нередко именно формальные эффекты кадра составляют содержание содержания фильма. Все это верно.

Но в театре драматургическое произведение не всегда имело то значение, какое оно имеет сегодня. Ныне последовательность постановки такова: сперва пишется пьеса, затем над ней работает театр, далее пьесу показывают публике. В историческом развитии театра наблюдается между тем обратная последовательность. При возникновении эллинской трагедии, равно как и средневековых мистерий, сначала была религиозная община, то есть публика. Отсюда выросли церемония, игра, театр. Но драматургии долго еще не было. Долго еще были импровизированные представления, пока не развилась драматургическая литература с самодовлеющими художественными целями, и лишь тогда театр стал превращаться в великое искусство.

Кино появилось вместе с технической возможностью и капиталистической тенденцией делячески использовать эту возможность. Первые фильмы вообще не имели сценария. Киноаппарату была дана возможность полностью исчерпывать себя. Затем кино долгое время являлось лишь средством, принося-

щим барыши, средством пропаганды наивульгарнейшей макулатуры. Лишь по мере тематического углубления кинематограф и формально стал возвышаться до подлинного искусства. И он никогда не сумеет формально подняться еще выше, если не будет повышаться тематически.

Уже в течение ряда лет кино, несмотря на новую технику выразительности в звуковом кино, не обнаруживает прогресса в художественном отношении; этот застой никогда не может быть преодолен чисто формальными методами. Первый прорыв здесь сделает не режиссер, а сценарист. И при этом — только в Советском союзе. Буржуазное кино не имеет уже никаких перспектив для своего развития, так же как их не имеет и вся упадочная буржуазная культура. Откуда буржуазному кино черпать новую тематику, новые творческие возможности, если оно должно отворачиваться от действительности?

Советское кино имеет перспективу, потому что советский сценарист имеет перспективу. Лишь на материале новой сценарной тематики может заново развернуться творческая сила режиссера. (При этом приходится снова подчеркнуть, что и сам режиссер может быть сценаристом. Тут речь идет не о лицах, а о существе дела.) У нас принято, чтобы режиссер принимал участие в работе над окончательной формой монтажного сценария, потому что это уже режиссерский эскиз. Многие вообще считают идеальным случаем, когда кинорежиссер сам пишет сценарий для своих картин. Можно привести множество доводов в пользу этого положения. Вспомните на минуту о том, как развивался театр, то примитивное состояние, когда театральные директора сами писали пьесы. Правда, Шекспир и Мольер также были театральными деятелями, и это не повредило ни их пьесам, ни их театру. Однако это был определенный этап развития, который привел к дифференциации между драматургическим произведением и театром. Позднее пьесы, написанные театральными деятелями, оказывались слишком «театральными» и неполноценными в литературном, художественном смысле. Ибо они исходили из готовых, уже испытанных театральных форм и подбирали темы, допускавшие наиболее действенное применение этих форм. Но оказалось более плодотворным для развития сценического искусства, когда «нетеатральные» литературные драмы поставили перед сценой, режиссерами, актерами новые задачи: найти но-

вые сценические формы, в которых и эти «литературные» произведения могли бы действовать театрально.

В кино долгое время дело обстояло так, что нам приходилось жаловаться на слишком низкий уровень сценариев, обусловленный их излишней кинематографичностью (в том смысле, как мы говорили об излишней, внутренне не обоснованной театральности). Мы доискивались специфики кино и стремились к ее усилению. И эту киноспецифику сценария мы ищем в применении уже известных, испытанных действенных форм кино.

Сейчас, однако, настало как будто время, когда сценарий ставит перед кинорежиссером новые, еще не разрешенные задачи, не всегда допускающие применение испытанных форм кино. Лишь эти новые задачи могут вдохновить его на дальнейшее творческое развитие киноискусства. Впрочем, в большинстве случаев невероятно, чтобы режиссер, пишущий сценарий, ставил перед собой столь трудные и рискованные задачи. Эту задачу должен, конечно, решать посторонний сценарист, который меньше будет заботиться о соблюдении привычных норм и правил киноискусства.

Я сказал: новая тематика сценария может привести к новому расцвету и дальнейшему развитию методов оформления в инсценировке. Что же означает для кино новая тема? Являются ли таковой колхозные проблемы, социалистическое строительство или всеобщий кризис капитализма?

Несомненно. Но не специально для кино, а для всех видов искусства вообще. Итак, назовем это новым материалом, в котором специфика темы должна еще быть найдена в соответствии со спецификой искусства. Новая тема в данном случае означает для нас то новое с точки зрения кино, что до сих пор еще не получило кинематографического оформления. В одном ли материале тут дело? Ведь фильму на самую новую колхозную тему можно построить так, что кинематографическое оформление ее не будет содержать ничего нового. И можно более старый, неоднократно использованный на экране материал обработать как кинематографически новую тему.

Материал дается действительностью. Действительность имеет, однако, многообразные формы проявления. Форма проявления, не получившая еще своего художественного отобра-

жения, представляет собой новую тему и тогда, когда материал, фактическое содержание этой действительности, подвергался неоднократному отображению.

Когда три живописца пишут одну и ту же сцену, причем один желает отобразить то психологическое содержание, которое выражают лица и жесты, второй — орнаментальную, линейную композицию группы, а третий (скажем — импрессионист) пишет лишь цветовые рефлексы света и воздуха, так что самые предметы для него становятся несущественными, — тогда все три живописца имеют различные темы, хотя и используют один и тот же материал.

Когда Гриффиц изобрел крупный план, перед кинематографией раскрылся совершенно новый круг тематики. Появилась возможность показать более тонкие оттенки в выражении лица. Появилась возможность сделать психологию видимой.

С этого момента изображение на экране какой-нибудь любовной истории, неоднократно использованной в кинофильмах, становилось кинематографически новой темой, поскольку впервые на экране изображалось то, что до того оставалось невидимым, — психология. Ибо видимость психологии (получившей уже давно литературное отображение) для кино еще не была открыта.

Это изображение режиссера становится зарядкой для сценариста. Режиссеру Гриффицу приходит в голову мысль, что можно снять крупным планом лицо или руку и вмонтировать в фильм. Сценарист (повторяю, сценаристом может оказаться сам Гриффиц; здесь существенно лишь то, что мы имеем эти два этапа работы в кино) усматривает в этой съемке новую возможность, а именно — возможность взглянуть на действительность с совершенно новой перспективы и из этой перспективы построить сюжет. Таким путем создается новая тема. Действительность осталась та же. Но из этой перспективы сценария становятся видимыми, слышимыми, непосредственно воспринимаемыми через органы чувств вещи, которые до сих пор можно было лишь мысленно комбинировать, чувствовать, которые, следовательно, не воспринимались киноаппаратом, микрофоном. Их можно было отобразить только литературно.

Существуют ли абсолютно внекинематографический материал, внекинематографические темы? Нет! Есть вещи, которые мы сегодня еще не умеем отображать посредством кино. Завтра или послезавтра придет кто-либо и найдет воз-

возможности, при которых эти вещи также станут видимыми, слышимыми, воспринимаемыми киноаппаратом или микрофоном.

Это и есть творческий путь развития, генеральная линия кино: отображать своими специфическими средствами новые области жизни, действительности. Это значит — находить новые темы.

На этом пути режиссер и сценарист в диалектическом взаимодействии толкают друг друга вперед. Быть может, режиссер раскрывает новую формальную возможность. Сценарист усматривает в ней принцип, всеобщую точку зрения, с которой новая тема становится видимой, и тем самым ставит перед режиссером новую задачу, в процессе разрешения которой его оформляющее искусство отображения может развиваться далее.

Похоже на то, что формальное развитие кино на сегодня приостановилось. Похоже на то, что дальнейший шаг вперед должен исходить из сценария.

ЗАПИСАННЫЕ КАРТИНЫ, ЗАПИСАННЫЕ ЗВУКИ

Сценарист — особый писатель. Он словами пишет картины. (Если даже они звучат и говорят, то все же это картины.) В чем различие между ним и беллетристом?

Беллетрист тоже описывает обстановку, среду. Сценарист же описывает не самую обстановку, а изображение, картину ее. Беллетрист описывает какого-нибудь человека. Сценарист видит и изображает портрет или сценарный образ человека. В чем различие? Сценарист видит только то, что может быть экранизировано, непосредственно снято киноаппаратом и микрофоном. Он дает не изображение жизни, а изображение картины, которая по его описанию еще должна быть создана. Он описывает фильму.

Литературная особенность сценария в том, что он обязан быть «нелитературным». Потому что принцип искусства сценариста — это непосредственное чувственное восприятие. Искусство поверхности, как в живописи (что, разумеется, не означает поверхностности). Развитие этого искусства заключается в том, чтобы извлечь как можно больше внутреннего и интеллектуального на поверхности формы.

Прежде часто задавали вопрос: что делал бы Рафаэль без рук? В наши дни он, вероятно, писал бы, вернее, диктовал бы сценарии. Он описывал бы картины (именно картины, несмотря на диалог звукового кино, о чем я еще буду говорить).

Описывать конкретные картины, вместо того чтобы вызывать их в сознании читателя, — это задача поэтической творческой фантазии, но при этом совершенно внелитературная. Поэтому она составляет своеобразную проблему стиля, ибо в силу самой метафорической сущности языка каждое слово проуждает целый рой ассоциации, и аппарат не в состоянии схватить все то, что сценарист «примышляет» к своему описанию.

Многие сценаристы имеют литературные претензии. Почти всегда это те, кто, собственно, не являются писателями и не пишут ничего, кроме сценариев. Именно поэтому они и хотят проявить себя здесь во-всю. Сценарии таких «писателей» подозрительны. Обычно они не содержат достаточно конкретных образных представлений. И большей частью им недостает специфически творческого элемента, заключающегося именно в том, чтобы продуманное и прочувствованное поднять на поверхность изображения.

Бывают, однако, режиссеры, которые не желают иметь таких образно-конкретных сценариев. Они предпочитают литературные сценарии, потому что последние им нужны для самой общей линии действия и для зарядки. Сценарист не должен описывать никаких образов. Он должен лишь возбудить в режиссере желание самому представить себе образы.

Но кто-то должен все-таки выдумать конкретный план создания фильма, даже если он не будет записан. На это можно было бы возразить, что план фильма возникает лишь во время самой работы. И часто не весь план возникает сразу, а иногда он складывается лишь к самому концу работы, например во время монтажа.

Несомненно, в этом диалектическом рабочем процессе план и его осуществление, сценарий и его претворение в фильме будут взаимно влиять друг на друга. И, тем не менее, никогда не может получиться произведение искусства из простого экспериментирования, если предварительно не было представления о плане. И эта форма фильма, созданная воображением, должна быть также намечена и в литературном сценарии, в первом либретто, если это настоящая кинематографическая

тема, а не роман или повесть, требующие переработки, чтобы стать темой для кино.

Существовала теория, что фильма тем кинематографичнее, чем меньше она поддается описанию в сценарии. Во времена немого кино существовала буржуазная теория о чисто-изобразительном воздействии кино, об «абсолютном кино», которое не нуждается ни в каком сценарии, поскольку оно вообще не может быть описано словами, или так же мало, как и музыка.

В последней своей стадии немое кино обнаружило тенденцию создавать не эпические, но драматические варианты. (И не только буржуазное кино, но и Дзига Вертов также склонялся одно время к этому направлению.)

Звуковое кино породило новую опасность: преобладание диалогов может лишить фильму ее оптической, ее картинности. Эта опасность давно преодолена, и, пожалуй, опасной стала боязнь этой опасности. Наши кинорежиссеры (и сценаристы) имеют подчас склонность, пользуясь всеми средствами звукового кино, создавать немые фильмы как бы с глухонемыми персонажами. И это — несмотря на то, что диалог в фильме может быть кинематографичным. В художественной фильме диалог также является органической составной частью зрительного изображения. Таково направление развития.

Ведь и в звуковом кино мы видим картины. Самая лучшая передача звука ничего не меняет. Слова звучат не в реальном пространстве, не в реальном месте, а в кадре. Конечной, художественной целью является, следовательно, вплетение слова в оптический кадр в виде дополняющего эффекта.

В этой области у нас еще мало опыта и нет теоретических правил. Но режиссер будет, конечно, и акустически настраивать интонацию слов в соответствии с настроением кадра. В обстановке тихого осеннего ландшафта он заставит говорить иначе, чем в заводском помещении. Он даст либо гармонию, либо эффект контраста. Но в общем зрительном впечатлении звуку будет отведена такая же функция, как и линии или цвету. И не только интонации, указываемой режиссером, но уже и самому слову, выбираемому сценаристом. Слова в фильме и по своему содержанию являются элементами кадра. Сценарист, вероятно, заставит произносить среди тихого осеннего ландшафта другие слова, чем в заводском помещении, если зрительное впечатление играет в этом кадре особенную роль. Я

говоря, разумеется, об идеальном случае, быть может, о такой стадии развития звукового кино, от которой мы еще далеки. Но принцип ясен. Сценарист словами пишет картины даже и тогда, когда он передает диалоги. Он должен изображать литературными средствами акустические эффекты, действующие оптически-изобразительно.

Стиль сценариста не должен быть излишне метафоричным. Потому что метафора стиля всегда служит заменой прямого описания. Сценарист должен описывать конкретные вещи (которые можно фотографировать), а не сравнения или метафоры, возникающие в связи с ними.

Следует ли переносить литературу в кино? Принято ли скульптуру превращать в живопись, или наоборот?

Сегодня модно переделывать классические романы в театральные пьесы, называя их «сценическим монтажем», намекая этим на то, что это не настоящие театральные пьесы. Но никто не отрицает, что даже удачность подобного монтажа свидетельствует о бедности. Это — только выход из положения. Суррогат высококачественной драматургической литературы.

Верно, что ловкий и вдумчивый «сценический монтаж» выдающегося классического романа ценнее, чем посредственная оригинальная пьеса. Верно, что удачно переработанная из хорошего романа фильма будет более ценна по содержанию, чем посредственная оригинальная фильма. Но никто не станет отрицать, что как раз самое глубокое и тонкое в романе будет при этом утрачено. Не потому, что кино более поверхностный, более вульгарный род искусства, а потому, что его глубины, его тонкости находятся в совершенно ином направлении, в ином «измерении».

Если хорошую оригинальную фильму переделать в роман, то в этой переделке она тоже потеряет самое глубокое и значительное, что в ней было. Характерно, что в экранизированных романах — я говорю только об удачных случаях — наиболее глубокие, значительные, сильные места романа не являются такими же в фильме, именно потому, что их литературная специфичность делает их непригодными для кинематографического показа.

Но зато у нас есть примеры того, что совершенно несущественные и неброские места романа становятся решающими и наиболее сильными эпизодами фильма, потому что хороший сценарист и хороший режиссер сумели, может быть, из какого-

нибудь придаточного предложения в романе извлечь целое богатство сильных и глубоких зрительных впечатлений.

Бывают рассказчики, обладающие скорее зрительной фантазией. Диккенс несомненно мог бы писать выдающиеся сценарии. Достоевский, полагаю, оказался бы к этому совершенно неспособен.

Имеется, правда, вид литературы, при экранизации которой никакие ценности не утрачиваются, поскольку их вообще и не было. При экранизации такой литературы во всяком случае одна ценность добавляется, а именно — конкретное, картинное представление. И одно несомненно: в сценарии никогда нельзя жульничать так, как в литературе, потому что самый факт возможности экранизации сценария доказывает, что автор действительно представлял себе определенную, чувственно воспринимаемую картину, которую он точно мог описать. Есть много писателей (даже таких, у которых есть имя), неспособных написать годный для производства сценарий — не столько потому, что они создают образы не зрительно, сколько потому, что они вообще не создают образов, так как они непластичны, лишены конкретной фантазии. Помехой является в данном случае уже не техника сценария. (Техника, собственно говоря, состоит не в чем ином, как в очень конкретной точности зрительной фантазии.) Стиль многих писателей был бы разоблачен, он оказался бы пустой фразеологией, если бы его подвергнуть испытанию путем экранизации.

Не следует накладывать запрета на экранизацию романов или театральных пьес. Мы не педантичные доктринеры. Наши принципы не абстрактны и действуют диалектически. Мы берем хорошее там, где можем его получить. Все зависит от конкретного материала. И если мы с одной стороны многое потеряем, то с другой стороны мы можем кое-что выиграть.

Но сценарии, возникающие не только как результат равноценной творческой силы, а кинематографического (с самого начала) подхода, должны быть лучше. Когда говорят о «Шекспире кинематографа», который еще не явился, то не имеют в виду человека, который будет обрабатывать романы.

Тенденция экранизировать известные романы или театральные пьесы понятна в рамках капиталистической кинопромышленности, потому что определяющими силами кино являются там погоня за наживой и беспринципная неустойчивость вкусов господ кинодиректоров. Если они стремятся сделать дельце

понадежнее, то в свою калькуляцию они включают уже испытанный успех сюжета какого-нибудь романа и рекламную ценность популярного книжного заголовка (за такой заголовок платят нередко дороже, чем за сценарий). О специфических возможностях развития кино они заботятся мало.

Не внушает ли беспокойства тот факт, что тенденция экранизировать литературу растет как будто и у нас? Но причина кроется, быть может, в том, что писатели не желают идти в кино? Поэтому кинематографу часто приходится идти к писателям. Это происходит потому, что хотя давно уже стало ясно, что кино является своеобразным родом искусства, со специфическими законами творческого метода, но все же это положение еще в недостаточной степени осознано в отношении сценария. Сценарий не рассматривается как особый вид искусства, и к сценаристу относятся как к вспомогательному художественно-техническому работнику.

Серьезные писатели, пишущие не только сценарии, но также романы и театральные пьесы, очень редко и очень неохотно переделывают для кинематографа свои художественные произведения.

Театр был в зачаточном состоянии развития до тех пор, пока не была создана драматургическая литература.

То, что сценарий не приобрел еще значения самостоятельного вида искусства, говорит о юности и больших возможностях развития кино. Кино тогда лишь станет вполне зрелым искусством, когда сценарий можно будет печатать и читать.

VII. БЕГСТВО ОТ ФАБУЛЫ

Кино уже настолько обогатилось собственными, чисто оптическими средствами выражения, что тенденция отказа от всяких иных средств выражения, прежде всего от литературной, эпической фабулы, все усиливалась. Ракурс и техника монтажа достигли такой творческой силы, что смогли непосредственно приблизиться к «сырью жизни», не нуждаясь в том, чтобы получать его в предварительном литературном оформлении, в виде художественного произведения.

Киноаппарат стремился не только дать новый вид эпически-драматического оформления, но и вообще подойти к жизни с совершенно иной стороны. Аппарат был призван к самостоятельному творчеству. Это значит, что он стал искать свою тематику, свой материал не в происходящем, а в простой видимости (*Erscheinung*), а свою форму не в повествовании, а в ритме кадров.

«ПРАВДА БЕЗ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ»

Сепаратическая тенденция к «чистой форме», не желающей быть больше средством для изображения «чего-то другого», возникает во всех искусствах в эпоху всеобщего кризиса. Это была эпоха экспрессионизма.

Беспредметное «абсолютное» искусство означает полное отречение от фактической действительности. Это такое же

бегство сознания от действительности, как и сказочная романтика. Кроме того, отрыв чистой формы от предметности ведет к дуализму, как и «философия жизни» (Lebensphilosophie), расцветшая к этому времени в саду монополистического капитализма.

«Философия жизни» обосновывает понятие внутренней душевной интуиции, при помощи которой могут разрешаться все проблемы и конфликты. (При этом действительность с ее эксплуатацией и кризисами может спокойно идти своей дорогой.)

Абсолютные искусства разрешают свои проблемы посредством абстрагированных форм, нисколько не смущаясь при этом действительностью.

Там бегство от неприятной и безнадежной действительности внутрь, здесь — такое же бегство от нее во вне.

Каждый вид искусства подходил при этом к диалектическому поворотному пункту, где средства начинали определять собою цель, а форма — содержание. Это приводило к последнему логическому выводу, а именно — к форме, которая «сама себе» содержание, то есть — ничто.

БЕГСТВО ПО ДВУМ НАПРАВЛЕНИЯМ

Фабула — это сконструированный, построенный материал жизни. Бегство от фабулы ведет по двум направлениям, конечными точками которых являются, с одной стороны, «сырой» материал жизни, с другой — абстрактная форма, чистая конструкция. На одном полюсе голый репортаж, фильмы о вещах и о природе. На другом — калейдоскоп оптических впечатлений (Impression) и игра форм абстрактного кино. Последний шаг, выводящий за пределы искусства, приводит на одном полюсе к материалу без формы, на другом — к форме без материала.

Посередине же находится огромная область киноискусства, демонстрирующая тот мир, который только и может быть показан, но не рассказан.

Фильма без героев была первым шагом к освобождению от заостренного анекдота. Правда, остались еще вымышленные события в определенной связи, остался еще придуман-

ный сюжет с последовательной линией развития, осталась еще фабула. Но уже тот факт, что действие не связано с отдельными главными персонажами, освобождает его от искусственно переплетенных узлов интриги.

Фабула становится такой широкой, что ее очертания исчезают; поэтому она не бросается в глаза, почти незаметна. Жизнь, которую мы наблюдаем не в одном только направлении, не в аспекте единичной, узкой судьбы, а в поперечном разрезе, уже не кажется жизнью одного определенного человека, которую мы не знаем. Она предстает как наша жизнь, которую мы прекрасно знаем, и потому кажется нам не выдуманной, не созданной искусственно.

ПОПЕРЕЧНЫЙ РАЗРЕЗ

Четким типом фильма без героя является фильма, показывающая жизнь как бы в поперечном разрезе. Я хотел сделать такую попытку в фильме «Преключение одной кредитки». В сценарии этой фильма не было проходящих главных действующих лиц. Кредитка, ценою в десять марок, переходит из рук в руки. Путь кредитки создает единственную линию событий, которые приводят друг друга в движение, не имея между собой внутренней связи. Люди снова и снова проходят мимо, как в тумане, не подозревая того, что поведение каждого из них определяет судьбу другого (так было в сценарии, который затем «переработали», приделав к фильму до конца истасканную слащавую любовную историю).

Сцены фильма поперечного разреза тоже, разумеется, придуманы, и порядок их точно взвешен. Но они кажутся не продолжением, а простым чередованием, без нарастания и кульминации, равноценными в своем горизонтальном ряду. Потому они действуют как не имеющие определенной конструкции, и кажется, что с одинаковым успехом можно было бы показать большее или меньшее количество сцен, что все это происходит не по заранее задуманному плану: Выглядят сцены как нечаянно увиденные, подобранные киноаппаратом, без предварительной литературной аранжировки. В этом есть правдоподобие случая.

ФИЛЬМА МАСС

Связным сюжетом, имеющим определенное построение, но все же лишенным героев, обладает фильма масс. Ярким примером может служить картина Эйзенштейна «Октябрь»: социальные события, на фоне которых не выделяется ни одна личная судьба героя, где только массы противостоят массам. Показ этой борьбы, разумеется, тоже выдуман и инсценирован, но массы, выступающие в качестве партнеров в игре, имеют свой выразительный классовый характер, сказывающийся в их внешнем облике и в движении. И в этом заключается внелитературность фильма, так как единичную фигуру можно выдумать, но классовый характер не может быть выдуман. Классовый характер — это социальный факт, который может быть схвачен киноаппаратом в качестве непосредственной действительности и как натурная съемка вкомпанован в конструкцию ряда происходящих событий.

АТОМЫ РАВНЫ СЕБЕ

Фильмы, в которых сюжет дан в поперечном разрезе, и фильмы масс являются переходными к кинематографу факта, хотя каждая сцена в них выдумана. Объясняется это тем, что характер литературной выдумки определяют не ее составные части, а их взаимосвязанность в определенной композиции. Ибо элементы природы и элементы искусственной конструкции одни и те же. Камень в горном массиве и камень в соборе остается тем же камнем. Атомы каждого художественного произведения реальны. Стоит, таким образом, происходящему ряду событий в фильме потерять характер произвольно выдуманной фабулы и приобрести реальность, как тщетны будут попытки придать им некую целостность. Только через расщепление на атомы можно дойти до совокупности целого. Мебель нужно сначала сломать, она должна сперва стать деревом, чтобы снова породниться с лесом.

Поэтому масса может быть показана только в мельчайших сценах, так как ни одна непрерывная фабула не в состоянии охватить ее. Но молекулы — это уже не обломки и не отрывки. Они изолируются и освобождаются от всякой сюжетной связи и являются сами по себе субстанцией действитель-

ности. Половина статуи — это торс, чего нельзя сказать об осколке камня.

Две связанные сцены дают уже определенное сюжетное направление, ориентирующее на определенную ситуацию, следовательно уже не на целое. Но мужчина, набивающий трубку, второй, заряжающий винтовку, третий, нагибающийся над раненым, двое спящих и т. д. — не связаны общей фабулой. Они связаны в целом, в социальном бытии массы.

ЭЙЗЕНШТЕЙН ОБ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОМ КИНО

Как выдумка без фабулы мыслились и те киноэтюды, о которых я уже говорил. Эйзенштейн декларирует принципы интеллектуального кино, которое не показывает ни личные судьбы, ни социальные, а только излагает мысли. Абстрактное должно быть опосредствовано чувственным путем: интеллект выражен изобразительными средствами.

17 февраля 1930 года Эйзенштейн в Париже, в Сорбонне, читал доклад о принципах советской кинематографии и между прочим сказал:

«Мы достигли завершения величайшей задачи нашего искусства — снимать в кадрах абстрактные идеи, конкретизируя их тем или иным путем. Мы не прибегаем ни к анекдоту, ни к фабуле. Непосредственно в кадре или в комбинации кадров мы ищем средство возбуждать эмоциональные реакции, рассчитанные заранее. Это движение эмоций будит мысли. От кадра к ощущению, от ощущения к тезису. Таков путь».

С этим методом несомненно рискуешь скатиться к символизму. Но следует подумать о том, что кино — это единственное конкретное и вместе с тем динамичное искусство, могущее раскрыть и показать ход мыслей. Ход мыслей сам по себе — движение, и поэтому оно не может быть по-настоящему показано в своем развитии статическими искусствами. Я полагаю, что задача интеллектуального возбудителя может быть выполнена кинематографом. Помимо всего, это было бы исторической миссией искусства нашего времени; мы страдаем от ужасного дуализма, существующего между мыслью, чисто философским умозрением, и между чувством, эмоцией.

В древние времена, во времена магически-религиозные, на-

учное познание и чувство существовали в каком-то единстве. Результатом их разъединения и был этот дуализм.

С одной стороны, мы имеем чистую эмоцию, с другой стороны — умозрительную философию. Мы должны теперь, не возвращаясь к примитивной религиозной стадии, опять попытаться найти похожий синтез этих двух элементов. Думаю, что только кино может создать этот огромный синтез: вернуть интеллектуальность к ее живым источникам, к конкретности и эмоции. Это задача, которой мы себя посвящаем.

Десять лет тому назад в «Видимом человеке, я говорил только о зрительной культуре, которая вследствие изобретения книгопечатания была вытеснена культурой понятия и вновь воскресает в кино. Эйзенштейн возвращается к магическим первобытным временам для того, чтобы найти аналогию с тем единством духовного переживания, которую он средствами кино снова хочет восстановить. Единство умозрительного мышления и бессознательной эмоции. Этого единства нельзя добиться ни путем склеивания, ни путем смешивания. Если идея единства возникает как противоположность некой расщепленности, то это уже недопустимо. Единство как нечто внепроблемное, нечто само собою разумеющееся вряд ли может быть восстановлено кинематографом или каким-либо другим искусством.

Что касается методологического пути «от кадра к эмоции и от эмоции к мысли», то первый шаг (от кадра к эмоции) возможен, но второй (от эмоции к мысли) вряд ли может быть подчинен управлению и контролю. Кадр должен будить только эмоцию, и из ощущения автоматически уже возникает мысль. Причем надо иметь в виду, что вызванная кадром эмоция соединяется с уже имеющимся у зрителя случайным настроением.

Но монтаж мыслей имеет возможность действовать не только через чувство. Эйзенштейн в своих интеллектуальных фильмах сильно воздействует на эмоцию, разоблачает художника, который хочет внести не рациональное начало в стихию эмоции, а эмоциональное в чисто научное мышление. Одна только возможность возникновения сильной концепции такой огромной перспективы, является документом, свидетельствующим о решающем историческом значении кино.

ТВОРИТЬ, НЕ ВЫДУМЫВАЯ

Можно творить, не выдумывая. Каждая хорошая фильма о путешествиях, этнографическая или географическая «культурфильма» содержит непрерывный ряд происходящего и, следовательно, по плану построенную фабулу, даже если отдельные сцены не выдуманы, не инсценированы, а действительно взяты из жизни. Но само путешествие может быть выдумано. План путешествия — это монтажный план действительности, и еще в монтаже фильма изымаются последние остатки случайного.

Здесь двойственность материала и формы совершенно уничтожена. Не только показ, но и первоначальное ощущение вполне кинематографично.

МОЗАИКА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

В кинематографии возникла своеобразная промежуточная форма: это культурфильма с одним ведущим персонажем.

В фильме показана жизнь человека, типичная для изображаемой действительности. Она как лейтмотив проводится через всю картину. Факты показаны в форме единичной человеческой судьбы. Содержание не выдумано; выдумана только форма. Это как бы мозаичный монтаж действительности. Такими фильмами являются: «Нанук», «Моана» и «Чанг».

В последней фильме борьба индусской переселенческой семьи с девственным лесом, борьба деревни со стадом диких слонов превращается в драму, построенную по законам художественной формы. Она имеет не только фабулу, но и определенный стилистический принцип античной греческой драмы. Между кадрами борьбы вмонтированы кадры, изображающие обезьянье стадо, наблюдающее за этой борьбой с вершин деревьев. Эти кадры похожи на кадры трибун во время спортивного состязания. Борьба людей сопровождается пантомимой возбужденного обезьяньего стада. Это гротескный вариант хора греческих трагедий. Он создает как бы почву для оптического резонанса на происходящее.

Здесь ни одна сцена не выдумана. Но во всем этом явно ощущается воля художника, того, кто осмыслил действительность. В данном случае монтаж включает элементы творчества.

Это идея советского режиссера Дзиги Вертова — делать фильмы о путешествиях, которые ведут не в неизвестную даль, а в неизвестную близость. Подслушать, подсмотреть киноаппаратом, «киноглазом», сцены нашей повседневной жизни. Мельчайшие сцены становятся значительными оттого, что даны изолированно от происходящих событий, и потому быстрее обращают на себя наше внимание. Они часто используются в качестве примера. Часть вместо целого: «Жизнь, как она есть». Например, играет ребенок. Парочка целуется на скамейке. Шофер бранится с седоком и т. д. Мы как бы подсматриваем через замочную скважину.

Путешествие в близь не имеет маршрута, а стало быть, и формы. Оно не создает представления последовательного развития событий, и все-таки это художественное произведение. Кадры сообщают не научные сведения, а впечатления: все, что трогает каждого проходящего по улицам, имеющего глаза, нервы и сердце. Художник, который ведет нас за своим киноаппаратом, отнюдь не эпический поэт, — он скорее лирик, делающий оптические заметки и наброски. Несмотря на случайность и эскизность отдельных кусков, в результате монтажа мы имеем все же картины подлинной жизни.

Правда, такие фильмы не имеют фабулы, но они имеют героя. Это «человек с киноаппаратом», который нам не виден, но все, что он видит, показывает его. (Уот Уитмэн или Петер Альтенберг могли бы так странствовать со своим киноаппаратом.)

Кинематограф факта представляет собою одну из субъективнейших выразительных форм.

ДНЕВНИК И АВТОБИОГРАФИЯ

Впечатления и переживания человека, непрерывно фиксируемые в фильме, разве не открывают возможностей для создания кинодневника, кинсавтобиографии? Это тот особый жанр, который должны бы создать любители кино и который мог бы иметь такое же крупное документальное значение, как и письменная литература мемуаров и дневников.

ХРОНИКА

Хронику можно назвать дневником времени. Казалось бы, она показывает безличную, лишенную конструкции действительность. Следовательно, это не лирическая прогулка, не история личной судьбы человека, а репортаж. И все-таки то, что мы видим, не простая нейтральная действительность.

В выборе и в группировке фактов (в буржуазном кино) выявляется идеологическая тенденция монополистического капитализма, представляемая западной киноиндустрией. Это выражается в форме, приспособленной к психологии мелкобуржуазных масс (основного кинозрителя).

Дневник времени? Что узнают историки из этих съемок спорта, парадов и катастроф о событиях, имевших исторически решающее значение? То, что сознательно и намеренно не показано в этих хрониках, то, что прикрито этими кадрами, и есть исторически важные, решающие факты данного времени. Но сами кадры не будут иметь для историка никакого значения. А тем более — принцип их выбора.

Показательным является то, что советская кинематография создала новый жанр хроники. Само собой разумеется, что выбор и группировка фактов определяются пролетарской идеологией и уже по одному этому показывают реальные силы социальной действительности.

Но и формально эта хроника отличается от буржуазной хроники тем, что действительность социалистического строительства сама по себе все в большей и большей мере охватывается планом, и «чисто хроникальный» показ ее фактов приобретает некую плановость, которая выражается в фильме в виде художественной композиции. Господствующий пролетариат сознательно строит свою действительность. Эта осознанная плановость является решающим элементом действительности, поэтому советская хроника более оформлена, чем буржуазная.

КАДР — ЭТО УБЕЖДЕНИЕ

В монтаже действительно хорошей культурфильмы проявляется экономическое и политическое направление кадров. Я не говорю о тех сериях кадров, которые, как иллюстрации к

каталогу, показывают лишь виды какой-либо местности или какого-либо производства. Такой ряд кадров может быть чрезвычайно поучителен, но это еще не фильма. Только тогда, когда изображение какого-либо предмета осмыслено идеологически, когда посредством монтажа этих картин действительности появляются смысл и толкование, только тогда они становятся произведением искусства.

Советская культурфильма «Шанхайский документ» показывает не только блеск и нищету китайского города. Она показывает их функциональное отношение друг к другу. Она показывает классовые противоречия и эксплуатацию.

Монтаж становится систематическим изложением, которое дает зрителю определенное социальное познание. Социальное познание, однако, обуславливает принятие определенной позиции, определенного отношения к вещам. Более того: оно уже и есть принятая позиция, как только оно стало познанием. Зрители становятся очевидцами происходящего.

Каждое зрелище, снятое в фильме, содержит одновременно естественную человеческую реакцию. Ведь эмоция была причиной возникновения кадра. Каждый кадр указывает на определенную эмоцию как на причину своего возникновения.

В изображениях страдания есть сострадание, в изображениях несправедливости — возмущение. Это — жесткий реальный пафос кинематографа фактов. Эти фильмы могут выражать растроганность, дикую ненависть, они могут выражать нежность и восхищение. Если они этого не выражают, то остаются только картинками, а не фильмами.

Разве «Турксиб» режиссера Турина о строительстве Туркестанско-Сибирского железнодорожного пути не патетическая, героическая песня о победоносном наступлении социализма? Хозяйственные проблемы превращаются в драматические конфликты необычайного напряжения. — В Туркестане нет хлеба. В Сибири нет хлопка. Между ними лежит непроходимая пустыня. Необходимо создать железную дорогу. Дело идет о жизни многих миллионов людей. И начинается героическая борьба техники против стихии природы, борьба против тупого противодействия древних традиций. Штурмовая атака на сон природы и человека.

В ракурсах и монтаже выражены убеждения режиссера, его

позиция — мировоззрение активного участника строительства. (Они также составляют элемент действительности.)

В кадрах показаны только маленькие сцены примитивной сельскохозяйственной жизни и моменты технической работы на постройке железной дороги. Но в монтаже проявляется великое невидимое: необычайная социальная воля огромной социальной идеи. Историческая борьба за человеческое развитие. Видны не только факты, но и движущие силы. Это — та действительность, которую не распознать с первого взгляда. Только взглядевшись глубже, схватив не только явления, но и их закономерность, можно в сухих фактах увидеть действительность. Отдельные кадры дают только факты. Действительность — это познание и смысл, и может проявиться только как связь в монтаже.

ВОЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

Военные фильмы производства УФА имеют только негативный монтаж. Их намерением было не показывать подлинного лица войны. В результате — романтически идиллический ряд кадров, изображающих войну как уютную загородную прогулку.

Как сильно отличается от этого французская военная фильма «Pour la paix du monde!» проката организаций пострадавших на войне инвалидов, под названием «Geules cassés». Режиссер (тот, кто монтировал материалы военного архива) — председатель организации капитан Пикард.

Социальный и экономический фон и в этой фильме не показан. Это только факты. Но оптически показаны они с точки зрения людей, погибших от этих фактов. Об идеологическом значении этой фильма я пока не говорю. Но с чисто оптической стороны эти фактические кадры обладают таким чудовищным пафосом, такой акцентированной эмоцией, какая вряд ли присуща любому художественному произведению. Происходит это оттого, что факты показаны теми, кто пострадал от них.

Фильму делали инвалиды войны. Ужасное показано здесь глазами ужаснувшегося, мучение — глазами страдающего, угроза — глазами опасавшегося, смертельное — глазами умирающего. (В Германии эта фильма не допущена на экран.)

В фильме имеется такой кадр: аппарат берет панорамой утихшее поле битвы. Озаренный луной пейзаж: гранатные воронки, бесконечные окопы, до краев переполненные трупами. Тихо. Дерево не шелохнется, травинка не дрогнет. Аппарат движется в долгой, медленной панораме. Все то же: трупы, трупы, трупы... Эта нудная монотонность похожа на вой.

Еще одна съемка: целый полк, ослепленный ядовитым газом, гонят сквозь горящий город. Их гонят, как стадо баранов. Сбившись в кучу, без определенного направления, спотыкаясь и шатаясь среди рушащихся балок и едкого дыма, попадают сотни слепых людей в огонь. Видение Данта, снятое очевидцем для того, чтобы и мы стали его очевидцами.

В картине видна атака ручными гранатами, снятая из непосредственной близости, бой самолетов на высоте двух тысяч метров, заснятый с одного из сражающихся аэропланов.

НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ ПРИСУТВИЕ

Эта французская военная фильма посвящена шести операторам, погибшим во время съемок. Такие кадры отличаются от всех видов записанной передачи фактов: от рассказа, от исторического отчета, от репортажа и т. п. Это и не передача, и не показ. В съемке действительности становится видимо само происходящее в еще не законченном, настоящем времени.

Если человек рассказывает о боях, то это значит, что он их уже пережил. Даже самое точное и живое изображение — лишь воспоминание. И даже самые большие опасности уже не опасны. Показ киноаппарата — иной. Он не сделан впоследствии: мы видим ситуацию в тот момент, когда она происходит. Пока пленка в кассете не кончилась, мы не можем знать, будет ли она прокручена до конца. Наше присутствие в качестве непосредственных свидетелей дает кинематографу фактов такую силу напряжения, которую не может иметь ни одно творение художественной фантазии.

Тот, кто однажды лежал у полевого телефона и слушал донесение, задыхающийся рассказ о ходе близкого боя, тот знает, что я хочу этим сказать. Прерывающееся дыхание дает этому изложению некий «стиль», которым не может

обладать профессиональный рассказчик. И такие телефонные донесения иногда прерывались на полуслове. Тишина становилась отчетливой, как предсмертный крик. Одна из съемок в этой французской фильме о войне внезапно прерывается. Снимок становится нерезким, зыбким, затуманенным. Затем наступает темнота. Режиссер не вырезал этого «испорченного» места. И мы видим, что в эту минуту оператор умер на своем посту.

СЪЕМКА СОЗНАНИЯ

Самое замечательное в таких съемках — это не героизм, о котором они свидетельствуют. О людях, смело смотрящих смерти в глаза, мы слышим часто. Новое здесь то, что эти люди смотрят в лицо смерти через объектив съемочного аппарата (это относится не только к операторам военных съемок).

Разве исследователь Южного полюса капитан Скотт не заснял свою смерть, словно записав на грамофонную пластинку свой предсмертный крик? А Шекльтон, уносимый льдиной, без всякой надежды на спасение?

Корабль, последняя надежда Шекльтона, разбивается о ледяные горы. Аппарат снимает. Их несет на льдине, и льдина гнет у них под ногами... Аппарат снимает. — Как капитан на мостике, как радист у аппарата Маркони, так и оператор остается на своем посту до самого конца. Ибо аппарат — это его опора.

И до тех пор, пока эти люди не потеряют сознание, их глаз смотрит в объектив и осознает в кадре ситуацию.

Внутренняя речь, в процессе которой человек сам себе отдает отчет в происходящем, переводится во вне.

Самоконтроль сознания вставляется теперь в качестве пленки в аппарат, функционирует механически и виден окружающим. Машина при этом обладает тем преимуществом, что у нее нет нервов и ее труднее сбить с толку. Психологический процесс переворачивается наизнанку. Человек крутит ручку аппарата не до тех пор, пока находится в сознании, а находится в сознании до тех пор, пока крутит ручку аппарата.

НАТУРНЫЕ ФИЛЬМЫ

Человеческие отношения всегда можно выдумать и инсценировать. Когда речь идет о подлинном событии, то следует об этом предупредить зрителя, так как из самого кадра это почти никогда не явствует. Данное событие может иметь все признаки естественной, неподдельной действительности и все-таки быть обманчиво-хорошей игрой, великолепной постановкой режиссера. Это вполне возможно. Ни одна сцена, происходящая между людьми, не содержит в себе абсолютного доказательства того, что она не могла быть инсценировкой.

Такой абсолютной очевидностью действительности обладают только натурные фильмы. Растения и животные не играют перед режиссером. И оттого, что такие, как бы «подсмотренные» сцены не могут быть выдуманы, они содержат в себе нечто, успокаивающее человека.

Хорошие натурные съемки действуют почти как фантастика. Многие из прекрасных натуральных фильмов иногда похожи на сказки: фильмы о растущих кристаллах, о прожорливых хищниках в капле воды. То, что мы видим, это естественное, природное явление; но то, что мы это видим, кажется неестественным. И то, что мы так близко, оставаясь при этом незамеченными, присутствуем при любовной идиллии ежа или при ужасной драме змеино-го боя, действует волнующе, как вторжение в запретную для человека область. Мы чувствуем себя невидимыми, и в этом — фантастичность натуральных картин.

VIII. АБСОЛЮТНОЕ КИНО

Повторяю: ракурс и техника монтажа достигли такой творческой силы, что смогли непосредственно приблизиться к «сырью жизни», к действительности фактов, не нуждаясь в предварительном литературном оформлении. Простая видимость (Erscheinung) становится в кадре такой значительной, что действительность не нуждается в поэтическом оформлении.

Отсюда тенденция отойти от эпической, игровой картины и показать не облеченное в определенную конструкцию бытие, первичный факт. Желание «объективной, безличной вещиности».

Этот художественный стиль «вещности», как реакция на предшествующий романтизм, является идеологическим выражением буржуазного сознания в эпоху относительной стабилизации капитализма после 1923 года. У буржуазии вновь появилась иллюзия уверенности и ощущение крепкой почвы под ногами. От действительности уже не бежали в облака, а зарывались в отдельные факты, лишь бы не видеть перспективы.

ОТ СЕБЯ НЕ УЙТИ

Мы видели, что все формы кинематографии факта все же имеют какую-то субъективную конструкцию. Как бы они ни казались «объективны», они тем не менее являются выражением определенной идеологии. Впечатления всегда принимают некоторую стройность. Поэтому они приобретают последовательность и форму, которые выражают определенное личное переживание, настроение, идею или классовое сознание.

Разве не существует чистой объективности? Можем ли мы видеть вещи просто такими, как они есть?

ВЕЩЬ САМА ПО СЕБЕ

Существуют фильмы, которые не изображают ни происходящего (Begebenheit), ни придуманного и ни лично пережитого. Существуют фильмы, которые просто показывают какую-либо вещь и не имеют при этом намерения обогатить нас новыми познавательными сведениями. Вещь кажется освобожденной от всякой связи событий, вынутой из контекста. Это просто — вещь сама по себе. И кадр, в котором она появляется, не подразумевает помимо себя ничего другого.

И вот тут тенденция переходит в свою противоположность. Чистый объект становится чистым явлением. Сухой факт становится простой видимостью. Покоящаяся в себе реальность становится оптическим впечатлением (Impression). Итак, кинематография факта, последовательно доведенная до предела, переходит в свою противоположность — в абсолютное кино.

Выясняется, что эта «вещность» тоже является абстракцией действительности, которая без своих соотношений и значений, собственно, и не является действительностью.

У нас имеются превосходные «фактические» фильмы. Например мастерски сделана фильма Бассета «Рынок на Виттенбергплатц». Мы видим здесь вещи без дальнейшего их использования: строятся лавки, ларьки, корзины наполняются фруктами, люди покупают, люди продают; здесь и цветы, и животные, и товары, и отбросы. Эти кадры ничего не означают. Они не имеют ни особого познавательного интереса, ни особой актуальности, ни определенного лирического настроения. Мы их просто смотрим. Вещи эти просто существуют. Ничего красивого, ничего интеллектуального, что нас радует и освежает, нет в таких кадрах, как, например, в кадре со старой базарной торговкой, ковыряющей в носу, или лошадью, сующей голову в шайку с водой, или с блестящими на солнце влажными виноградинами.

Это просто ощущение жизни, возбужденное созерцанием бытия в его поразительной видимости и очевидности.

Этот рынок — чисто оптическое переживание. Но он все же существует еще и как некая данность, происходящая в определенное время и расположенная в пространстве. Это ощущение пространственной и временной определенности дает изображаемым вещам какую-то внеизобразительную, вне кадра лежащую реальность. Они действуют на нас и как факты, о которых кадры нас просто ставят в известность.

Объективное бытие этих фактов еще не окончательно поглощено, не окончательно превращено в зрительное впечатление.

Конечно, объективно буржуазная точка зрения — показывать рынок как чисто-оптическую радость и не видеть, не показать всего, что кроется за этими кадрами.

НЕ ВЕЩЬ, А ТОЛЬКО ВПЕЧАТЛЕНИЕ

Та линия в кинематографе фактов, которая осуществляется Ивенсом («Дождь» и «Мост»), не отражает реальности. Эти фильмы не указывают на объект, который мы могли бы увидеть в действительности. Тут дело только в оптическом впечатлении, но отнюдь не в факте как таковом. Вещь лишается своего существа, потому что ее видимость приобретает существенное значение. Сам кадр становится пережитой действительностью. Зрительно пережитая действительность и есть абсолютное кино.

«Дождь», который показывает нам Ивенс, это не определенный дождь, там-то и тогда-то шедший. Никакие пространственные и временные представления не связывают воедино эти оптические впечатления. В кадре замечательно подслушано и схвачено зрительное впечатление от весеннего тихого дождика; на спокойной поверхности пруда появляется «гусиная кожа». Одинокая капля, стекая, ищет свою дорожку на оконном стекле. В мокром асфальте отражается жизнь города.

Тысячи зрительных впечатлений, но не вещь. И именно эти оптические впечатления имеют для нас значение. Вещь сама по себе (тот факт, что идет дождь) нас вовсе не интересует. Изображения в этих кадрах не являются фактами, а лишь определенными оптическими эффектами. Сам кадр и есть переживаемая нами действительность, и нет ничего, что стояло бы за этим, никакой конкретной предметности по ту сторону

кадра. Даже в том случае, когда фигурирует определенный предмет, как, например, мост, который Ивенс показывает нам быстрым монтажем в сотнях кадров. Предмет как бы расплывается в своих изображениях.

Самая возможность показа в сотнях ракурсов, столь отличных друг от друга оптических впечатлений, отнимает у этого роттердамского моста однозначность целесообразного, конкретного предмета. Это — оптические впечатления, по которым вряд ли можно пустить поезда. Этот мост ощутим и пережит только как зрительный кадр, и у каждого кадра свое выражение, свой характер, не имеющий никакого отношения ни к назначению, ни к фактическому смыслу постройки.

Такие «абсолютные фильмы», несмотря на то, что они изображают только объекты, доказывают абсолютный субъективизм в искусстве: это форма идеологического бегства от действительности, которая во время обостренного кризиса капитализма становится все более распространенной. Впоследствии режиссер Ивенс сделал «культурфильму» в Советском союзе о героической борьбе комсомольских бригад на фронте социалистического строительства. Эта фильма имеет совсем другой характер, потому что здесь вскрывается другая идеология. Несмотря на то, что его кадры не стали оптически менее интересными, мы все время чувствуем значительность представляемой ими действительности.

НИЧЕГО ПРОИСХОДЯЩЕГО — НИКАКОЙ ПРИЧИННОЙ СВЯЗИ

Итак, вещь сама по себе, — это голое, в себе покоящееся бытие, — может быть без остатка поглощена кадром. В последовательности происходящего всегда содержится нечто, что остается по ту сторону кадра и никогда не может стать (даже в кино) чистой формой, чистой видимостью: это причинная связь. Каждый момент происходящего может появиться в виде оптического впечатления. Причинная связь этих впечатлений остается вне кадра, как фактор, о котором мы знаем, но которого в кадре не видим. Однако вещь сама по себе производит такое впечатление, словно она вынута из реальности времени и пространства и реальной причинности.

СВЕТ ВНЕШНЕГО МИРА

Я уже говорил: «Рынок на Виттебергплатц» Бассета или старые фильмы Ивенса показывают только видимость. Но видимость, которая действительно наличествует во внешнем мире, которая существует. Она не имеет характера сновидений или видений, она не похожа на картины воспоминаний. Это существующие выразительные образы, которые аппарат разыскал и зафиксировал.

ВНУТРЕННИЕ ФАКТЫ

Картина Вальтера Рутмана «Берлин» сделана совсем иначе. В его кадрах не появляются самостоятельно живущие образы, обладающие определенной выразительной силой, а только оптические впечатления от образов: картины образов. Контуры и очертания стираются, переходят и наплывают друг на друга, сливаются друг с другом, и этим уничтожается конкретность зрительных образов.

Трамвай и джазбанды, тележки с молоком и женские ноги, уличная давка и машины — все это вертится, как в полусне, подымаясь призрачным водоворотом как бы из подсознания. Ни один кадр не обладает особой значимостью, особой глубиной, особой тайной. Тут дело не в многочисленных отдельных кадрах и изображениях, не в многочисленных отдельных образах, а в целом, в едином оптическом впечатлении, проявляющемся в монтаже.

Аппарат как бы повернут вовнутрь и схватывает не явления внешнего мира, а их отражение в сознании. Не самую вещь, а ее снимок в психике фиксирует киноаппарат.

ЗЕРКАЛО ПОКАЗЫВАЕТ САМО СЕБЯ

Каждое отражение в зеркале приобретает характер зеркала. В воде могут отражаться самые разнообразные образы, горы и дома, люди и машины, — все они приобретают ту же субстанцию, которой обладает и вода. В конечном итоге в таких отражениях всегда представлена вода.

И все, что отражается в психике, тоже имеет субстанцию,

характер психики. Не вещи и не образы появляются в таких кадрах.

Как видим, из самостоятельных образов получают опять отображения, которые подразумевают вне кадра лежащий объект. И кадр снова возвращает нас к факту, только не к факту внешнего мира, но мира внутреннего, мира психики.

Рутманская фильма о Берлине вряд ли может служить путеводителем впервые прибывшему в Берлин путешественнику. Скорее — уезжающему, как картина его воспоминаний, которая содержит последний результат его настроений и впечатлений — характер города. Но характер этот не проявляется в виде образа. Он лежит по ту сторону кадра. Он проявляется лишь в ассоциативном ритме монтажа.

АБСОЛЮТНОЕ КИНО КАК СРЕДСТВО

В картине «Улица» Карл Груне уже создал в свое время оптические впечатления большого города. Это были картины тоскующей души. В японской фильме «Тени Йошивары» человек, только что лишившийся зрения, еще ощущает видения праздничной суеты. Картины, лишённые точных и четких очертаний, текут из его глаз, как кровь.

Обычно так же изображались и сны. Этот прием абсолютного кино нередко применялся и в отдельных частях игровых фильм. Психология человека вскрывалась не только путем мимики и жестов, но наряду с этим и через непосредственное отображение его внутренних представлений. И Пабст в «Тайнах одной души», и Эрмлер в «Обломке империи» иногда применяют абсолютное кино как средство для внутренней характеристики.

НЕ ПСИХИКА В ВЕЩАХ, А ВЕЩИ В ПСИХИКЕ

Абсолютное кино претендует на самостоятельный вид искусства. Нужно показать не психику в окружающем мире, а окружающий мир в психике; не психику, как она проявляется в жесте, в слове, в поступке, то есть как бы в несовершенном переводе, а показать вещи, как они проявляются в психике. Абсолютное кино не довольствуется и психикой, выявленной в мимике лица.

Историческая сила кадра в кино дошла до того, что она может вплотную подойти к фактам психического и духовного мира, точно так же, как кинематография факта к предметному миру. И как кинематографии факта не нужна построенная фабула, так же не нужна она и абсолютному кино.

Все психическое и все интеллектуальное в человеке проявляется в его поступках и действиях. И дело не в психологии происходящего, а в том, что происходит в психике.

И «Берлин» Рутмана, и «Монмартр» Кавальканти, и прекрасные зыбкие пейзажи Мак Рея или Ренуара сняты так, будто это воспоминания, которые видишь с закрытыми глазами.

Ни реальность, ни пространство, ни время, ни причинность как бы не существуют для этих декадентских буржуазных художников. Абсолютное психическое представление знает только законы ассоциации. Они появляются в абсолютном кино.

Это сознательное отстранение причинности лежало также в основе экспрессионизма. Это идеологическое выражение эпохи капиталистического кризиса после войны. Оно выросло из мятежного настроения «взбесившегося мелкого буржуа», который полагал, что восстает против внешнего принуждения тем, что закрывает глаза на закон причинности.

Ганс Рихтер попытался такие события, как инфляция, облечь подобным приемом в форму чистого видения, оптического впечатления. Это должно было походить на сон: кучи кредитных билетов, пустые прилавки, голодные лица, дикие взгляды, биржевая сутолока, попойки, льющееся шампанское, самоубийства, курс на бирже, деньги, деньги, деньги... Без плавного протекающих событий, без доигранных до конца сцен. Это не рассказ, а показ внутренних образов — впечатлений и ассоциаций, иначе говоря — абсолютное кино.

Тяжелый экономический и социальный кризис, решающий момент мировой истории... А для художника экспрессиониста — формальная декоративная игрушка.

Кадры этих фильмов, тем не менее, обладают тематической связью. Берлин существует, и инфляция тоже существовала в действительности. В этих фильмах полностью отсутствуют лишь причинная непрерывность действительности и логический ряд явлений. Кадры соединены между собой не логически, а психологически.

ЛОГИКА ЛИШЬ СРЕДСТВО, ПСИХОЛОГИЯ — ЦЕЛЬ

Логика лишь средство для того, чтобы сделать изображение понятным. Сама логика — не тема, которую нужно изобразить. В искусстве нас интересует только ее результат, а не рациональная закономерность ее функции, которая является для нас безличной и механической.

Логика подобна лесам, которые служат определенной цели, но не являются самоцелью. Напротив, при психологическом изображении изображается и сама психология. (Этот преувеличенный и механический разрыв между логикой и психологией, между рациональным и иррациональным я делаю только для того, чтобы уточнить тенденцию стиля.) Темой изложения является не столько «что», сколько «как». Причем, если в психологическом, ассоциативном монтаже вполне отчетливо появляются отражения определенных фактов или определенных событий, то одновременно изображается и психический процесс ассоциации как внутренний факт, как равноценное внутреннее событие. Его закономерность становится темой, интересующей нас потому, что она имеет индивидуальный характер, и хотя и подчиняется определенным законам, но отнюдь не кодексу общепринятых правил. И потому этот процесс может быть изображен только в искусстве и с большим успехом в кино, так как слово теснее связано с понятием. Зрительный образ, напротив, — это чистое, не рациональное представление. Поэтому надписи и тексты в таких фильмах невысказаны, или же они должны быть «бессмысленны» и действовать чисто эмоционально.

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ

Содержание фильм «Берлин» и «Инфляция» как бы поровну делится между самой темой и психическим процессом, в котором она проявляется. Эти две линии еще равнозначны. Но в сюрреалистических фильмах французского авангарда центр тяжести смещается. Психический процесс становится единственной темой. В них показаны не внешние обстоятельства, а внутреннее состояние, которое заключается в известных зрительных галлюцинациях. Эти картины не являются изображением явлений. Это явления как таковые.

Плач — выражение боли, а не сама боль. И поток картин внутренних представлений не есть выражение, а субстанция психики. Мы не видим в картинах событий. Событие как раз и заключается именно в том, что мы эти картины видим.

ЧТО ВАМ ПО ЭТОМУ ПОВОДУ ПРИХОДИТ В ГОЛОВУ?

Что изображено в фильме Эпштейна «Падение дома Ушер»? Подразумевается баллада Эдгара По. Но сюжет этой баллады до нас не доходит. Под сводами, лишенными очертаний, по неопределенным лестницам, через бесконечные двери блуждают, как лунатики, трагические тени. Это похоже на «эссенцию» баллады. На эссенцию, состоящую из кадров.

В этих кадрах выявляется не происходящее, а реакция психики.

У Мак Рея есть фильма под названием «Морская звезда». В ней ничего не происходит, в ней нет даже ссылки ни на что происходящее. Вещь, образ, понятие «Морской звезды» открыли ассоциативному процессу внутренние шлюзы — и вот перед нами проплывают зыбкие ландшафты в угаре тоски, эротические видения какой-то болезненной неопределенности и странный калейдоскоп еле уловимых образов, возникающих в какой-то иррациональной необходимости.

Тема не стала содержанием, она — только первый толчок для этого образного ряда. Так, во время психоанализа врач спрашивает больного: «Что вам по этому поводу приходит в голову?» Вот «по этому поводу» и является содержанием фильма. В принадлежности к этому «поводу» и заключается внутренняя связь кадров. Не объективно-конструктивная, а субъективная, органически-функциональная связь дает фильме форму. Сюрреализм — это предельная художественная форма субъективизма. Буржуазный художник, не желающий видеть действительности, прячет голову в свою «внутреннюю жизнь», как страус под крыло.

«АНДАЛУЗСКАЯ СОБАКА» («UN CHIEN ANDALOU»)

В первом, совершенно реалистическом кадре фильма «Андалузская собака», молодой человек точит бритву. Это мотив,

пускающий в ход ассоциативный процесс. И вот то, что приходит в голову этому молодому человеку во время точки бритвы, то, что приходит в голову режиссеру Луи Бюнуель и что выведено в этой замечательной фильме, я и хочу рассказать. Я хочу это сделать для того, чтобы доказать всю «нерассказуемость» таких подсознательных картин.

Окно балкона. Вечернее небо. Полнолуние. Узкое облако, как лезвие, прорезывает лунный диск. Молодой человек созерцает луну и облако. Потом смотрит на лезвие своей бритвы. На месте луны появляется глаз, такой же круглый и большой, как луна. Лезвие бритвы приставлено к глазу. Оно режет глазное яблоко. Глаз вытекает. Как большая слеза, стекает он медленно по женской щеке. Человек в странной одежде едет на велосипеде по пустой улице. У него на груди висит коробочка. Он падает с велосипеда. Лежит неподвижно. Женщина в окне. Она видит лежащего внизу мужчину. Поворачивается лицом к комнате. Видит на кровати одежду этого мужчины. Она подходит ближе. Одежда переходит наплывом в фигуру мужчины. Он смотрит на нее. Внизу, на улице кто-то открывает коробочку, в ней отрубленная рука. Люди окружают и смотрят на нее странно, таинственно. Полицейский хочет положить руку обратно в коробочку, рука не дается. Мужчина и женщина смотрят из окна на лежащую на мостовой руку. Затем любовная борьба этих двух людей, гонка по комнатам. Женщина прищемила в дверях руку мужчины. Крупно — рука мужчины, словно отрубленная, хочет ее схватить. Кровавая рана на руке. Рой муравьев выползает из открытой раны. Женщина отступила, но дверь все-таки не открывается. Рука дергается, пальцы судорожно хватают воздух. На улице стечение народа. Отрубленная рука лежит на асфальте. Девушка устала на руку. Полицейский кладет руку в коробочку, дает ее девушке. Девушка с коробочкой в руках неподвижно и пристально смотрит вдоль улицы. Едет автомобиль. Она под колесами. Мужчина опять лежит на кровати. Входит другой мужчина, двойник первого. Теперь коробочка у того, кто лежит на кровати. Другой вырывает ее у него из рук. Коробочка опять летит на улицу. С отрубленной рукой ничего нельзя поделать. У мужчин странные жесты. У одного в руках вдруг появляется теннисная ракетка, которая превращается в револьвер. Он убивает другого. Парк. Скрытые, таинственные фигуры. Выстрелы. Смех. Комната. Открывается дверь, и вхо-

дят два иезуита: они тянут за собой на канатах рояль. Медленно, серьезно, невозмутимо, не подымая глаз, тянутся они через комнату. К роялю привязан труп лошади, за ним волочится труп осла. Медленно тянут они все это через комнату и исчезают. Мужчина поворачивается к женщине с таким лицом, словно он только что все понял...

Буржуазное искусство послевоенного кризиса!

СЕГМЕНТЫ ПСИХИКИ

Все это не имеет никакого смысла. В этом усматривают значения, которые тоже невозможно понять, их можно только ощутить.

Бегство от придуманной литературной фабулы и здесь приводит к необработанному сырью психики: к подсознанию. Разумеется, такой ассоциативный ряд не дает никакого сюжета. Но он не является и изображением психики, как это представляют себе буржуазные художники и буржуазные психологи. Ибо изолированный психический процесс, даже при условии абсолютно точной передачи, не бывает таким однозначно-индивидуальным, чтобы дать отчетливую картину данного характера. Человек ведь состоит не только из подсознательного. И отрезок его психической ткани дает о нем так же мало представления, как сегмент его кожи под микроскопом дает мало представления о его внешности.

Кроме того, тут должны были бы присоединиться ассоциативные соотношения красок, звуков и запахов. Ибо эти внутренние представления не только оптического характера.

Если бы ассоциативное кино применялось в фильмах, желающих создать образ всего человека, то оно могло бы достигнуть глубины, которая литературе недоступна.

ИНЪЕКЦИЯ ЧЕРЕЗ ГЛАЗ

Такие абсолютные фильмы часто занимают не изображением психики, а «изготовлением» ее. Первое имеет в виду картину некоей психики, которую мы видим и с которой должны ознакомиться. Второе имеет в виду психическое действие, которое должно возникнуть в нас самих.

Доктор Закс обратил внимание на отчетливое подсознательное символическое действие в одной из фильм Любича.

Эротически возбужденная женщина, разговаривая с мужчиной, бессознательно расстегивает ему жилет и вытаскивает галстук. Все это чрезвычайно пластично снято. Но Любич хотел этим символическим действием обрисовать эротическое возбуждение одного из своих персонажей. Когда подобные символические кадры имеют место в абсолютной фильме, то они служат не для того, чтобы изобразить эмоцию, а вызвать ее непосредственно у зрителя.

В сущности, это способ внушения. В таких фильмах нет никакого намерения создать определенный собственный образ. Они делают лишь зрителю как бы инъекцию через глаз. Искусство ли еще это? Ответ на этот вопрос не подвинул бы нас ни на шаг в понимании этого дела.

ОБЪЕКТИВАЦИЯ ВНУТРЕННИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Пожалуй, можно сказать, что ассоциативные представления картины внушения поставлены и сделаны в павильоне, следовательно это точно такой же вымысел, как любая литературная фабула. Нет, не точно такой же.

Литературная фабула разыгрывается в павильоне, как реальность, и только через ракурс и оптику аппарата становится картиной. То, что поставлено и сыграно в ателье, должно изображать предметно-конкретную ситуацию. Съемка же делает эту ситуацию зрительным впечатлением.

Мотивы же сюрреалистического кино, наоборот, не являются объективными реальностями. Они уже в качестве мотивов самих объектов являются картинами нашей фантазии, нашего внутреннего мира. Следовательно, это не отражения чего-то, а представления, являющиеся первичной реальностью. Они уже в павильоне перед аппаратом построены как картины, воспроизводящие наши внутренние представления. Все это в целом — объективация внутренних представлений.

МЕТАФОРЫ И СРАВНЕНИЯ

Иногда они бывают похожи на метафоры, сравнения, символы поэтов. (Иначе говоря, это не поучительные параллели, не

логические аллегории, идеограммы, какие подчас попадаются у некоторых доктринерских советских режиссеров.)

Макферзон, издатель «Close up» рассказывает, например, об одной фильме Роберта Герринга: «Пирамида из картона и облезлый игрушечный верблюд в отставке дают сатирически окрашенное представление о Сахаре. Наполовину набитое чучело верблюда в диковинном углу за ширмой дает впечатление подлинной патетики».

Это наполовину набитое чучело верблюда появляется в качестве мотива: отнюдь не как предмет, а как готовая картина наших видений, уточненная и удержанная на пленке.

ОПТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА АППАРАТА

Аппарат обладает многими чисто оптически-техническими средствами, для того чтобы превратить конкретную предметность мотива в субъективное представление.

Наплыв, рапид, замедленная съемка, вуаль, искажающий объектив, трюковая съемка и т. д., — все эти трюковые кадры показывают нам не только предмет, но и превращения его образа в нашем сознании. Это дает возможность показать не только то, что происходит с предметом, но и то, что одновременно происходит в нас.

В этих превращениях вскрывается наша психическая аппаратура. Если бы можно было, например, применять наплыв, искажение, впечатывание, без того, чтобы производить эту операцию над определенным предметом, если бы можно было пустить технику как бы вхолостую, тогда эта «техника в себе» изобразила бы функциональные методы нашей психики.

ЗНАЧЕНИЕ ТРЮКА

Но один и тот же технический трюк может иметь самые различные значения. Человек, например, наплывом переходит в дерево. Это может быть сценой из киносказки: тогда это чудо. Это может быть простой переменной места действия в совершенно натуралистической фильме: тогда это мысленная связь между двумя объектами. Это может быть ассоциацией двух представлений в сюрреалистической фильме: тогда это ирра-

циональный подсознательный процесс. Но это может быть и чисто формальной игрой в оптическом гротеске.

В сказке превращение показывает какое-то происшествие, вполне конкретное и реальное, но только неестественное. В подсознательном ассоциативном превращении, напротив, происходит вполне естественное явление, но лишенное конкретной предметности. В натуралистической фильме (третий случай) превращение одного предмета в другой влечет за собой появление логического соотношения нового смысла. В гротеске (четвертый случай) такое превращение дано как бессмысленное.

Каждый оптический трюк может иметь все четыре (а иногда и больше) значения. Это зависит от того, в каком контексте он находится. Часть приобретает свой смысл от смысла целого.

АБСОЛЮТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Как бы ни искажалось человеческое лицо в воде или в кривом зеркале, все же оно остается естественным созданием природы, преобразившимся по естественным законам, даже если кривое зеркало называется психикой.

Но маска — это не искаженное лицо. В ней нет двойственности, нет разногласия между первоначальным, объективным образом и субъективным отражением.

Марионетки и силуэты с самого начала являются искусственной формой. Это абсолютные изображения. Киноаппарат не участвует в их оптическом создании. Кино при этом — только техника, приводящая в движение готовые изображения, готовые образы. Правда, оно может при помощи монтажа придать их игре ритм, которого не достичь ниточками и палочками марионеточного театра. Но художественное творчество достигается, во всяком случае, не киноаппаратом. Здесь не создается жизнь — здесь готовые образы оживают при помощи техники.

ЗРИТЕЛЬНАЯ СКАЗКА

Своеобразное бегство от литературы привело к таким артистически стилизованным фильмам. В очаровательных куколь-

ных фильмах Старевича, в нежных и тонких силуэтных фильмах Лотты Рейнигер¹ тоже есть сюжет, но сюжет не литературный. Выдумка начинается не с сюжета, а еще с зрительного облика персонажей. Их вид сказочен сам по себе, и не действие определяет характер сказки, а характер фигурок. Движущей силой является зрительная фантазия. Те миры, в которые нас вводит Старевич своей фильмой «Оловянный солдатик» Андерсена или Лотта Рейнигер своим «Принцем Ахмедом», это прежде всего миры иных форм. Они находятся уже по ту сторону всякого колдовства, потому что это не чудеса, вторгающиеся в наш мир. Это иная, замкнутая в себе закономерность иного мира.

Поэтому сюжет таких сказок должен разворачиваться логически из первичных зрительных сказочных образов. Попытки изобразить посредством кукол человеческие судьбы — пустое времяпрепровождение. Напротив, когда фарфоровая соперница падает на землю и разбивается на сотню кусков, когда у оловянного солдатика во время пожара расплавляется нога, — все это создает ситуации кукольных судеб.

Сила, совершающая различные превращения героев силуэтной мультипликации, это не психология и не оптика, а попросту ножницы. Сюжет как бы возникает из формы. В этом его внелитературность. Строго говоря, это действительно абсолютное кино, ибо приключения оживших форм рождают сюжет, обладающий строгой, но чрезвычайно своеобразной причинностью. Не законы природы определяют причины и следствия, а законы формы. Если один силуэтный персонаж нападает с кисточкой на другой силуэтный персонаж и рисует ему на спине горб, то этот горб кажется приобретенным законно и при нем останется. Если силуэтный человек с помощью силуэтных ножниц вырезает из силуэта камня силуэт человека и тем самым приобретает достойного партнера, то здесь по существу нет никакого чуда. В этом была причинная необходимость и убедительность согласно законам данных форм.

Законы природы в этой сфере недействительны.

¹ Старевич — режиссер объемной мультипликации, Рейнигер — режиссер силуэтной мультипликации.

ГРОТЕСКНЫЕ ТРЮКОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Секрет настоящих гротескно-трюковых фильмов заключается в том, что явление отделяется от предмета и, освободившись от всякого смыслового содержания, ведет свою собственную призрачную жизнь. В качестве примера можно привести гротескную трюковую картину «Утреннее привидение» Ганса Рихтера. У шести джентльменов слетают шляпы и, как стая птиц, кружатся в воздухе. Джентльмены, крадучись, исчезают за фонарным столбом, как за огромной стеной. Пейзаж раздвигается посередине, как дверь, и люди протискиваются сквозь эту щель и т. д. Все это не имеет ровно никакого смысла и не претендует ни на что большее, как на комизм бессмыслицы, который и возникает как раз путем отделения явления от предмета в силу собственных законов абсолютного изображения.

ГРОТЕСКНОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ГРОТЕСКНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Строго говоря, это и есть настоящие гротески, так как американские гротески стали ими не только благодаря технике киноаппарата. Шуточная фантастика фильма Эрне Метцнера «Нападение» (шуточной фантастикой является еще и то, что эта веселая картина была запрещена цензурой) и прелестная ирония в фильме Ивора Монтэгуса «Ночные свистки» заключаются ведь только в содержании кадров, в действии и в игре.

Это не абсолютные фильмы, так как чисто оптическая сторона не играет здесь большей роли, чем в каждой хорошей игровой картине. Аппарат только снимает. Он не посягает на сюжет. Правда, это могут быть сказочные фантазии. Ураган поднимает, например, всех людей на воздух, и они, ничего не замечая, продолжают в облаках свою игру. Но это сделал ураган, следовательно это сюжетно обосновано и не является игрой киноаппарата без мотивировки. Техника кино как бы используется для передачи фантастической ситуации.

И все-таки в американских гротескных трюковых фильмах уже было что-то от собственной закономерности абсолютных

изображений. Кинотехника дала не только возможность показывать сюжет — она дала также и темп, и стиль сюжета. Даже не в психологической, а чисто механической кутерьме выявились причуды и шалости техники, которая со своими созданиями может делать все, что захочет, так как они не имеют собственного «веса» и собственной закономерности.

КАРТИНКУ НЕЛЬЗЯ УМЕРТВИТЬ

Приключения не вызывают у зрителей чувства страха или опасности потому, что это ведь только картинка. Мы не пугаемся, когда человек лежит на рельсах и к нему приближается поезд. Что может случиться с картинкой, когда ее переедет другая картинка? Она станет плоской. Тогда появится третья картинка и надует ее. Причем, если сделает это чересчур усердно, то та станет вдвое толще прежнего.

«Безопасность» дает таким гротескным трюковым фильмам характер абсолютного изображения. Во всякой комической сказке существует возможность смерти человека, гибели вещи. Но картинку можно самое большее стереть резинкой, она может исчезнуть в затемнении или в наплыве, но ее нельзя умертвить.

НЕОЖИДАННОСТЬ НЕ ИМЕЕТ НАРАСТАНИЯ

В этой апсихологичности и механичности американских гротескных фильм кроется причина того, что их редко можно было растянуть больше чем на один акт, так как механичность не варьируется. Как бы ни были быстры гонки и драки в этих фильмах, внутреннего движения они не имеют. Остроумие их заключается в неожиданности, внезапности, с которой труднейшая ситуация разрешается механическим способом. Но именно эта гротескная внезапность не дает ситуации постепенного развития и напряжения. Только ожидание события и выводы могут дать элементам действия направление и нарастание, которые, как леса, должны сдерживать постройку более обширной фабулы. Но ждать и делать выводы можно только там, где существует естественная причинность.

Что может случиться с людьми, с животными и с прочими

вещами — мы можем предугадать даже в сказке. Но что может произойти с линиями рисунка — этого действительно нельзя предвидеть.

«МАЛЕНЬКАЯ ЛИЛИ» («LA PETITE LILI»)

Я хочу еще упомянуть о том, как Кавальканти с самого начала дал этим восхитительным гротескным фильмам характер абсолютного изображения. Кадры фильма «La petite Lili» появляются словно спроецированные на рогоже. Это не стилизованные фотографии живых людей и настоящих улиц, а крупная ткань просвечивающей рогожи. Она придает всему некую однородную субстанцию, какой обладает кукольный или силуэтный мир. Здесь везде рогожа, а там — черная плоскость. И эта все время видимая субстанция не является субстанцией жизни, а субстанцией изображения. Это придает картине какой-то странно-иронический стиль, так как и тривиальность бульварщины ощущается в грубой ткани как основная сущность всего замысла.

«КОТ ФЕЛИКС», «КРОЛИК ОСВАЛЬД» И «МИККИ-МАУС»

Древняя легенда рассказывает о старике, китайском художнике, который однажды нарисовал пейзаж: чудную долину и далекие горы. Художнику так понравилась эта долина, что он «вошел» в картину, скрылся за горами и больше не возвращался.

Это очень простой случай. Старик-китаец создал своей кистью действительность. Таково было поверье: все, что кажется существующим, существует на самом деле. Значит, это уже не картина, не изображение, а действительность, в которую можно войти и которая крепка, непреложна.

Не так просто обстоит дело с «Котом Феликсом», с «Кроликом Освальдом» и с «Микки-Маусом», этими замечательнейшими, гениальными произведениями американского художника Пата Сулливана.

Он создал особый мир и привел его в движение своим всемогущим карандашом. Мир, субстанцией которого является линия и границы которого — границы графики. Эти картины не

станут живой действительностью или подлинным пейзажем. В этом мире живут только рисованные существа.

Однако же линии — не простое изображение их внешнего облика, а реальная субстанция. Здесь кажущийся облик не превратится в подлинное бытие, как у старика китайца. Искусство не станет природой. В этих мультипликациях между видимостью и существованием вообще нет никакой разницы.

Если хвост Феликса свернется и станет похож на колесо, то он может его тут же и использовать в качестве велосипеда. Нарисованного кота вполне удовлетворяет нарисованный велосипед. В этом мире не происходит никаких чудес. Существует только линия, и как она выглядит, так она и функционирует.

Во время одного похождения у Феликса отрывается хвост. Он думает: что делать? Этот тяжелый вопрос вырастает в виде вопросительного знака из его головы. Феликс смотрит на этот красиво изогнутый вопросительный знак. Он хватает его и прищипливает себе сзади на место оторванного хвоста. Все в порядке.

Линия есть линия, и все, что может быть нарисовано, — возможно. Глубокое иррациональное сродство возникает между этими графическими формами. Так как между видимостью и существованием нет разницы, то сходство превращается в тождество. Это абсолютные изображения. Это абсолютное кино.

«МОБИЛИЗОВАННЫЙ» РИСУНОК

При этом аппарату почти нечего делать. Ракурсов для рисунка не существует, и монтажный ритм тоже играет минимальную роль.

В чем же все-таки заключается кинематографическое творчество в этих гениальных мульти-гротесках?

Марионетки и силуэты могли быть приведены в движение также и ниточками с палочками. Кино явилось техническим прогрессом. Линию рисунка впервые оживило кино.

Формы, показанные не только в их наличном бытии, но и в их становлении, формы, которые «случаются», которые «происходят», могло показать нам только кино, и этим оно способствовало открытию совершенно новой области фантазии.

IX АБСТРАКТНОЕ КИНО

В рисованных мульти-фильмах форма имеет еще какое-то содержание. Изображения обладают сходством с чем-нибудь, и в этом их смысл. Но шведский художник Викинг Эггелинг в 1917 году изобрел «абстрактное кино»: движение образов, которые не похожи ни на что другое, являются чистой абстрактной формой и имеют свой собственный смысл, свое собственное значение. Но имеют ли они, в таком случае, вообще смысл и значение?

Да, они обладают тем логическим значением, которое имеет экспрессионистическое искусство. Радикальный отказ буржуазной интеллигенции от действительности в годы тяжелого экономического и социального кризиса, неразрешимость которого становится все яснее. Этот вид «искусства» выражает, как и дадаизм, циничный дефитизм по отношению к действительности, которая потеряла всякую ценность и которую уже не спасти.

Эггелинг создал школу. Стали изготавливаться фильмы, в которых движутся только линии, плоскости и смена «световых ферм» становится «пластическим ритмом».

Создавались и такие абстрактные звуковые картины (например заснятые Шиффером музыкальные пьесы), в которых движущиеся линии графически изображают ритм и мелодический образ музыки.

Эти картины не беспредметны, как абстрактные фильмы, о которых я говорил выше. Их сюжет — музыка. Их воздействие на нас — это эффект хорошего орнамента, и мы находим в них художественное удовлетворение.

ШРИФТ НАДПИСЕЙ

Не применяются ли эффекты абстрактного кино в тех случаях, когда формой надписей хотят добиться определенного зрительного впечатления? Когда мы хотим изобразить в надписи крик или восклицание, мы добиваемся этого быстрым увеличением шрифта. Надпись, медленно уходящая в затемнение, действует как затемняющийся кадр, с многоточием недосказанной мысли. Буквы, стремительно бросающиеся на нас, атакуют наш глаз, как крик — наше ухо. А «характеризующая надпись», которую уже применяли во всех последних немых фильмах, чтобы не прерывать надписью связанность чисто зрительного выражения, тоже является как бы изображением жеста. Живые шрифтовые знаки — это графические следы эмоционального движения. Они не абстрактны. Это непосредственные отражения внутреннего состояния. Итак, это абсолютное, а не абстрактное кино.

НЕПРАВИЛЬНАЯ АНАЛОГИЯ С МУЗЫКОЙ

Теоретики абстрактного кино говорят, что абстрактное кино — это оптическая музыка.

Поверхностная и неправильная аналогия скороспелых теоретиков, ибо «абстрактность» — понятие коррелятивное. Абстракция может быть только там, где есть конкретность. Из конкретной треугольной вещи мы можем абстрагировать форму. Но от чего абстрагировать мелодии, то есть формы музыки? Существует ли и здесь соответствующая конкретность? Существует ли нечто, имеющее эти формы? Можно ли наполнить формы музыки иной конкретной сущностью, чем та, которую музыка уже имеет?

МУЗЫКА НЕ АБСТРАКТНА

Музыка не абстрактна, так же как и архитектура. Звуки гаммы — это тот конкретный материал, из которого строятся музыкальные конструкции. Эти звуки не абстракции, а чувственно ощутимые естественные факты. Есть люди и инструменты, которые создают такие звуки. Но существует ли нечто

такое, что производит из себя треугольники, круги или прямые? Правда, можно и музыку читать в партитуре. Но партитура — не сама музыка, а ее абстракция. Возможность такой абстракции доказывает конкретность самой музыки. Чертеж есть абстракция, сама архитектура — нет.

ВЕЛИЧИНА АБСТРАКТНОЙ ФОРМЫ

Одно замечание: хороший снимок Монблана на открытке может передать впечатление величины, а снимок башни — произвести впечатление головокружительной высоты. Но величина круга или квадрата на снимке будет производить впечатление своей натуральной величины.

ФОРМА — ЭТО ПРЕОДОЛЕНИЕ

Несмотря на все это, можно предположить, что игра ритмично движущихся абстрактных форм может доставить эстетическое удовольствие. Но форма, конечно, теряет в этой абстракции свое значение, а именно — быть победой над хаотической материей. Сила напряжения настоящей художественной формы заключается именно в формировании чего-то и, следовательно, в его преодолении и разрешении. В этом и заключается огромный пафос формы. Форма, которая не оформляет сырой материал действительности, которая не служит идее, воплощаемой в искусстве в чувственно-конкретных образах, является пустым формалистским трюком.

ИДЕОЛОГИЯ АБСОЛЮТНЫХ И АБСТРАКТНЫХ ФИЛЬМ

Требование определенной точки зрения, определенной позиции и есть то, чего прежде всего хочет избежать мелкий буржуа. Сухой фактический репортаж обычно не выражает какой-либо точки зрения, следовательно он приятен мелкому буржуа. Но фактам не всегда можно доверять. Иногда они, даже без особого пояснения, говорят на очень ясном языке. Особенно в период обостренного кризиса. Подвижные орнаменты — «оптическая музыка» абстрактных фильм не содержит в себе и

не провоцирует ни на какие выводы. Это эстетическое бегство от обязывающей действительности.

Такое отворачивание от действительности в «искусстве ради искусства» может, конечно, быть и идеологическим выражением протеста против исторически данной ситуации. Принцип французских парнасцев «искусство ради искусства» имел одно время этот, вполне отчетливый пассивно-революционный характер нежелания участвовать в презираемой и ненавидимой действительности.

Но те поэты и художники, которые в свое время отвернулись от нее, должны были обратиться к видениям чистой формы «Парнаса», потому что для них не существовало другой, новой, революционной действительности, к которой они могли бы примкнуть. Иначе обстоит дело теперь, в эпоху открытой и идеологически осознанной революционной классовой борьбы. Идеология абстрактного искусства на сегодня, в лучшем случае, бегство скептиков.

АСОЦИАЛЬНЫЙ СЮРРЕАЛИЗМ

Для сюрреализма только сны имеют настоящую реальность. В этих фильмах внутренней действительности показано не то, что преподносит жизнь извне, а что «приходит по этому поводу в голову». Не представление о мире, а мир представлений в его алогичном, чисто органическом излучении (флюктуации).

Это — та субъективная реальность, которая противопоставляется социальной реальности. Ассоциации — это социально недействительное в человеке, это — то, что решающе может воздействовать на единичную судьбу, но не на общественные формы человеческих отношений.

В этом искусстве исключительно внутренних переживаний, исключительно психического мира, в последний раз встает на дыбы (так оно кажется) буржуазный индивидуализм против коллективистских тенденций общественного развития.

Психоаналитическое «углубление» этого искусства ведет психические представления обратно к физиологическим процессам тела. И тогда мы опять приходим к первобытной природе, где нет никаких оценок и не требуется никакой ответственности. Как раз в этом и заключается смысл декадентского буржуаз-

ного искусства, являющегося лишь идеологической оболочкой.

Возьмем тело человека — это самое частное, самое личное, не обусловленное никаким человеческим соглашением. Только тело как таковое означает даже в сексуальном плане простейшее одиночество. И оно, тем не менее, самое неиндивидуальное и неоригинальное в человеке. Непосредственно физиологически определяемые представления в своей однородности безмерно скучны.

Х. ЦВЕТНОЕ КИНО И ДРУГИЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Десять лет тому назад уже производились цветные съемки простейших изобразительных мотивов. Желтое поле ржи, волнуемое на ветру, а над ним голубое небо. Красная лакированная лодка плывет по реке, отражаясь в зеленой воде. Это красиво и волнующе, как техническая сенсация; люди научились кое-чему новому, но еще недостаточно хорошо. Десять лет тому назад я писал в моей книге «Видимый человек»:

«Технические недостатки не настраивают меня на скептический лад. Напротив. Мысль о совершенном цветном кино служит источником моих забот. Верность природе не всегда выгодна для искусства. Никто не станет утверждать, что фигуры паноптикума художественнее, нежели белые мраморные статуи. В ограничении, собственно, и заключается искусство. Может быть, именно в однородной серости бесцветного кино и была заложена возможность создания художественного стиля.

Тем не менее, несмотря на наши эстетические опасения, мы можем надеяться, что употребление красок не обязывает к безусловному рабскому подражанию природе. (Обыкновенная фотография ведь тоже перестала быть механической передачей природы.) Если кинематография достигнет верной передачи красок природы, то, поднявшись на более высокую ступень искусства, она снова изменит природе».

МОЯ ОШИБКА

То, что я писал десять лет тому назад, сейчас звучит неверно. В то время я еще не вполне освободился от традицион-

ных эстетических понятий и применил в данном случае основные принципы изобразительного искусства к кинематографу. Поэтому я думал, что «художественный стиль» должен противоречить точной передаче природы.

В кино дело обстоит иначе. Субъективное переживание, идеология художника, творческий замысел осуществляются в кино не путем изменения формы мотива, а ракурсом съемки и монтажем. Ракурс может выразить и внутреннюю точку зрения художника без стилизации формы объекта. Кроме того, кино не только отражает отдельные явления, но и организует их отношения между собой и ритм их движения через монтаж.

ДВИЖЕНИЕ КРАСОК

Точная цветная фотография откроет в кино новую сферу художественных переживаний для искусства. Эта сфера переживаний велика и прекрасна, она проникает в самые глубины нашего внутреннего восприятия, и ни одно искусство ее до сих пор не охватило. Меньше всего — живопись. Речь идет о движении красок. Почему нарисованный закат выглядит часто пошло? В природе же это явление никогда пошло не выглядит. Почему же именно в картине? Да потому, что явление (смена и движение) предстало перед нами в застывшей позе. Солнечный закат — не картина, а событие. Солнце, опускаясь, прорезывает горизонт. Навстречу ему поднимаются дальние краски, находящиеся как бы уже по ту сторону нашего пейзажа. Затканная золотом бледнозеленая полоса светлеет оттого, что у нас уже наступают сумерки, и выглядит как иное небо над иной землей. Затем лиловое сменяет золотистый пурпур в взволнованном непрерывном движении. Это баллада красок, передать которую может только кино, цветное кино.

И никогда живописец не покажет краснеющего лица ребенка. Он может передать, например, только бледность лица, но не побледнение. Он не покажет ни игры красок на волнах, ни трепета красного пламени на загорелых лицах.

Цветное кино, которое когда-нибудь сумеет в крупных планах проследить тончайшее движение краски, откроет нам новый мир, о котором мы сегодня даже не знаем, хотя и видим его каждый день. Уже сегодня существуют совершенные цвет-

ные киносъемки, но они не могут быть размножены в копиях и потому не пригодны в индустрии.

Эти цветные фильмы доказывают, что движение красок дает художественные впечатления не только там, где мы это движение красок видим, но и там, где это движение не воспринимается глазом. Например, кажущаяся тихой картина летнего пейзажа производит в цветном кино впечатление более живое, чем в лучшей живописи, потому что в пейзаже фильма ошутима даже невоспринимаемая вибрация воздуха.

МОНТАЖ КРАСОК

Совершенно новые проблемы и возможности внесет в кино монтаж красок. Соотношения форм, тогда, когда они не отличаются по цвету, совсем иные. Сходство контуров разительнее в сером цвете обычного кино. Иной монтажный ход или наплыв, внушенный сходством или контрастом самой формы, стал бы бессмысленным и фальшивым в фильме, где решающий характер предмета передан цветом.

Зато в монтаже выявились бы иные соотношения красок. Сходство красок и контраст красок создадут более глубокие связи между кадрами, чем формальные связи. И не только декоративные связи. Краски обладают большой символической силой, краски создают ассоциации и эмоциональное внушение.

НЕПРЕРЫВНОСТЬ КРАСОК

У бесцветного кино есть закон формальной непрерывности, заключающийся в том, что очень маленькое изображение в кадре только в исключительном случае можно монтировать с очень большим изображением, так как в противном случае получится зрительный толчок, «скачок», как говорят кинематографисты.

Наверное, будут существовать краски, которые по той же причине нельзя будет монтировать рядом, потому что они, чисто оптически, недостаточно перекликаются друг с другом, и их внезапная смена будет действовать грубо и неорганично. Монтаж ведь должен обладать оптической непрерывностью даже в том случае, когда содержание друг за другом идущих

сцен не имеет ничего общего. Если одна сцена вовсе не является продолжением другой сцены, то она все же является продолжением фильма, которая в качестве оптического произведения должна быть цельной, как бы отлитой из одного куска.

ПЕРСПЕКТИВА ГЛУБИНЫ

С тем, что принесет будущее развитие зрительного кино, связана труднейшая проблема монтажа. Уже сейчас цветные съемки дают перспективу и глубину, которых не имела бесцветная фотография. Задний план кадра становится гораздо глубже, если к перспективному рисунку прибавить еще и перспективный эффект гаммы (*valeur*) красок. Всевозможные вещи на горизонте, которые в бесцветном кино кажутся маленькими, нерезкими и расплываются, как в тумане, будут видны в силу различия красок. Даль в бесцветном кино, в сущности, негативна: это именно то, чего уже не видно. В цветной же фотографии мы видим, что вещь находится очень далеко.

Эта выгода повлечет за собой много затруднений, ибо равномерное легкое течение кадров, без разрывов, без скачков обуславливалось, может быть, тем, что в них не было настоящей глубины, что они были перенесены на плоскость. В цветном кино взгляд зачастую будет падать в глубину, и его не так легко будет через секунду вырвать оттуда без толчка.

Теневые изображения и видения легко проплывают перед глазами, но настоящая глубина отяжелит монтажный ритм. Аппарату придется, пожалуй, въезжать в открывающееся перед ним пространство и таким образом направлять линейное движение монтажа в глубину. Аппарат не будет перескакивать через те глубины, которые он показывает, но превратит их своим приближением в первый план.

ПЛАСТИЧЕСКИЕ КАДРЫ В КОРОТКОМ МОНТАЖЕ

Разрешение этой проблемы будет еще более трудным в стереоскопическом, в пластическом кино.

Предсказывать всегда следует только возможное, а не невозможное, однако, здесь противоречие кажется мне неразрешимым. Возьмем для примера крайний случай. Представьте

себе цветную пластическую звуковую фильму, следовательно фильму, создающую абсолютную иллюзию трехмерных живых существ и вещей, проплывающих в водовороте короткого монтажа. Массивно-реальное впечатление образов должно тормозить легкость смены кадров.

Но ведь в этой легкости как раз и заключается сущность монтажа, его чудесная художественная творческая сила. Кадры движутся в ритме нашего мышления и нашей фантазии. Обманчивая реальность пластического кино заставит монтаж примениться к ритму предметной действительности. И мы снова придем к театру.

РАСШИРЕНИЕ КАДРА

Уже делались попытки увеличить поле зрения аппарата. Аппарат дает возможность вмещать в кадре больше того, что может охватить одним взглядом человек. Что мы при этом выигрываем? Зритель должен освоиться в кадре, так же как он осваивается в действительности. Он как бы сам выбирает себе опорные точки в кадре, так как не может рассмотреть всего сразу. Следовательно, уже не режиссер ведет его глаз. Вместо точно рассчитанного зрительного внушения получается случайное переживание.

Попробуйте представить себе театральную пьесу или радиоспектакль, в котором бы говорили больше, чем можно сразу услышать, и публика как бы навывбор прислушивалась к фразам, идущим с разных сторон в том порядке, в каком она их воспринимает. Вряд ли таким образом создастся определенная форма, выражающая определенное переживание художника. И здесь кончается искусство.

РАСШИРЕНИЕ ЭКРАНА

Были также попытки увеличить площадь экрана. Это сделал Абель Ганс в своей фильме «Наполеон». При этом не расширяется поле зрения, но два или три кадра проектируются одновременно рядом или друг над другом. Это одновременный показ (симультанизм) в чистом виде.

В среднем кадре, например, происходит бурное заседание

конвента, а в боковых кадрах маршируют войска революционной армии. Это открывает возможности для монументальных эффектов, но только в том случае, когда одновременно показанные картины имеют настоящую внутреннюю связь друг с другом. Если кадровый порядок монтажа соответствует звуковому порядку мелодии, то эта кадровая одновременность похожа на аккорд. Сюжетные аккорды или аккорды впечатлений должны быть скомпанованы и по содержанию, и по форме. Композиция, разумеется, имеет свои законы, не менее дифференцированные, чем законы монтажа. Но фильма, которую можно было бы анализировать с этой стороны, еще не существует.

Меня удивляет, что не применялась в советской кинематографии эта выразительная возможность для изображения в зрительной одновременности больших исторических событий. Происходит это, вероятно, потому, что порядок кадров в монтаже не доказывает еще, что они обладают и временной последовательностью показанного в них. Порядок кадров выражает точно так же и расположение в пространстве одновременно происходящих событий. Для показа поперечного разреза одновременных (симультанных) явлений эта кадровая одновременность необязательна. Напротив, зритель должен был бы в этом случае перебегать взглядом от одного экрана к другому, и его впечатление не всегда соответствовало бы ритмическому замыслу режиссера.

ХІ. ЗВУКОВОЕ КИНО

Только шесть-семь лет тому назад немое кино вступило в фазу своего наибольшего развития. И вот новое изобретение — звуковое кино — задержало его на полдороге. Киноаппарат только что успел приобрести нервы и фантазию. Техника ракурса и монтажа уже получила возможность полностью преодолеть сопротивление материала примитивной предметности. Немое кино достигло такой психологической дифференциации, такой духовной творческой силы, которой едва ли когда-либо обладало другое искусство. И тут, как катастрофа, ворвалось техническое изобретение звукового кино. Вся эта богатая культура зрительной экспрессии, которую я до сих пор рисовал, подверглась опасности. Новая, еще не развившаяся техника в этом соединении отбросила старую, уже высоко развитую технику назад, на примитивную стадию. А со снижением уровня выразительности должен был снизиться и уровень содержания.

ИСТОРИЯ ИДЕТ ДАЛЬШЕ

Итак, создан новый путь, заслонивший собой старый, точно так же, как в мировом хозяйстве — каждое крупное техническое изобретение влекло за собой сначала кризисы и катастрофы из-за противоречий капиталистического развития. И тем не менее, это изобретение мы всегда рассматриваем как шаг вперед. Человек постепенно осваивает машину, делая ее как бы одним из своих органов. Она становится «кончиками его пальцев».

СНАЧАЛА ЛОЖКА — ЗАТЕМ СУП

Техническая возможность — это самое лучшее, самое действительное вдохновение. Она — сама муза. Первые краски изобрели не художники, и не скульпторы изобрели молоток и резец. Кинематограф тоже существовал задолго до того, как он был использован в качестве средства формирования нового искусства. Искусству прежде всего необходимы орудия производства.

Развитие диалектично. Техническое изобретение несет идею нового искусства. Но если идея уже существует, то она развивается очень быстро и со своей стороны воздействует на технику, дает ей направление и ставит перед ней определенные задачи.

Почему первые звуковые фильмы производят на нас такое отвратительное, вздорное впечатление? Потому что мы уже измеряем их масштабом собственных возможностей. Потому что мы уже представляем себе высокое искусство звукового кино. Наше отвращение объясняется не отказом от нового искусства, а предъявляемыми к нему требованиями.

ТРЕБОВАНИЯ

Требование, которое мы предъявляем к звуковому кино, узаконивают его в качестве нового и значительного искусства. Требование это таково: звуковое кино не должно служить лишь дополнением к немому кино, приближая его к реальной действительности, а должно подойти к реальной действительности совсем с другой стороны.

Если бы звуковое кино считало своей задачей только говорить, петь и музицировать, как это делает театр уже сотни лет, то оно даже при наивысших своих технических достижениях, осталось бы только способом воспроизведения и размножения, но отнюдь не стало бы новым искусством. Открытие в искусстве дает нечто новое, неизвестное для наших глаз или наших ушей. То же самое сделал и зрительный кинематограф, когда превратился в настоящее искусство. Он показал нам лицо вещей, мимику природы — микродраматику человеческого лица и движения масс. Он вскрыл нам в монтаже взаимосвязь образов и психический ритм ассоциации.

ОКРУЖАЮЩИЙ НАС АКУСТИЧЕСКИЙ МИР

Звуковое кино открывает нам окружающий нас акустический мир. Голоса вещей, интимный язык природы, все, что говорит с нами, что помимо нашего, человеческого диалога вплетается в общую большую беседу жизни, непрерывно и глубоко влияет на наше мышление и чувство. От шума прибоя, от грохота фабрики до монотонной мелодии осеннего дождя на темных оконных стеклах и скрипа половиц в одинокой комнате. Лирические поэты часто писали об этих, полных значения голосах, которые нас сопровождают. Звуковое кино отобразит их, оно заставит их звучать. Чувствительность мембраны повысит нашу чуткость.

ОТКРЫТИЕ ШУМА

До сих пор мы воспринимали многоголосое движение жизни как путаный шум, как хаотический гул, — так же, как немзыкальный человек слышит игру оркестра. В лучшем случае он распознает только основную, ведущую мелодию. Все же остальное стирается для него в бесформенный гул.

Звуковое кино научит нас вслушиваться глубже. Оно научит нас читать партитуру многоголосого оркестра жизни. В особых характерных голосах отдельных вещей мы будем узнавать проявление особой жизни.

УСЛОВИЯ

И только тогда, когда звуковое кино разложит шум на его составные элементы, когда оно сумеет выловить эти сокровеннейшие звуки и приблизить их к нам в акустических крупных планах, когда из этих элементов путем монтажа оно сможет по заранее обдуманному замыслу создать общую композицию, — только тогда звуковое кино станет новым искусством. Когда режиссер сумеет повести наше ухо, так же как он в немом кино ведет наш глаз, выдвигая, указывая и подчеркивая, тогда шум мира не будет проплывать мертвой звуковой массой. Режиссер сумеет запустить в него руку и оформить его. И тогда человек у звукоаппарата будет сам говорить на языке вещей.

НЕДОСТАТОЧНОСТЬ «СЛУХОВОГО СПЕКТАКЛЯ» («HÖRSPIEL»)

Разве радио уже не сделало всего этого? Разве слуховой спектакль не оформляет акустический мир? Нет! Слуховой спектакль только описывает его с акустическими иллюстрациями. Мы так мало знаем скрытые голоса вещей и природы, что, видя одновременно их изображения, не узнаем их. В слуховом спектакле необходимо всегда объяснять, что мы слышим. По существу это эпическое или драматическое представление с акустическими иллюстрациями. При этом непременно должен быть диктор в качестве посредника акустического действия. В звуковом кино мы обходимся без всякого посредничества. Акустическое действие не требует никаких объяснений: мы распознаем его сами, так как видим, откуда исходит звук.

«НЕОБРАЗОВАННОЕ» УХО

Едва ли существуют вещи, которые человек (хоть скольконибудь цивилизованный) не может сразу узнать и отличить, если он их однажды видел. Но немногие звуки опознает он с уверенностью, если у него нет точки опоры.

Звуковое кино приучит наше ухо дифференцировать звуки, точно так же как немое кино научило нас видеть. Мы научимся и акустически ассоциировать и делать акустические выводы. Возможно, что наше ухо, натренировавшись на звуковом кино, сумеет в будущем воспринимать слуховые спектакли без всякого объяснительного сопровождения. Мы сегодня не можем даже представить себе те звуковые картины и слуховые спектакли, которые через десять лет будет понимать каждый ребенок.

И дело не в недостаточности нашего слуха — дело просто в необразованности. Доктор Эрдманн в одной статье о звуковом кино утверждает, что наш слуховой аппарат привык тоньше работать, чем наш глаз.

Число ясно различаемых (каждым человеком) звуков и тонов и их оттенков исчисляется тысячами. Наш акустический язык гораздо богаче, чем язык красок и света. Тем не менее, разница между дифференциацией звука и распознаванием его источника — существует. Я могу ясно слышать, что это другой звук, не зная, какой это звук. Эрдманн приводит пример:

«Неясный рокот толпы можно довести до слуха в самых разнообразных степенях его силы, но различить в тоне голосов радостное возбуждение или гневное волнение удается очень приблизительно». Эта огромная разница между нашим оптическим и акустическим воспитанием происходит отчасти и потому, что очень часто мы видим, но не слышим. Пример — картины. С другой стороны, мы не привыкли слушать звуки и голоса природы, ничего при этом не видя.

ЗВУК И ПРОСТРАНСТВО

Основные проблемы звукового кино возникают не из несовершенства звукозаписывающей и звуковоспроизводящей установки, а из факта нетренированности нашего слуха. Техника скоро достигнет того, что каждый звук будет звучать чисто и точно, но, несмотря на это, пройдет еще много времени, прежде чем мы научимся распознавать и локализовать звук. Но даже и это развитие нашего слуха, повидимому, должно иметь свои психологические границы.

ЗВУК НЕ ОТБРАСЫВАЕТ ТЕНИ

Звуки, как известно, не отбрасывают теней. Они не образуют пространственной формы. Вещи, которые я вижу в пространстве, я вижу либо друг подле друга, либо они покрывают друг друга. Оптические впечатления не смешиваются.

Если же одновременно раздается несколько звуков, то они сливаются в общий шум. Нужен редкостный абсолютный слух, чтобы воспринимать отдельные звуки.

То, что звук не образует пространственной формы, делает чистый слуховой спектакль невозможным. Без зрительного места действия (объясненного или показанного в кадре) никогда не возникает слухового места действия для данного события.

ЛОКАЛИЗАЦИЯ ЗВУКА

Звук трудно поддается локализации. Если три человека появятся в кадре на одинаковом расстоянии и раздастся один

голос, то почти невозможно установить, кто именно говорит, если он не шевелит губами или не сопровождает свою речь подчеркнутой жестикуляцией, ибо звуку нельзя дать определенное направление. Репродуктор — не прожектор, и им нельзя нацеливаться: у звука нет прямых лучей. Предмет имеет разные стороны, и его изображение показывает нам, с какого направления он был заснят. У звука нет разных сторон. Его съемка не показывает нам в ракурсе, с какого направления он был заслушан. (О проблеме звукового ракурса речь еще впереди.)

В одной американской звуковой короткометражке выступают два клоуна — имитаторы птичьих голосов. Акустическая передача их щебетаний и свистов просто изумительна. Но ни по содержанию, ни по тембру их не отличить. И вот когда они стоят друг против друга, неизвестно, кто же именно в данный момент свистит, и вследствие этого звуки совершенно обезличиваются. Начинает казаться, что они не исходят ни от одного, ни от другого. Звуки отделяются от изображения. И это производит впечатление музыкального сопровождения к немой сцене.

ЗВУКОВАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Наша неуверенность в акустической перспективе идет в основном только за счет слабой натренированности нашего слуха. Мы слышим приближение или удаление звука в пространстве, даже если мы не видим источника самого звука, то есть предмета. Звук при этом становится громче и отчетливее или постепенно тише и заглушеннее. Если же звук недвижим и источник его к тому же нам не виден, то мы часто не можем установить, отголосок ли это дальнего громкого крика, или же это близкий шопот. «Тихо» и «громко» — это безусловно не только количественная, но и качественная разница характера звука, — разница, которую мы скоро научимся слышать и узнавать.

МЕСТНЫЙ ХАРАКТЕР ЗВУКА

Собственно говоря, это странно, что звук не образует пространственной формы, что он почти совсем не определяет пер-

спективы и направления, ибо в нем гораздо больше местного характера, чем в зрительном образе. Тот же тон того же голоса иначе звучит в погребе, иначе под высоким куполом, иначе на воде, иначе на улице. Звук вообще нельзя абстрагировать от места, где он звучит. Он будет всегда обладать в своем тембре определенным локальным характером, в зависимости от того, где он звучит. И дело только в умении распознавать этот местный характер звука.

Мы уже и сейчас с большей достоверностью можем по тембру звука определить место, где он звучит, чем по освещению предмета место, где он находится.

Но характер места звучания еще недостаточный фактор для того, чтобы в этом месте ориентироваться. Слепой знает, что он находится в лесу. Он все-таки не рискнет пошевелиться, так как не знает, где он стукнется о дерево. И хотя мы по звуку опознаем место звучания, но место нахождения звука мы не можем опознать.

Если в одном и том же месте раздадутся два голоса, то их взаимоотношение остается для нас неясным, если при этом мы не будем видеть этих людей.

ЧУДЕСА МИКРОФОНА

Если же мы, как в звуковом кино, при этом и видим, то перед нами возникает такая действительность, которая никогда еще не была показана ни одним искусством. Это — тот настоящий звук, определяемый местом его звучания, который в тембре еще содержит атмосферу первоначального звучания. Ибо звуки в действительности не абстрагированы от места своего звучания.

Каждый звук, опосредствованный доселе искусством, будь то с концертной эстрады, с закрытой сцены или с открытых подмостков, фальсифицирован и ненатурален, ибо его звучание определялось местом его передачи и он терял свое первоначальное звучание. Сцена зрительно может создать настроение и впечатление леса, но акустически она этого сделать не может. Звук на сцене никогда не будет звучать так же, как в лесу, ибо акустическое впечатление определяется фактическим местом его звучания.

Чудо же микрофона в том, что он может каждый звук удер-

жать и зафиксировать в его подлинном тембре и в любом месте передать, точно так же, как это делает съемочный аппарат в немом кино. Если предмет снят справа, то мы видим его справа, даже если сидим с левой стороны зрительного зала. Так же, как наш глаз отождествляется с объективом, так же наше ухо отождествляется с микрофоном. В звуковом кино не только зрительно, но и акустически происходит то уничтожение дистанции между зрителем и зрелищем, о решающем значении которой я уже столько говорил. Мы и как слушатели сознаем себя находящимися в показанном на экране месте событий. Почему это возможно только в звуковом кино, а не в слуховом спектакле, я уже говорил: несмотря на локальный тембр звука, мы без изображения или описательного сопровождения диктора в данном пространстве ориентироваться не можем и, следовательно, не можем его себе представить.

К сожалению, эта чудесная возможность характеристики звука не применяется в наших звуковых фильмах. В лучшем случае мы различаем звуки, звучащие под открытым небом или в закрытом помещении. Но звуки в закрытом помещении для нас всегда только одинаковые павильонные звуки. Режиссер и оператор обращают внимание на то, чтобы зрительное место действия узнавалось по освещению каждого предмета. Но никто не думает о том, чтобы точно охарактеризовать звук по его месту звучания. Самое печальное заключается в том, что мы даже не знаем, как мы халтурим в этой области.

ТИШИНА

Звуковое кино впервые сможет передать также и тишину, которую не выявило ни одно немое искусство — ни живопись, ни скульптура, ни немое кино. Ближе всего к тишине подходит музыка, когда звуками достигается настроение молчания.

Ни одно чисто-зрительное искусство не могло передать тишину, так как тишина — это не состояние, а событие.

Тишина приобретает значение только там, где может быть и шумно, или где это делается намеренно; например, человек умолкает внезапно. Тишина при этом может приобрести большое драматическое напряжение. Она становится пронзительным молчанием. И меньше всего тишина — нейтральное спо-

койствие. Тишина — это задержанное дыхание. Как в цирке, когда в момент наиболее ответственного номера внезапно смолкает музыка. Но зато перед этим она должна звучать громко. И потому только в звуковом кино можно по-настоящему передать тишину.

ТИШИНА И ОДИНОЧЕСТВО

Никакой слуховой спектакль не может воспроизвести тишину. Ведь если в слуховом спектакле смолкнут звуки, то тем самым спектакль вообще прекращается. И это уже не тишина, а просто — ничто. Но если мы видим вещи в молчании, тогда наступающая тишина получает драматический оборот. Вещи звучат совершенно различно, но смолкают все одинаковым образом. Молчание связывает их друг с другом больше, чем звучание.

ТИШИНА И ПРОСТРАНСТВО

На театре тоже нельзя передать тишину. Для этого пространство сцены слишком ограничено, а переживание тишины — пространственное переживание. Когда я воспринимаю тишину? Разумеется не тогда, когда я ничего не слышу (глухой не знает, что такое тишина). Напротив, когда утренний ветер доносит крик петуха из соседней деревни, когда с горы, с очень большой высоты слышится топор дровосека, когда на море звучат голоса людей, которых едва видно, когда среди зимнего пейзажа где-то вдали, на расстоянии нескольких километров, вдруг хлопнет бич, — вот тогда я слышу тишину. Тишина — это далекая слышимость. И чем тоньше мой слух, тем больше я охватываю пространство, и это пространство становится моим окружением. Шум воздвигает вокруг нас как бы шумовые стены, в которых мы находимся. Внешняя жизнь покрывается этим шумом, и мы видим ее как через окно.

Она становится похожа на немую пантомиму. Безмолвное же, безгласное пространство никогда не станет конкретным. Мы ощущаем лишь то видимое пространство, которое мы также и слышим.

ТВОРЧЕСКИЙ ЗВУКОЗАПИСЫВАЮЩИЙ АППАРАТ

Может ли звукозаписывающий аппарат стать таким же творческим орудием, как съемочный аппарат? Можем ли мы в звуковом кино услышать нечто такое, что мы не слышим ни в природе, ни в павильонной действительности? Существуют ли звуковые эффекты, воздействующие впервые с пленки? В чем заключается то новое, что звукоаппарат не только передает, но создает самостоятельно? Почему искусство звукового кино становится самобытным искусством?

Зрительный кинематограф стал таковым благодаря крупному плану, ракурсу и монтажу. В этом выявлялись субъективное толкование и созидательная воля творца фильма. В звуковом кино это еще не так ясно.

ЗВУКОВОЙ РАКУРС

Я хочу начать с звукового ракурса, так как это самая трудная проблема звукового кино. Высоко развитое искусство ракурса в немом кино делало иногда из глушейшей фильмам сносную вещь.

В звуковой съемке не существует (пока) ракурсов. Звук, разумеется, может раздаваться сверху и снизу, может звучать близко и далеко. Но этим он только локализуется в пространстве, но не меняет благодаря перспективе своего вида, своей «физиономии». Один и тот же звук, идущий с одного и того же места, не может быть заснят тремя разными операторами, тремя различными приемами, не может быть различно «воспринят», как это возможно при оптической съемке любого предмета. Звук не может изменить свой характер из-за субъективного темперамента, из-за личного мироощущения съемщика. И здесь только начинается творческое искусство звукоаппарата. Съемка без автономного выбора ракурса остается лишь механической репродукцией. И то, как говорит в павильоне актер, и то, как шумовик создает в павильоне свои шумы, может быть большим искусством, но именно в павильоне. В звуковом же кино, без свободной возможности выбора ракурса, все это звучит как репродукция павильонного искусства.

ЗВУК НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ИЗОБРАЖЕН

Звук даже не может быть изображен. На экране появляется изображение актера, но не изображение его голоса. Звук не изображен, а вновь воспроизведен. Он может звучать несколько измененно, но обладает той же реальностью. Представьте себе картину, на которой свет не нарисован, а падает от внешнего рефлектора.

Звук конкретнее, он как бы объемнее, чем то изображение в кадре, от которого он должен исходить. Звук реальнее изображения, и из-за этого особенно чувствуется свето-теневая фактура фотографии. Цветное кино или даже пластическое кино частично стирает разницу между звуком и изображением. Зато оно еще более отяжеляет монтажный ритм.

ОПТИЧЕСКИЙ РАКУРС ВСТРЕЧАЕТ ПРЕПЯТСТВИЯ

Невозможность применения звукового ракурса, примитивная реальность звука принуждают до известной степени и оптический ракурс вернуться к большей примитивности, которую зрительное кино преодолело уже десять лет тому назад.

Однородную группу спокойно разговаривающих людей нельзя давать в различных и непривычных ракурсах, так как равномерность диалога и частая перемена ракурсов, простота диалога и вычурность кадра произведут противоречивое впечатление. В последние годы звуковое кино частично завоевало себе свободу ракурса и подвижность монтажа, хотя звук все еще является тяжестью для кадра. Но со временем звуковое кино преодолет и эти трудности.

ЗВУКОВАЯ ДЕТАЛЬ

Творческой возможностью в смысле ракурса звуковое кино обладает уже теперь. Оно может давать звуковые детали, соответствующие деталям немого кино. Режиссер ведет по собственному творческому желанию не только наш глаз, но и наше ухо. Режиссер дает на общем плане гул и рев большой толпы, и съемочный аппарат подъезжает к одному человеку из этой толпы. То же делает и звукозаписывающий аппарат.

И из толпы выделяется уже не одно лицо, но и голос, слово человека.

Или другой пример: звукоаппарат берет панорамой поле битвы, с громом орудий, диким ревом, воем, и внезапно приближается к забытой в окопе клетке. Этим он изолирует не только кадр с изображением канарейки, мирно клюющей зернышки, но также и тихий звук клевания, звук, который среди грохота битвы можно услышать только вблизи.

ЗВУКОУПРАВЛЕНИЕ

Кроме того, звукоаппарат технически в состоянии уже не только фиксировать звук, но и свободно определять его силу, тембр посредством репродуктора. Во всяком случае, можно предположить, что мы научимся играть на репродукторе, как на инструменте, и это даст нам возможность не только натуралистически воспроизводить звуки, но и стилизовать их. Возможно, что из этого когда-нибудь разовьется звуковой ракурс.

ЗВУКОВОЙ КРУПНЫЙ ПЛАН

В специальной главе я подробно останавливался на том, что зрительный крупный план не является лишь механической репродукцией определенного впечатления, которое мы можем пережить и в действительности. Ибо впечатление реальной действительности никогда не будет таким изолированным, как в кадре, и почти никогда не будет воздействовать на нас в такой микроскопической близости. Посредством крупного плана мы сможем также получать те звуковые впечатления, которые только в редких случаях воспринимаются простым ухом, хотя мы их беспрестанно слышим. Мы слышим эти тихие, интимные тона, заглушаемые повседневным шумом, но мы не осознаем их. Звуковой крупный план впервые воспроизведет эту значительную сферу ощущений. Ни на сцене, ни в слуховом спектакле осуществить это полностью невозможно, ибо если мы захотим на сцене воспроизвести тихий мимолетный стон, то режиссер должен его выделить: либо заставить смолкнуть окружающее, либо поставить данного актера впе-

реди всех. Во всяком случае, обратить наше внимание на тихий стон режиссер может лишь тем, что отнимет у этого звука его характерную незаметность, то есть самое главное. Микрофон не вырывает звук из передний план; звукоаппарат сам подходит к нему, и мы подслушиваем звук как нечто едва уловимое.

Этого не может дать и слуховой спектакль. В картине Пудовкина «Мать» есть чудесная звуковая сцена, несмотря на то, что тогда еще не было звукового кино. Мать ночью д журит у смертного одра. Она одинока и неподвижна, как сам покойник. Тишина. Аппарат медленно панорамой доходит до водопроводного крана на стене. На крупном плане падают капли. Монотонно и ритмично. Это акустическое впечатление Пудовкин должен был тогда передать обходным путем. Тихий звук равномерно падающих капель только подчеркивает бездонность этой тишины. В слуховом спектакле пришлось бы словами разъяснить, что означают эти монотонные капли, и тем самым тишина была бы нарушена.

«ЧЕЛОВЕК НАЧИНАЕТ ЗВУЧАТЬ»

И в диалоге звукового кино наибольшее впечатление производит на нас то, что звучит очень близко и очень тихо: неуловимый вздох, еле слышное дыхание, подавленное рыдание. Тихое звучание человека, как звучание ненатянутой в рояле струны. Это — новое восприятие. На театре такие звуки не могут быть изолированы и поданы на крупном плане нетронутыми в их первоначальной мимолетности.

ЗВУКОВОЙ КРУПНЫЙ ПЛАН НЕ СОВСЕМ ИЗОЛИРОВАН

Особенность звукового крупного плана заключается в том, что он никогда не будет так изолирован от акустического окружения, как крупный план от зрительного окружения в немом кино.

Все, что не находится в кадре, мы вообще не видим. Только в особых случаях какая-либо тень или луч света, попадая в кадр, дадут почувствовать присутствие невидимых за кадром вещей. Но в изолированном звуковом крупном плане слышны

звуки и невидимого окружающего. Видеть из-за угла невозможно, а слышать из-за угла можно. Если в шумном помещении звуковой аппарат выделит крупным планом две головы, воспроизводя их шопот, то общий шум зала из-за этого не может смолкнуть, иначе уничтожится непрерывность места действия, и у зрителя будет ощущение, что действие перенеслось куда-то в другое место. Но этого и не нужно. Замечательное свойство микрофона заключается именно в том, что он вблизи улавливает тончайший звук среди самого сильного шума. Если мы подсядем к столу этих двух шепчущихся людей и приблизим к ним наше ухо, то мы будем слышать общий шум и, несмотря на это, услышим и поймем каждое слово их шопота. При звуковой же передаче это — то же, что и при проекции оптического крупного плана. Каждый зритель в зале, где бы он ни сидел, видит изображение с того же расстояния, с какого его заснял аппарат. Каждый зритель, где бы он ни сидел, слышит звук с того же расстояния, с какого его воспринял микрофон. Каждый зритель слышит этот шопот в звуковом крупном плане у самого своего уха; он понимает его, несмотря на шумовой фон, доходящий до него одновременно.

Тихий звук словно введен в общее шумовое окружение. Эта особенность может быть чрезвычайно характерной, так как мы слышим не только близкий звук, но одновременно и его взаимоотношение ко всему акустическому общему плану.

Чисто-зрительному кинематографу это недоступно. Я не могу показать крупным планом цветок с дерева и одновременно показать, какой он крошечный и незаметный на общем фоне исполинского дерева. Я не могу показать крупно голову человека и одновременно показать, как она исчезает в толпе. Звуковое кино может (оно сможет!) осуществить эту парадоксальность. Мы можем в звуковом крупном плане услышать и увидеть, как человек кричит, и одновременно в том же кадре слышать, как его голос теряется в общем шуме.

Ближайшие проблемы звукового монтажа обусловлены несовершенством нашего слуха, на которые я уже указывал.

Звук трудно поддается локализации. По тому он должен на общем плане определяться либо каким-нибудь заметным движением, либо перебивкой снятого крупным планом источника звука. Если же предполагаемый эффект намеренно дол-

жен заключаться в дальности звука, то в кадре должно быть намечено хотя бы его направление: поворот головы в нужную сторону или направление взгляда. Таким образом движение в кадре поможет локализовать звук.

ЗВУКОВОЙ МОНТАЖ

Существуют проблемы звуко-кадрового монтажа, обусловленные не только техникой слуха, но и психологически. Мы видим и слышим, например, скрипача на крупном плане. Движения его пальцев и смычка точно совпадают с ритмом игры. Ракурс меняется. Видны только пальцы, движения которых и дальше точно совпадают с ритмом игры. И тем не менее мы чувствуем какой-то скачок, так как мы отождествили оптическое изображение с ритмическим, словно данный ракурс относится данному ритму. Отсюда возникает странная смысловая взаимосвязь между ритмом и кадром. Поэтому ракурс рекомендуется менять только при резкой перемене ритма.

Ритм кадра и ритм звука должны совпадать, но это правило относится не только к движению внутри кадра, но и к движению в монтаже самих кадров. В примере со скрипачом ритм игры, правда, совпадал с движением пальцев, но не с движением перемены кадра. Вопрос согласования звукового ритма с ритмом движения отдельных сцен и одновременно с монтажным ритмом должен быть еще основательно изучен.

СХОДСТВО МЕЖДУ ЗВУКОМ И КАДРОМ

Пример игры на скрипке показывает, что фактом синхронного совпадения звука с движением в кадре еще не все решено. Отношение между звуком и изображением в различных кадрах окажется различным. Мы натолкнемся еще на такие взаимоотношения, о которых теперь еле догадываемся. Звук принадлежит к характеру изображения, как линия, как освещение.

Было бы неправдоподобно и гротескно, если бы маленькая птичка запела басом. Но существуют и более незаметные, тонкие противоречия, тем не менее ощущаемые нами. Наш слух скоро будет настолько дифференцирован, что он не при-

мет никакой голосовой замены, и мы не сможем заставлять говорить незримого актера за того, кто появляется в кадре. Мы услышим, что он говорит не своим собственным голосом. Мы будем различать кадры, обладающие характером тишины, потому что они полностью насыщены зрительным выражением, и даже те, которые требуют акустического дополнения.

ЗВУКОВОЕ ДОПОЛНЕНИЕ

Звуковое дополнение станет существенным принципом звукового кино. Мы должны слышать не то, или, по крайней мере, не только то, что мы и без того видим. Акустический момент должен не только усиливать впечатление естественности, но и подчеркивать нечто такое, на что мы иначе не обратили бы внимания. Он должен будить в нас представления и ассоциации, которые немой кадр дать бы не мог. Звукомонтаж и монтаж кадров, как две мелодии, контрапунктически сольются друг с другом.

Наиболее последовательной формой такого дополнения является асинхронный звукомонтаж. Звук извне врывается в кадр. Источника его мы не видим. Мы не видим говорящего человека. Мы видим только слушающего и слушаем вместе с ним. Мы не видим оружия, а слышим только выстрел и видим раненого. Акустическая среда сцены больше, чем изображенная в кадре.

АСИНХРОННЫЙ МОНТАЖ И ПАНОРАМА

Моменты особого напряжения достигаются тем, что аппарат панорамой следует за звуком и ищет его источник. Лицо на крупном плане. Окрик. Испуганное лицо, голова поворачивается. Мы еще не знаем, кто именно позвал. Медленно бродит аппарат по всему помещению. Голос становится громче, приближается, и, наконец, в кадре появляется окликнувший человек.

Одним из наилучших положений в звуковом кино была сцена в картине «Поющий дурак», в которой жена Ол Джонсона выступает на эстраде в своем собственном кабачке. После

ее пения воцаряется тягостная тишина. Певица разочарованно смотрит в зал. Издали слышно одинокое рукоплескание. Аппарат медленной панорамой проходит над публикой. Все руки неподвижны. Аппарат движется дальше. Одинокое рукоплескание становится громче. Аппарат приближается... и Ол Джонсон появляется в кадре. Он — единственный, когорый аплодирует жене.

Мне, право же, не к чему больше доказывать, что это специфическая особенность звукового кино, которую театр создать не может. И самое ценное в каждом искусстве — это, разумеется, его специфика, то, что может быть выражено и создано только им.

АСИНХРОННАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, СИНХРОННОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ

Очень часто будет ощущаться необходимость в обратном действии: звуковые впечатления, которые в действительности не совпадают с соответствующими зрительными впечатлениями, пускать в звуковом кино синхронно. В самом деле, звук, идущий с далекого расстояния, всегда приходит позже света. Иногда это можно применить для создания акустически-перспективного впечатления о расстоянии. И звуковой монтаж будет часто исправлять действительность, создавая между звуком и изображением более тесную связь, чем она есть в действительности, так как в данном случае естественное ощущение противоречит нашему представлению. Мы представляем себе изображение и звук неразрывно связанными, как одно явление одного события. И звуковое кино должно будет чаще приближаться к нашим представлениям, чем к природе, ибо дело вовсе не в объективной действительности фактов, а в собственной имманентной, духовной действительности художественного произведения. Иногда иллюзии для нас важнее, чем реалистическая передача натуры.

СУБЪЕКТИВНЫЙ ЗВУКОВОЙ МОНТАЖ

Звуковой монтаж может создавать между звуком и изображением, между звуком и звуком соотношения, представля-

ющие не внешние ощущения, а внутренне-смысловые сочетания. Ассоциации, мысли, символы могут быть созданы и внушены посредством слуха. Почти все психические и интеллектуальные выразительные возможности монтажа кадров присущи и звукомонтажу. Искусство звукового кино скоро дойдет до того, что перестанет заниматься простым воспроизведением звуков внешнего мира, а сумеет показать их отголосок в нас самих (акустические впечатления, акустические мысли и чувства).

ЗВУКОВОЙ НАПЛЫВ

В звуке можно пользоваться таким же напывом, как и в изображении. Глубокие, подсознательные взаимосвязи вещей, их смысловое родство, внутреннее значение могут быть, по контрасту или по сходству, доведены до сознания, так же как в зрительных кадрах.

Некто слушает граммофонную пластинку. Мы видим, как это на него действует. Граммофонный голос переходит напывом в подлинный, живой голос. Акустический монтаж указал на перемену места действия. Мы слышим, что находимся в другом месте, но еще не знаем, где. Мы слышим уже присутствие этого нового лица; мы еще не видим, как оно выглядит, но, ожидая, мы уже знаем, догадываемся о его значении.

Свист человека переходит напывом в свисток локомотива. Тяжелое дыхание человека — в шум машины. Мы создаем новую связь, и наша фантазия заполняет пространство между звуком и изображением, асинхронно смонтированными.

Напыв двух различных акустических впечатлений часто может быть связан посредством общего ритма. Например, ритм стучащего поезда. Человек сидит в поезде и отбивает пальцами этот же ритм. Потом слышен только стук — «голый» ритм. В него постепенно вбирается музыка оркестра.

Если в звукомонтаже последовательно хлопает дверь и раздастся выстрел, то связь ясна. Если звон бокалов и звон оружия напывом переходят друг в друга, то это будит определенные ассоциации, мысли и вскрывает более глубокое значение вещей.

АБСОЛЮТНЫЙ МОНТАЖ

Особый интерес приобретает такой связующий монтаж звуков, когда он происходит асинхронно, то есть не одновременно с монтажом кадров, изображающих источники этих звуков. Особое значение звука подчеркивается тем, что акустическое впечатление отделяется от кадра и связующим звеном входит в другой кадр. Внутренняя смысловая связь между местами действия и событиями становится из-за этого как бы еще глубже, еще интимнее.

АБСОЛЮТНОЕ ЗВУКОВОЕ КИНО

Мы подошли к абсолютному звуковому кино, которое даже в обыкновенных игровых картинах, конечно, найдет себе большее применение, чем абсолютное немое кино. Психический мир внутренних представлений может быть создан звуковым кино гораздо богаче и дифференцированнее, чем это могло сделать немое кино, так как оно может оперировать более сложными ассоциациями по двум линиям. Звук ассоциируется с кадром и одновременно — с другим звуком. Причем сочетание этих представлений не должно иметь ничего общего ни с эмпирическим опытом, ни с логикой.

ПСИХОТЕХНИЧЕСКИЕ ТРУДНОСТИ

Только одна психотехническая трудность отяжелит абсолютное звуковое кино по сравнению с абсолютным немым кинематографом. Аперцепция звука длится дольше, чем изображения. Короткий монтаж кадров достиг почти подлинного темпа фактического ассоциативного процесса. Звукомонтаж этого дать не сможет, так как при такой короткой резке мы звуков не распознаем и вообще не аперцепируем.

ПСИХИЧЕСКИЙ СИНХРОННЫЙ ЭФФЕКТ

Следует учитывать также продолжительность отголоска звука, но не только с точки зрения препятствия, но и пользы.

Если звук продолжает еще звучать в нашем ухе, несмотря на то, что в кадре его уже не слышно, то это создает особый психический синхронный эффект (одновременность действительно слышимого звука и звучание предыдущего звука в нашей памяти), при помощи которого мы можем создавать очень тонкие настроения и глубокие смысловые связи.

СИМФОНИЯ ШУМА

Все эти звуковые эффекты, о которых я говорил выше, изображают какое-то событие. Либо внешнее, конкретное, либо внутренний психологический мир ассоциаций. Во всяком случае, звук всегда является знаком или выражением чего-то, что само по себе не является звуком. Но так же как немое кино может чисто-декоративные, формальные и световые качества кадров доводить до степени оптического художественного произведения, так и звуковое кино может приводить шумы и звуки в такие соотношения, которые, не имея ничего общего ни с фабулой, ни с содержанием, получают соответственное абстрактно-акустическое оформление.

В одной из первых немецких звуковых картин показана «кухонная симфония». Готовится большой ужин. Звуковые крупные планы следуют друг за другом в быстром ритме. Пилят дрова. Скрипит пила. Колют дрова. Стучит топор. Разжигают огонь. Огонь трещит. Толкут сахар. Взбивают белки. Бурлит кипящая вода. Затем эти звуковые кадры повторяются в ритмических периодах. Естественные звуки превращаются в звуковое произведение. Возникает шумовая симфония.

СОПРОВОДИТЕЛЬНАЯ МУЗЫКА

Возможность музыкально оформлять посредством монтажа встречающиеся в природе звуки оказала с своей стороны влияние на сопроводительную музыку. Сопроводительная музыка последнего периода немого кино стала гораздо натуралистичнее. Детективные фильмы больше не шли под симфонии Бетховена. Естественные звуки, пусть даже средствами оркестровки, получали музыкальное оформление. Возник новый вид

программной музыки. Эдмунд Майзель¹ уже сконструировал «шумовую машину», которая в качестве инструмента нашла применение в оркестре.

В развитии сопроводительной музыки к немому кино сначала удалось прировнять время музыкального выражения к драматическому. Музыкальные образы длились не дольше тех жестов, тех изобразительных моментов, которые они должны были иллюстрировать. Создавалось точное подражание ритму естественных шумов. В знаменитой сопроводительной музыке композитора Майзеля к «Броненосцу Потемкину» слышна работа судовой машины. Это еще музыка, так как она не дает подлинного тембра настоящей машины, а обладает лишь тембром музыкальных инструментов, но зато в ней есть уже подлинный ритм натуралистического характера.

Совершенно абстрактная музыка (если она вообще еще будет существовать) в звуковом кино невозможна. При сопровождении кадров даже чисто симфонической музыкой она должна все-таки иметь иллюстративный характер. Шумы создают как бы связующие звенья между кадрами, действительностью, музыкой и ассимилируют их.

ДИАЛОГ, ПЕРВЫЙ ИСПУГ!

Такой комической ситуации в искусстве, наверное, еще никогда не было. Работники искусства были неприятнейшим образом поражены техническим развитием своего искусства. Когда появилось говорящее кино, среди режиссеров и драматургов началась паника. И то положение, что диалог в кино и сегодня кажется еще неразрешенной проблемой, доказывает, что режиссеры по сей день не могли привыкнуть к достигнутому успехом.

Дело в том, что говорящая фильма поставила под угрозу интернациональную экспортную способность кинематографа. Кроме того, звуковое кино грозило существованию многих режиссеров и актеров, не владеющих культурой речи. Показательно то, что против шумового кино никто ведь не протес-

¹ Эдмунд Майзель — немецкий композитор, создавший себе имя специально написанной музыкой к фильму «Броненосец «Потемкин».

товал. Напротив, Чаплин, например, был сразу же готов заставить звучать все шумы в своих фильмах. Восставали только против слова.

Несмотря на это, я хочу несколько ближе проанализировать теорию сопротивления говорящему кино.

Еще до сих пор многие не могут освободиться от страха перед звуковым кино. Я сам, вероятно, частично виноват в этом из-за популярности моей первой книги «Культура кино», в которой формулировалась эстетика немого искусства.

ЕСЛИ БЫ ОНО СРАЗУ ЗАГОВОРИЛО!

Всю гротескность этого недоверия к говорящему кино можно измерить только тогда, когда представишь себе, что было бы, если бы говорящее кино было изобретено одновременно с немым кино. Понятно, никому бы не пришла в голову сумасшедшая идея о возможности говорящую фильму, драматическое событие показывать безмолвным. Каждому человеку показалось бы неестественным, нехудожественным, комичным демонстрировать картинку, где люди беззвучно двигают ртом. Внезапно картинка исчезает, и мы читаем несколько строк о том, что было сказано. Затем мы снова видим беззвучно говорящего человека и понимаем его потому, что заранее прочли, о чем он теперь говорит.

Примитивнейший и наивнейший метод, при помощи которого мы были принуждены исправлять несовершенство нашей техники, был, однако, возведен в эстетический принцип. Это было необходимо и чрезвычайно продуктивно. Немота была фактической данностью, и надо было заставить играть эту немоту. Но «эстетика немого искусства» стала догмой. И говорящее кино рассматривалось с точки зрения этой эстетики немоты и поэтому априори оценивалось как халтура.

Лучшие первые режиссеры говорящей фильмы все свое умение и ловкость употребляли на то, чтобы делать вид, как будто говорящее кино вообще еще не изобретено. Они пытались делать немые звуковые фильмы. Герой первой говорящей фильма у Штрогейма—чревоушитель, разговаривающий со своей куклой.

Рене Клар в фильме «Под крышами Парижа» заставляет людей по возможности разговаривать за оконными стеклами или в шуме, то есть так, чтобы их не было слышно.

И еще сегодня высшим законом кинодраматургии считается «возможно меньше диалогов», и не только по причинам драматургической плотности, которая необходима и на театре, а потому, что диалог в фильме принципиально считается неизбежным злом.

ПРОТИВОРЕЧИЕ, КОТОРОЕ БЫЛО

Правда, немое кино в технике ракурса и монтажа достигло богатой, дифференцированной культуры зрительного выражения. Правда, новая, еще не развитая звуковая техника вначале отбросила кино на примитивную стадию. Но из технического кризиса педанты создали принципиальное противоречие между речью и изображением.

Взглянем ближе на это противоречие. Я сам десять лет тому назад (когда практически киноискусства почти не существовало) в книге «Культура кино» противопоставлял немое кино как зрительное по существу искусство понятийному искусству слова. Это резкое противоречие между зрительным и незрительным действительно существовало, но это не значит, что оно должно сохраниться. В развитии оно может диалектически разрешиться в синтезе. Тогда возникнет третье, нечто совершенно новое, с новыми законами.

Я в старой теории ссылался на немое кино. Звуковое же кино — это другое искусство, с другими принципами и другими возможностями. Нельзя настолько облегчать себе проблему, чтобы законы, усвоенные по отношению к немому кино, догматически применять к звуковому.

Противоречие между зрительным выражением кадра и логическим смыслом слова в немом кино было резко и неразрешимо, потому что зрительная игра в кадре прерывалась написанным текстом. Картина и литература, две совершенно разные категории, сменяли друг друга. Монтажный ритм все время нарушался. Когда мы сегодня смотрим немую фильму, именно это нам кажется невыносимым.

В звуковом кино непрерывность кадров никогда не прерывается. Оптический ритм монтажа не рвется. Да и в самом кадре ничего не меняется. Мы только слышим разговор, который мы уже видели. И звучащее слово не обладает такой логической отчетливостью, как написанное. Ибо голос тоже придает слову некое эмоциональное выражение, которое можно приноровить к характеру и ритму кадра, как музыку.

Следовательно, в немом кино борьба против слова казалась логичной. Идеалом была бы фильма без всякого текста, в первую очередь без рассказывающего текста. И борьба против диалога была, в сущности, борьбой против чтения.

Нам ведь никогда не мешало видеть диалог в драматической сцене. Нам бы не помешало и слышать его, если бы кино сразу возникло как звуковое кино.

Мы были бы чрезвычайно довольны тем, что кадры не надо было бы всегда прерывать, чтобы действие становилось понятным. Только потому, что кино было немым, оно должно было быть и бессловесным. И вывод, что оно вообще должно быть бессловесным (то есть звуковое кино — также), был ошибочным выводом догматиков, о которых не заботилась творческая практика.

ВЕЛИКОЕ РАЗОБЛАЧЕНИЕ

Как случилось, что именно самые культурные и эстетически чуткие художники имели такое отвращение к слышимому слову? Против акустического смешения с шумами не возражали даже фанатики «немого искусства» и его стилевого единства. Техническая и драматургическая неразвитость первых звуковых фильм не является достаточным объяснением. Очень скоро увидели, что ритмическая перемена ракурсов, оптический монтаж не становятся из-за этого тяжеловеснее. Первоначальный паралич киноаппарата, возврат кино к театральному стилю продолжался не больше года. «Лицо вещей», открытое немым кино, игра пейзажа, зрительная атмосфера, физиономия человека — все это не должно теряться. Все качества «мобилизованной живописи» могут быть применены и в звуковом кино; грохот поезда при этом никому не мешает.

Почему же не доверяют именно слову? К сожалению, это имеет свое объяснение. Это происходит от глубокого и превратного впечатления, которое мы с трудом можем преодолеть.

Это происходит от потрясающего разочарования, которое мы пережили, когда впервые услышали, что говорят наши любимые киногерои. Нет, не самый факт их разговора, а то, что они говорят, было так идиотски тривиально, что мы предпочли бы снова увидеть их немymi и, в страхе перед уровнем кинематографического диалога, создали теорию, направленную против диалога вообще.

Как известно, драматурги немого кино отнюдь не являлись крупными писателями. Но иногда для исполнения привлекались крупные актеры. Они являлись творцами мимических диалогов. В немом кино мы понимали взгляды без слов, взгляды той же Асты Нильсен, Лилиан Гиш, того же Чаплина. И эти немые диалоги захватывали нас даже при убогости и вздорности всей фильмы.

Но — увy! — вдруг мы услышали, что они говорят. И тривиальность их слов покрывала глубину их взглядов. Ведь это уже не они говорят, а киноавторы. Маски сорваны! Иллюзии погибли!

Но разве это необходимость, проистекшая из основных законов кино, что кинодраматурги должны быть тривиальны и вульгарны? Нет, конечно. В звуковом кино драматурги не должны являться специалистами только в области сценарной техники — они должны быть и писателями. Во всяком случае они должны быть не ниже театрального драматурга. Нет, даже квалифицированное его, так как диалог в звуковом кино имеет новые проблемы и задачи, которые не знала театральная литература.

НЕМЫЕ НЕ МОГУТ МОЛЧАТЬ¹

«Говорить как можно меньше» — само собой разумеющееся правило литературы. В драме и романе не нужна излишняя болтливость. Но устанавливать для звуковой филь-

¹ Эта часть главы до «Музыкальные вставки» переведена Е. Ландсберг.

мы правило о скупости слова было бы опасным формализмом.

Ведь в немой фильме люди отнюдь не молчали. В драматических сценах они непрерывно разговаривали. Просто их не было слышно, а в надписях из этих разговоров сообщалось то, что было абсолютно необходимо для понимания действия. Но если в звуковой фильме я не желаю слышать никакого диалога, то я не должен его и видеть. Нельзя же допустить, чтобы раздавались шумы, но не звучали человеческие голоса. Нельзя допустить, чтобы вслух произносились две «важных» фразы, а дальнейший разговор не был слышен. Следовательно, в звуковом кино в сценах без слов люди на самом деле должны молчать. Между тем молчание отнюдь не является чем-то негативным, простой беззвучностью, — нет, оно служит самостоятельным сильным драматическим выражением особого психического состояния. Тишина — это не общее свойство кино, а особый момент данной сцены. Значит, заставить людей молчать я могу лишь в том случае, если я этим хочу что-нибудь выразить. Экономия в словах — недостаточное обоснование. Молчание должно иметь какой-то драматический смысл. В противном случае оно становится бессмысленным.

Существует еще другой метод для создания «немых звуковых фильм». Он заключается в том, что сценарий составляется преимущественно из таких сцен, где люди «все равно» молчат (например остаются наедине) или должны мало говорить. В таких фильмах отдельные сцены из-за молчания не приобретают никакого ложного драматургического оттенка. Но иногда вся фильма окрашивается, даже без всякого намерения, особым настроением. Она приобретает торжественное, лирическое или мистическое настроение тишины. Немые искусства, в том числе и немое кино, не могут изображать тишину. Ибо раз беззвучность является неотъемлемым свойством данного вида искусства, то тишина теряет для него какое бы то ни было значение, не вызывает особого настроения. Но если там, где можно было бы слышать звуки, наступает тишина, то эта тишина становится преднамеренностью, экспрессией, она становится таким же акустическим переживанием, как тишина одиночества, леса, ночи или тюремной камеры. Итак, нельзя разрешить проблему диалога в кино, заставляя актеров молчать.

РАЗГОВОР — ИГРА МИМИКИ

В немой фильме мы читали лишь те слова, которые являлись существенными и важными для понимания сюжета. Но люди говорили больше. Они говорили столько, сколько требовалось для драматической и оптической характеристики. Быть может, в этом не было необходимости для понимания действия, но это было существенно для понимания образа.

Точно так же и диалог в звуковой фильме не может ограничиваться лишь тематическим заданием. Живые люди не всегда имеют обыкновение говорить только существенно важное и деловое. Заставьте их говорить то, что существенно для их психологической характеристики, для их жизненности.

И в звуковой фильме прежде всего нельзя забывать о том, что разговор есть в то же время мимическая игра, зрительно воспринимаемое выражение лица. Воспринимаются не только слышимые слова, но и разговор, видимый на экране.

Киноактер говорит не только для уха, но часто, и даже более внятно, для глаза. Слова, которые приходилось читать, прерывали оптическое выражение речи. Слова, которые мы слышим в звуковом кино, лишь подчеркивают это выражение. Мимика достигает таким образом более глубоких взаимосвязей.

Главная задача диалога в звуковой фильме — построить разговор как игру мимики, как физиологическое выражение. Это — задача режиссера. Но возможность к этому ему должна дать драматург.

ГЛАВНОЕ — ПОПРЕЖНЕМУ КАДР

Разумеется, самым главным и в звуковом кино остается кадр. Создание оптического образа в фильме всегда будет главным, потому что фильма состоит из кадров, и эти кадры должны быть в зрительном отношении художественно скомпонованы, иначе это будет халтура, а не искусство. Я утверждаю лишь, что диалог не должен нарушать ни композицию кадра, ни его ритм. Он может даже углублять оптическое воздействие, во-первых, потому, что немногими словами удастся заменить ряд неинтересных связующих кадров, которые даются лишь для понимания фабулы, во-вторых — потому,

что слово может придать кадрам более углубленное значение. В звуковом кино диалог не должен непременно быть столь же логически точным, столь насыщенным и подробным, каким бывает театральный диалог. Ибо кадр может восполнять слова, показать не выраженное словами. Диалог звукового кино может быть более легким, случайным. С другой стороны, в наиболее важные моменты слово дает неопределенному настроению немого кадра ясно сформулированное идеологическое истолкование.

ПРОБЛЕМЫ РЕЖИССУРЫ В ДИАЛОГЕ

Существует много проблем, которые мы даже не пытались еще разрешить.

Слово должно быть вкомпановано в звучащий кадр фильма. Оно должно усилить настроение зрительно воспринимаемого кадра не только со стороны содержания, но также и в акустическом и ритмическом смысле. Слово не должно отвлекать как раз в такой момент, когда оптический кадр выражает нечто важное. Сила звука должна совпадать с интенсивностью освещения данного кадра. Отдельные слова, требующие ясного понимания, должны выделяться из общей акустической массы звукового кадра. Но не грубо, не назойливо; даже на крупном плане они не должны внезапно и резко отрываться от своего акустического фона.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВСТАВКИ

Все песенки, которые неуклонно преподносились нам в звуковых фильмах, были не более как вставки в действие, которое прекрасно могло бы обойтись и без них. Музыка и пение «происходят» в этих звуковых опереттах, как некогда должны были «происходить» состязания в боксе, скачки и тому подобные сенсации для повышения фабульной занимательности. В очень редких случаях речь может идти об органически переживаемом акустическом материале.

Но и такая вставка не должна быть притянута за волосы. Было бы достаточно, если бы действие под влиянием песни приняло иное направление, если бы песня завершила подготовленное настроение, приведя его к какому-либо разрешению.

Тогда музыка имела бы в действии органически драматургическую функцию.

Настоящая звуковая идея создается лишь тогда, когда песня будет играть решающую роль. В одной старой немецкой фильме разворачивается такая тема: опереточный композитор должен к следующему дню сочинить вальс. У него ничего не выходит. К нему случайно приходит незнакомая девушка; с нею появляется и вдохновение. Он на рояле импровизирует вальс, в то время как она ему подпевает. Внезапно девушка исчезает. Он не успевает узнать, кто она. Оставшись один, он пытается записать этот вальс. Дальше первых пяти тактов дело не клеится. Он забыл его. На следующий день приходят за вальсом. Вальс не готов. Композитор забыл его и не мог записать. Существует только один человек, который, быть может, помнит мелодию, — незнакомка. Композитору ничего не остается как поместить в газете объявление: «Та девушка, которая слышала вальс...» и т. д. Короче: песня соединяет их.

Это невинная опереточная сказка, но это чисто звуковая идея.

ОПТИЧЕСКИЙ ФОН

Шумы также могут быть решающим драматургическим фактором. Они могли бы, скажем, руководить поступками слепого, решать его судьбу. Это был бы, разумеется, крайний случай, чистейшая форма звукового кино — восприятие жизни как акустического переживания. Это была бы звуковая фильма, в которой не шумы подчеркивали бы видимое действие, а наоборот — изображение служило бы подспорьем к слышимому внешнему миру.

Стопроцентным сюжетом или мотивом звукового кино является то, что может быть показано только в звуковом кино и нигде больше. Песня и музыка в качестве движущего момента действия существовали и в хороших операх со времен волшебной флейты и волшебной скрипки. Разница будет заключаться в том, как они разворачивают сюжет и что они при этом развивают.

Еще труднее отыскать специфику звукового кино в диалоге. Существует ли вообще диалог, мыслимый только в звуковом

кино, стало быть, невозможный даже на театре? Гениальная идея картины Эрика Штрогейма «Большой Габбо» принадлежит к таким диалогам. Разговор чревовещателя со своей куклой был на сцене невозможен. Технический трюк вскрывает глубочайшие психологические положения. Раздвоение сознания приобретает драматургическую функцию. Внутренняя борьба переводится в реальный живой диалог.

ГРОТЕСКИ ЗВУКОВОГО КИНО

Особенно шуточное и фантастическое впечатление производят разговаривающие и звучащие звери или рисованные мультипликации. В чем же заключается эта фантастика?

Мы можем представить себе сказочные существа, мы можем нарисовать сказочные образы, но мы не можем выдумать сказочные голоса, звуки, которые не могли бы звучать в действительность... Мы можем нарисовать нечто не существующее, ибо картина, рисунок — это изображение и поэтому может быть выдумано. Но слышим мы не изображение звука, а сам звук, и, следовательно, раз мы его слышим, он существует. Поэтому звуки сами по себе никогда не будут звучать фантастически и гротесково, а только из-за неправдоподобности по отношению к источнику звука. Львиный рев, исходящий из мышиной глотки, будет звучать гротесково. Фантастическим может быть не звук сам по себе, а только его возникновение. Когда Микки-Маус плюет, то раздается треск об землю, как от удара литавров; или когда паук играет на нитях своей паутины, то они звучат, как струны арфы. Когда скелет бьет по своим ребрам одной из своих костей, раздается звук ксилофона. Но ни удар литавров, ни звук арфы, ни ксилофон сами по себе отнюдь не фантастические звуки.

НОВЫЙ МИР

Посредством таких звуковых фантазий мы полностью осознаем наши звуковые ассоциации, иррациональную связь между оптическими и акустическими представлениями. Сегодня

уже каждый знает, что лунные лучи звучат серебряным звоном,— поэты слишком часто говорили об этом. И вследствие этого, если бы они (лучи, а не поэты) падали с грохотом на дрожащее зеркало воды, получилось бы впечатление гротеска. Мы знаем также, как приблизительно должны звучать ландыши, когда Микки-Маус звонит ими.

ХІІ. ПРИМЕЧАНИЯ К ИДЕОЛОГИИ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО КИНО

В искусстве идеология и форма неотделимы друг от друга. Я всегда пытался обрисовать идеологическое значение формальных явлений. Если я сейчас говорю об идеологии особо, то это происходит оттого, что я хочу заняться кинематографической фабулой, сознательными и бессознательными тенденциями сюжета, которые не связаны только с кинематографом, а относятся также к другим искусствам, литературе и театру.

Но кино крепче находится в руках монополистического капитала, чем какое-либо иное искусство, и является вместе с тем самым пригодным средством для влияния на широкие массы. Поэтому типические сюжеты кинематографа яснее покажут идеологическую тенденцию капитала, нежели какое-либо другое искусство.

СОЦИОЛОГИЯ КИНО

Кино может достичь этого воздействия на массы только в том случае, если оно популярно. Оно должно быть рассчитано на психологию широчайших масс.

Психология кино, как и психология языка, предмет «народной психологии» (как называет буржуазная наука), иначе говоря — классовой психологии. Экономические и технические условия кино, так же как и его социальная функция в капитализме, почти совсем не дают возможности проявляться индивидуальным формам. Кинорежиссеры могут, разумеется, обла-

дать личной творческой манерой, так же как писатели — своим стилем. Однако лишь постольку, поскольку это не угрожает общедоступности и популярности фильма, то есть (для капиталистических стран) ее рентабельности.

Психология кино, как и психология разговорного языка, есть предмет социологии. Представляет ли то или иное произведение искусства художественную ценность или нет — является вопросом эстетики. Для истории же общества, для классовой психологии и истории культуры имеет лишь значение вопрос, почему оно всем нравится или всем не нравится. И как раз поэтому ни одно искусство еще не было так обусловлено, как кино. Кроме разговорного языка только кино стало документом массового мышления и чувствования.

ПОПУЛЯРНОСТЬ, ТЕХНИЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВИЗМ

Сама техника кино исключает абсолютный индивидуализм. Никогда фильма не может быть исключительным выражением одного человека, как любое другое художественное произведение. Можно в полном одиночестве писать, рисовать, сочинять симфонии. Фильма же является коллективным творением сценариста, режиссера, оператора, художника и актеров.

Экономика, которая требует наибольшей популярности, определяет характер и социальное значение капиталистического кино. Искусство, ставшее крупной индустрией, не могло остаться привилегией господствующих классов. Это диалектическое явление капиталистического хозяйства, выражающееся в том, что иногда привилегия должна быть принесена в жертву рентабельности.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА

Следовало бы написать историю плохой литературы и плохого искусства. Историю банальностей, затасканных выражений, штампов. Я хочу сказать: историю искусства, которая без эстетической оценки исследует только социально-психологические причины крупных успехов, широкой популярности общих привычек. Так же, как история культуры исследует быт и обычаи, без всякой морализации, и говорит при этом не только о вещах, которые нам нравятся.

Такой идеологический анализ кино создал бы историю искусства империалистической эпохи.

Вкус — это не метафизическая категория. Эстетический вкус является самозащитой сознания. Вкус, присущий данному классу, — это выражение инстинкта самосохранения. Вкус — это идеология. Это как раз и есть опаснейшее оружие капитализма, так как, запутывая вкус, он может замутить идеологию несознательных и отсталых масс. И тем ослабить силу их самозащиты.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ И ПОПУЛЯРНОСТЬ

Закон буржуазного искусства (особенно в Германии) гласил, что внутренняя ценность и популярность в искусстве обратно пропорциональны друг другу. Для ультрарафинированной «духовной аристократии» все «непонятное» служило как бы дворянским титулом. Хотя всегда существовало народное искусство, созданное самими народом, которое отнюдь не было менее полноценным или менее достойным, чем высококвалифицированное искусство «аристократов духа». Искусство же, созданное для народа сверху, содержит в себе только отрицательные предпосылки популярности.

МЕЛКОБУРЖУАЗНЫЕ МАССЫ КАК БАЗА КИНОПРОИЗВОДСТВА

Капиталистическое кинопроизводство, естественно, требует максимального сбыта. Оно должно приспособляться к психологии широчайших масс, одновременно не отказываясь от идеологических тенденций монополистического капитала. В погоне за рентабельностью и за агитационным воздействием оно адресуется к «низшим» слоям. Но только к тем, интеллектуальные и эмоциональные потребности которых оно может удовлетворить, не вредя интересам господствующего класса. Следовательно речь может идти о массе, которая меньше всего сознает свои собственные интересы.

Европейская и американская кинематография психологически целиком ориентируется на мелкого буржуа, и не только потому, что буржуа может себе позволить дешевое удовольст-

вие. Мелкий буржуа лишен ясного классового сознания. Мелкий буржуа, следовательно, не станет отвергать всего, что противоречит его экономическим и социальным интересам. Прежде всего мелкая буржуазия является широчайшим рынком сбыта еще и потому, что мелкобуржуазная психология живет еще в части отсталого пролетариата и в очень большой части интеллигенции.

О МЕЛКОМ БУРЖУА

Мелкобуржуазная точка зрения — это ограниченное поле зрения жизни, без социального и политического ее восприятия. Это близорукий и потому «скромный» эгоизм, для которого реально лишь то, что непосредственно и близко с ним соприкасается. Отсюда возникает «ограда» мещанства. Два мира: находящийся внутри ограды и лежащий вне ее. Эта полярность рождает основные элементы мелкобуржуазного искусства.

Для мещанина, который в границах своей ограниченности ищет уютной безопасности, существует особая интимность сентиментальной идиллии — внутри и большая романтика — за пределами этих границ. Из этих соприкасающихся поотиворечий должны быть созданы основные мотивы и персонажи буржуазного кинематографа дофашистской эпохи.

Внутри границ

Любовная идиллия

Интимность домашнего очага.

Частная собственность,

Скромная бедность.

За пределами границ

Демонические опасности эротики.

Сказочная роскошь высших сфер и темные пороки.

Авантюрное преступление.

Мечта о возможном подъеме до высших сфер.

РОМАНТИЗАЦИЯ КАК СРЕДСТВО САМОЗАЩИТЫ

Итак, романтично все далекое и все, что далеким должно остаться. Все, что угрожает покою, вытесняется за пределы этой ограды. В этой романтизации заключается мера самозащиты мещанина. Никакой страх не должен поколебать веру в неприкосновенность его жизненного базиса (которого кстати,

быть может, уже вовсе нет). Для поддержания этой веры существует happy end. Каким бы плохим ни было положение мещанина, перемена кажется ему страшнее. Ибо тому, кто не видит никакой политической и социальной сущности событий, всякая перемена кажется темным запутанным хаосом. Психология фашизированного мелкого буржуа, как мы увидим, несколько изменилась. У него появилась кажущаяся критически-революционная точка зрения, которую капиталистическое кино тоже сумело использовать в своих целях.

Само собой разумеется, что не все фильмы делаются в соответствии с этой мелкобуржуазной психологией. Иногда в деталях (реже — в целом) прорывается и другая нота. Вследствие исторического развития новые мотивы проникают в неизменно узкий кругозор мещанина.

В развитии кинематографического сюжета отчетливо видны три периода эпохи монополистического капитала. Военный и послевоенный кризис (примерно до 1923 года), затем период относительной стабилизации и всеобщий кризис системы мирового капитализма. Психология мелкого буржуа, в сущности, меняется мало. Но явления, на которые он должен реагировать, меняются. Желание мещанина — успокоение. И это дает ему капиталистическое кино. Успокоение — даже в изображении самых волнующих сенсаций, даже в «критическом» показе социальных проблем. С этой техникой успокоения капиталистическое кино привело мелкобуржуазные массы к фашизму. Особые психологические методы, которыми оно этого достигло, мы разберем отдельно.

ХIII. ИДЕОЛОГИЯ СЮЖЕТОВ

(ПУТЬ НЕМЕЦКОГО КИНО К ФАШИЗМУ)

Сюжеты буржуазных фильм определяются «индустриальным» характером кинопроизводства. Это — «конфекцион», нормализованный серийный товар массового производства. Иначе говоря, сюжеты кино менее индивидуальны, чем сюжеты театра.

Так же как конфекционная индустрия выбрасывает на рынок для каждого сезона определенное число «фасонов», которые становятся господствующими, так же и «киноиндустрия» выбрасывает на рынок для каждого сезона определенные «фасоны» сюжетов. Отклонения так же редки, как отклонения от моды.

Возникновение кинематографической моды подвержено в известном отношении законам, похожим на те, которые обуславливают и возникновение моды одежды. В первую очередь они «делаются» в соответствии с интересами монополистически-капиталистической индустрии: они диктуются. Но не без расчета на психологию публики. Иначе мода не могла бы достигнуть цели.

Интересы капитала при этом выражают не только интересы непосредственной прибыли. Капитал диктует и идеологическую тенденцию, которую воплощает всякая мода, и в первую очередь он диктует ее такой «индустрии», как кино, являющейся непосредственно идеологической продукцией для широчайших масс.

ТЕНДЕНЦИЯ И ПСИХОЛОГИЯ

Тенденция, разумеется, подается не открыто. Идеологическое влияние происходит косвенно, с учетом мелкобуржуазной психологии. Тенденция в основном остается та же: апология капитализма. Но психологические методы воздействия меняются в соответствии с изменением психологического состояния мелкобуржуазных масс. Это состояние является интеллектуальным и эмоциональным отражением общественного бытия мелкого буржуа, его экономического положения. Сменам этого положения и его отражениям в сознании мелкого буржуа соответствует меняющаяся мода кинематографического сюжета.

Следовало бы — и это имело бы смысл — написать отдельную книгу об изменении буржуазного кинематографического сюжета в связи с постоянно меняющейся экономической ситуацией. Я не могу здесь наметить даже основные вехи такого изложения. Я хочу только на некоторых отдельных примерах показать, как произошло то косвенное воздействие, которое под конец постепенно привело мелкого буржуа к приятию идеологии фашизма.

ИДЕОЛОГИЯ «ЗВЕЗД»

Не только сюжеты буржуазного кино следует анализировать таким образом, но и игру его крупнейших актеров. Не только актерское искусство превратилось в стандартизованное массовое производство, но и личный шарм крупных киноактеров.

Крупный план в кино вскрывает (гораздо больше, нежели это мог сделать театр) интимнейшее выражение личного своеобразия. Тонкая улыбка Чаплина или горячий взгляд Асты Нильсен выбрасывается как массовый продукт на мировой рынок. Но именно поэтому популярность крупных «звезд» приобретает особое идеологическое значение. Они олицетворяют (почти в буквальном смысле слова) определенную идеологию, отвечающую целям монополистического капитализма; иначе они не выдвигались бы «киноиндустрией» и никогда не стали бы «звездами».

Широкая известность некоторых актеров на театре объяснялась тем, что они являлись воплощением господствующей идеологии. Но актеры в разных пьесах играли разные роли.

Влияние их личности как бы примешивалось к влиянию самой пьесы. Вследствие массового размножения фильм «звезды» приобретают такую огромную известность и популярность, что монополистический капитал не хочет предоставлять их идеологическое воздействие случайностям различных ролей и образов. Они фиксируются и стандартизируются в одном образе, являющемся наиболее подходящим идеологическим выражением. Они становятся олицетворенной тенденцией. Одинаковость тенденций даже в разных сюжетах выражается, между прочим, в постоянстве ролей и образов самих «звезд». Сюжеты пишутся для их телесного воплощения. «Звезды» во всех фильмах играют те же роли, в той же маске. И если, скажем, у Асты Нильсен или у Греты Гарбо меняются костюм, прическа и брови, то физиономия их от этого не меняется.

ЛЮБОВЬ

Кажется вполне очевидным, что любовь является почти исключительной темой кино. Так оно было всегда, или почти всегда и в литературе и в театре. Но человеческие эмоции так же социально обусловлены, как и человеческие мысли; формы их изображения чрезвычайно разнообразны, меняются от эпохи к эпохе в непосредственной зависимости материальных условий и идеологических тенденций.

Любовь изготавливается на «фабрике снов» (так называет Илья Эренбург «киноиндустрию») по определенному рецепту, как лекарство.

Рецепт гласит следующее: любовь как стихийное явление природы общеобязательна и независима от социальных условий. В любви все люди равны. Рядом с этим равенством классовые различия кажутся несущественными. В драматическом конфликте с социальными препятствиями сила любви всегда побеждает. Либо она ведет к богатому браку, либо — правда, реже — любовь приносит «скромное, тихое счастье», которому даже богатые могут позавидовать. Это те же рецепты для любовных историй, какие применяет и бульварная литература.

Эти кинематографические любовные сюжеты тоже не являются «отвлечением». Они внушают мелкому буржуа совершенно определенную точку зрения на классовую борьбу, а имен-

но — убеждают в том, что классовые противоречия не являются решающими. Существует якобы нечто более важное и более могущественное.

МЕНЯЕТСЯ И ПРОШЛОЕ

В первые годы развития кино было обычаем нападать на предрассудки, унаследованные от феодализма. Это было еще время буржуазного предвоенного либерализма (например во Франции борьба за Дрейфуса и мероприятия против иезуитов). Фильмы показывали нам тогда заключенных монахинь или высокотитулованных персон, которые не смели следовать зову своего сердца. Аналогичные трагические конфликты никогда не встречаются в жизни мелкого буржуа.

Это была система косвенной апологии капитализма. Ибо каким «просветленным» и «человечным» казалось настоящее по сравнению с «темным» прошлым! Каким передовым чувствовал себя мелкобуржуазный зритель кино в своей буржуазной «свободе»! Это была идеология, вытекавшая еще из иллюзий относительной безопасности и вечности буржуазного существования.

Но прошлое меняется, когда меняется настоящее. Оно меняется и в кино. Наступающий после войны тяжелый хозяйственный кризис сделал мятежником и мелкого буржуа. Он больше не довольствовался своим настоящим. Он тосковал о чем-то ином. С этим фактом должна была считаться и психология кино. Этой тоске надо было дать направление, чтобы она не могла быть опасной капитализму. И поэтому в исторических любовных фильмах прошлое уже не показывалось как нечто дурное и «темное», а, наоборот, как лучшее, более поэтическое время. И все это — для того, чтобы беспокойный мелкий буржуа не стремился революционно вперед, а тянулся бы реакционно н а з а д, к прошлому.

«ВАМП» И ПРОСТИТУТКА

Вначале буржуазный брак в фильмах был свят и неприкосновенен. Чужая женщина, разрушительница семейного счастья, всегда была злой, расчетливой авантюристкой. В противовес простой, честной, верующей супруге, она была накрашенной,

циничной, порочной, светской соблазнительницей мужчин. Это была «вамп» — так называли в Америке этот стандартный тип.

Почему «чужая женщина» должна была быть всегда носительницей зла? Потому что брак в кино означал буржуазный порядок, буржуазный закон. Все, что угрожает этому закону, — греховно и губительно. Доказать это мелкому буржуа и было идеологической функцией кино-«вамп» в эпоху, когда этот порядок казался еще незыблемым.

В период послевоенного кризиса вера мелкого буржуа в буржуазный мировой порядок несколько поколебалась. Поэтому он стал относиться критически и к буржуазной морали. Кино пошло навстречу его протестующему настроению — для того, чтобы придать ему по возможности безопасные формы.

На кинорынке в качестве героини появилась проститутка. И как всегда — серийно. Крупнейшие «кинозвезды», как Пола Негри и Аста Нильсен, специализировались на этом типе героической, трагической девки. Какую идеологическую тенденцию отражает этот образ? Как он подается? Это женщина, которая изгнана из лицемерного буржуазного общества и всеми презираема. Но в любви она честнее и преданнее, чем другие, и потому не виновата в своей судьбе.

Эта проститутка олицетворяет некий протест против буржуазного общества. Но не революционный протест. Нет! Ибо в чем заключается несчастье этих проституток? Только в том, что она соскользнула с пути и изгнана из буржуазного общества. Стоит ей только вновь стать на правильный путь, как наступает неизбежный *happy end* и все снова в порядке.

Следовательно критике подвергаются недостатки и лицемерие буржуазной морали. Но вся система, само буржуазное общество не только не осмеивается, но через страдания трагической проститутки изображается как потерянный рай. Чем больше она вызывает жалости в мелком буржуа, тем ценнее должен казаться ему мир, из которого она изгнана.

Проститутка — это люмпен-пролетарий. Она не хочет вести никакой борьбы против буржуазного общества. Напротив: она хочет занять в нем почетное место.

Я хочу здесь попутно заметить, что идеология люмпен-пролетария, которая гнездится в кинематографическом образе

Чарли Чаплина, тоже имеет в конечном итоге функцию апологии капитализма. Правда, с точки зрения этого «симпатичного» бродяги буржуазное общество кажется несимпатичным. В некоторых сценах проявляется даже сатирическая критика этого общества. Но весь чаплинский протест заключается в мелких пинках, которые он наносит как бы в зад буржуазному мировому порядку. Он не думает о каком бы то ни было его изменении. Наоборот, сюжеты его фильм доказывают, что, несмотря на величайшую бедность, можно очень весело жить и иметь свои маленькие радости. И если его фильмы и печальны, то никогда не трагичны. Ибо грустное, но добродушно-мудрое о т р е ч е н и е является продуктом чаплинского творчества.

«КРИТИКА КАК АПОЛОГИЯ»

Такая «критика» буржуазного общества является в основе своей апологией. Георг Лукач, от которого идет эта формулировка, в одной из своих статей установил, что апологическая критика является существенным моментом процесса фашизации идеологии. Этот фашистский метод пропаганды состоит в том, что она как бы раздувает антикапиталистические настроения масс, но одновременно дает им контрреволюционное направление. Психологические методы воздействия при этом очень разнообразны. Примером этого может служить тот же образ проститутки-киногероини.

В эпоху относительной стабилизации капитализма замолк и трагический протест героической проститутки. Пола Негри и Аста Нильсен — обе вышли из моды. Но с окончанием относительной стабилизации, с началом острого кризиса капиталистической системы выплыла снова проститутка в качестве популярной киногероини в сериях фильм с участием Марлены Дитрих и Греты Гарбо.

Тип проститутки, представляемый Марленой Дитрих, менее sentimentalен и гораздо более дерзок, чем тип, представляемый Астой Нильсен. В этой новой проститутке гораздо больше «презрения» к буржуазному обществу. Разумеется, беспринципного презрения. В ней гораздо меньше уважения к обычаям и законам, конечно, без их принципиального отрицания. Это уже фашизированная форма проститутки-героини. Воплощение критической идеологии оппозиционного фашизма.

ПРЕВРАЩЕНИЕ ЛЮБОВНИКА

Псиландер, Конрад Фейдт, Гарри Лидтке, Ганс Альберс — четыре популярных «звезды». Четыре разных типа любовников. Они представляют четыре разных оттенка идеологии монополистического капитала и потому являются отражениями четырех различных периодов в Германии.

Псиландер был одной из первых «звезд» (продукт шведского кино, но он не мог бы стать таким популярным в Германии, если бы он и там не был представителем господствующей идеологии). Он был так называемым корректным джентльменом: солидный, элегантный, серьезный, мужественный. В осанке, в одежде, в мышлении всегда рассудительный, согласно обычаю и закону. Мужчина для брака. Мужчина, которому можно доверить ответственную должность. Герой и идеологический выразитель еще уверенного в себе капитализма.

Конрад Фейдт стал популярен в послевоенный период. Это был романтический, фантастический, экспрессионистический герой. Герой, уводивший от ставшей ненадежной действительности.

Он играл индийских магараджей и рыцарей возрождения. Он играл всякого рода мистические существа, фантастических художников, неправдоподобных авантюристов, сумасшедших. В его декадентском, экспрессионистическом облике проявляется всегда исключительный человек, трагический и жуткий. Конрад Фейдт, популярнейший киногерой этих лет — символ бегства от действительности, страха, пессимизма и предчувствия гибели. Киногерой из эпохи германской инфляции, времен шпенглеровской философии «Заката Европы».

Он вышел внезапно из моды, несмотря на то, что продолжал играть другие роли и другие образы, в период относительной стабилизации капитализма. Тогда не нужно было бежать от действительности в романтические фантазии. Достаточно было подкрасить действительность.

Гарри Лидтке — популярнейший киногерой немецкого мелкого буржуа. Это не фантастический образ и не исключительный человек. Всегда плутовски улыбающийся, любезный прожигатель жизни. Чем он занимается, на какие средства живет — узнать из фильм невозможно. Для него обязательны фрак и цилиндр, танцовальный бар, джаз-капелла и юмори-

стическое любовное приключение. Он не солиден, не строго элегантен, каким был когда-то Псиландер. Новый герой легкомыслен, хотя он держится всегда в рамках законности. Он показал мелкому буржуа (чему тот пять-таки склонен был верить), что можно все-таки с приятностью жить в этом капиталистическом мире, если есть деньги. И это не совсем безнадежно. Но он показывал мелкому буржуа своего героя без пафоса, без какой-либо идеи, без каких-либо моральных требований.

Гю и Гарри Лидтке вышел из моды, когда за коротким сном относительной стабилизации капитализма последовал новый обостренный кризис. Настроение мелкобуржуазных масс изменилось; фашистская агитация началась по всей линии. И на кинонебе в то же самое время взошла новая «звезда».

Ганс Альберс базировался и стандартизировал свое искусство тоже на типе обыкновенного «любовника», но другого рода, чем его предшественники. Оппозиционное настроение «взбесившегося» мелкого буржуа отражается в образе, который дается Альбертом одинаково во всех фильмах.

Этот новый герой немецкой кинопублики — не корректный джентльмен. Напротив. Он находится в постоянном конфликте со старобуржуазным, с демократическим порядком и его хранителями, в конфликте, доводящем его иногда до преступления. Он не мечтатель, как герои Конрада Фейдта, и не безобидный бонвиван из хорошего общества. Беспорочный, идущий напролом парень, не имеющий никакого уважения к нравам и обычаям, к закону и праву. Мужчина прямолинейного действия, который разрешает все конфликты при помощи кулачного права. Он внушал мелким буржуа (и это было целью) идеи уничтожения авторитета существующего законного порядка (порядок веймарской демократии). Однако это отнюдь не касалось капиталистической системы. Кинематографический тип Ганса Альберса — это порождение идеологии еще не дошедшего до власти, еще оппозиционного фашизма.

ДЕТЕКТИВ

Это один из первоначальных образов киноэпохи монополистического капитализма. Уголовные истории всегда поставляли сюжетный материал и для бульварной литературы. Интерес

мелкого буржуа направляется на то, как взламываются нестрогаемые шкафы, для того чтобы он не обращал внимания, как они наполняются. Страх, который охватывает его перед взломщиками и грабителями, отвлекает его от грабежа и эксплуатации, которые изо дня в день учиняются над ним самим.

Но героизация детектива — это не только метод отвлечения. Детектив становится апологией собственности, апологией капитала. Ведь детектив в фильмах (точно так же, впрочем, как и в детективных романах) — это бесстрашный, самоотверженный защитник частной собственности, богатства. Ведь в фильмах детектив не мобилизуется для поисков украденных часов. Но путем героизации его борьбы героизируется и цель его борьбы. В фильме никогда не рассказывается и не показывается, что эти детективные герои получают жалованье или какое-либо материальное вознаграждение, и в этом заключается психологический метод апологии. Ведь прямым выводом из этого положения является то, что они борются и рискуют своей жизнью ради чистого убеждения, ради восторга перед идеей. В силу этого дело, ради которого они рискуют (то есть частная собственность), приобретает моральную ценность высокой идеи.

ФАШИЗИРОВАННЫЙ ДЕТЕКТИВ

Влияние фашистской идеологии отразилось также на детективах романов и фильм. Вначале герои детективов еще были полицейскими чиновниками или они работали в крепком контакте с полицией. Это уже в последующей стадии полиция противопоставляется любителю-детективу как нечто смешное и беспомощное. Это оппозиция против плохо функционирующего государственного аппарата.

В последние годы появился тип героя-детектива (особенно это бросается в глаза в романах Уоллеса), который работает за свой страх и риск не только из-за непригодности официальной полиции, но и против полиции, применяя при этом даже незаконные средства для достижения своих (разумеется, «хороших») целей. Даже больше: он не доверяет и буржуазному суду. Он судит сам, и сам приводит в исполнение приговор.

Это детектив еще оппозиционного фашизма. Он должен доказать мелкому буржуа, что частная собственность хотя и свя-

ценна и капитализм хорош и необходим, но наличествующий (демократически-бюрократический) государственный аппарат непригоден для защиты этого священного имущества от темных, враждебных сил. Для этого нужны гениальные, решительные, сильные мужчины, работающие по собственному вдохновению.

СЕРИЙНАЯ ТЕМАТИКА

В «киноиндустрии» монополистического капитала каждый сезон некоторые темы появляются сериями. Один год сплошь делают фильмы об «уютной Вене». На следующий год появляются серии комедий о мелких княжеских дворах. Другой период заполнен фильмами о Фридрихе Великом или о королеве Луизе. Затем опять тридцать военных фарсов в один сезон.

Непосредственная причина этого — желание извлечь больше прибыли. Если какая-нибудь кинематографическая тема имела успех, то на нее зарятся все конкуренты. Рассчитывают на «апробированный эффект» темы. Но в этом есть и другая причина. Такая тема только потому могла иметь успех, что она соответствовала идеологии мелкобуржуазных масс. И вот это влияние используется капиталом, для того чтобы определенным образом направить идеологию мелкого буржуа, которая уже находится в плену этих популярных тем.

В таких серийных темах всегда отражается идеология мелких буржуазных масс, та, которую требует и оформляет монополистический капитализм.

Это требование проводится самыми различными психологическими методами косвенного внушения.

СКАЗКИ, МИФЫ, СНЫ И МИСТИКА

Это кинематографические темы, пользующиеся наибольшим успехом в период послевоенного кризиса: мистические истории и индийские факиры. Например, знаменитый «Голем» Вегенера и другие его сказочные фильмы. К этому времени относится также огромный успех фильма «Нибелунги» и еще больший успех экспрессионистической фильма «Кабинет д-ра Каллигари».

Идеологическое значение и функция этих фильм ясны: бегство от вида ставшей ненадежной и угрожающей действительности капиталистического общества. Одновременно появляются уже мотивы, которые позже будут играть в фашистской идеологии большую роль: националистический миф («Нибелунги»), мистический иррационализм и субъективизм, для которого только «душа» обладает действительной реальностью.

РОМАНТИЧЕСКИЙ АНТИКАПИТАЛИЗМ

Георг Лукач так описывает антикапиталистическое настроение мелкого буржуа в послевоенное время:

«Для мелкого буржуа монополистический капитализм означает иррациональную судьбу. Его жизненные инстинкты, поработанные капиталистической системой, восстают против системы, но мелкий буржуа не в состоянии ни понять истинных причин своего недовольства, ни желать их устранения».

«Порабощение жизненных инстинктов» состоит между прочим в «бесчеловечной» и «бесчувственной» механизации жизни. Кино считается в своей тематике с этим антикапиталистическим настроением протеста мелкого буржуа. Но оно одновременно дает ему безопасное реакционное направление тем, что, фиглярствуя, показывает ему эпоху раннего капитализма, которая еще не знала этой бесчувственной «механизации современной цивилизации».

«О ВЕНА, УМИРАЮЩИЙ ГОРОД СКАЗОК!»

Так создалась и большая серия фильм о «старой, уютной Вене». О патриархальной Вене времен Шуберта, где еще не было темпа машин и, повидимому, никакого духа «гешефтмакерства», где царили только сердце и душа, настроение и музыка, только мечты и любовь.

Два года подряд эти сентиментальные фильмы шли одна за другой. Вена стала символом исчезнувшего, счастливого мира.

Попутно к этим фильмам примешивалась фашистская пропаганда против либеральной республики — тем, что показывалось, как эрцгерцоги и принцессы Габсбургского королевского дома в сердечных демократических чувствах смыкались

с народом, не считаясь с классовыми различиями, и были по существу необыкновенно любезными, симпатичными людьми.

Существенным в этих фильмах является настроение меланхолической обреченности. «О Вена, умирающий город сказок» — это грустный лейтмотив всех этих фильм. Ибо даже протест справа не должен стать серьезным взрывчатым веществом. Он мог бы перекинуться и налево, что при растущем влиянии коммунистической партии Германии стало бы вероятной опасностью. Монополистический капитал вовсе не думает о реставрации прежних хозяйственных форм, и потому обреченность мелкого буржуа меньше всего мешает ему.

ЭКЗОТИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ

Эти фильмы пришли из Америки. Но их серийный импорт, их огромный успех — выражение романтически-антикапиталистического настроения все более и более фашизируемой мелкобуржуазной идеологии в Германии.

В таких фильмах, как «Моана» или «Белые тени», показано первобытное состояние детей природы «чистых» народов, еще не испорченных капиталистической цивилизацией. Причем в «Белых тенях», например, разрушения, которые приносит капитализм, показаны довольно остро. Но все это дано только как неизбежная судьба и болезненная обреченность. Поэтому и такая критика становится апологией необходимости.

Хотя представители капитализма и изображаются отъявленными негодьями, но у мелкого буржуа создается впечатление, что ошибка заключается не в системе капитализма, а только в злоупотреблениях и в бессовестном гешефтмахерстве. Это тоже один из тезисов фашистской идеологии.

СЕКСУАЛЬНЫЕ НЕСЧАСТЬЯ

Итак, система капитализма не плоха. Она просто страдает некоторым несовершенством, которое можно устранить. Тогда все будет в порядке. Чем строже критикуются детали, тем сильнее укрепляется вера в целое. Нападением на периферию укрепляется центр.

В годы относительной стабилизации и иллюзий относитель-

ной безопасности германское кино могло себе позволить относительный реализм.

Начался поток «социальных фильм». В них шла речь не о несчастьях, которые приносят эксплуатация и голод. Сексуальные несчастья юношества и арестантов превратились в важнейшую «социальную» проблему. «Любовь старшекласника», «Пробуждение весны» и как они еще там назывались!

СТАРЫЕ И МОЛОДЫЕ КНЯЗЬЯ

Вскоре началась открытая фашистская пропаганда. Вначале — как пропаганда против «демократической» Веймарской республики. Началась она с серии веселых кинокомедий и кинооперетт, темой которых была какая-нибудь любовная интрига при маленьком княжеском дворе. Сюжеты этих фильм были все на один «фасон», то есть пользовались одинаковым психологическим методом для фашизации мелкобуржуазной идеологии.

Маленький провинциальный княжеский двор изображался в сатирически-комическом плане, ибо вряд ли можно было подойти с неуклюжим консерватизмом к мелкому буржуа, находившемуся тогда в плену «социалистических» идей. Мелкий буржуа, следовательно, мог смеяться над старыми париками и лорнетками и при этом чувствовать себя очень современным и радикальным. Ему показывали гротескных, придурковатых, но по существу безобидных марионеток, которые вовсе не выглядели так, как если бы они были опасными, жестокими угнетателями и эксплуататорами.

Но — это самое главное — во всех этих фильмах высмеивались только старики. Молодые герои-любовники — всегда принц или принцесса — не были смешными. Это современные люди, которые сами потешаются над устарелыми феодальными предрассудками своих глуховатых теток и дядей. О и сами находятся в оппозиции ко двору (разумеется, не в политических социальных вопросах, а в своих любовных делишках). Но этим они завоевывают сердце «современного» «передового» мелкого буржуа. Да, вот такой князь ему нравится. Но при этом забывается то, что классовое насилие под давлением этого любезного современного «вождя» только обострилось бы еще больше.

Это всеобщая схема психологического метода фашистского воздействия: кажущаяся оппозиция к старому. Но старому противопоставляется новый идеал, который принципиально в своем социальном и хозяйственном значении не только ничем не отличается от старого, но еще более обостряет эксплуатацию.

«ФРИЦ» И «ЛУИЗА»

Серия фильм о короле Фридрихе Великом и королеве Луизе — это монархическая пропаганда в целях дискредитации Веймарской республики в глазах мелкого буржуа и одновременно для подготовки его к войне и к готовности самопожертвования ради войны.

На какую психологию рассчитаны эти фильмы? Геббельс, шеф пропаганды немецких фашистов, сказал однажды в своей речи: «Настоящий социализм — это отношение Фридриха Великого к своим гренадерам!» Так и подается «старый Фриц»: как «настоящий социалист», как товарищ своих солдат. Он сидит со своими гренадерами у бивуачного огня, он ест их суп, и даже сапоги его порваны.

Каким польщенным чувствует себя при этом мелкий буржуа! Как же ему протестовать против нужды, которую делит с ним сам король?! Если даже у короля порванные сапоги, то может ли жаловаться обыкновенный гражданин, даже если ему приходится ходить босиком!

Здесь всплывает фашистская идея, которая заключается в том, что весь немецкий народ, без классовых различий, угнетен как нация и потому так беден.

Что в этих анекдотах соответствует историческим фактам и что эти факты значили в действительности — об этом никто не спрашивает. Но на войне, где сам король марширует вместе с солдатами, можно умереть радостно! Это заставляет мелкого буржуа забыть о классовых различиях. В чьих интересах идут эти войска умирать, он, будучи умиленным и растроганным, забывает спросить. Смотри, вот где видно «национальное народное единство», — так гласит лозунг фашистов.

Почти аналогичны и фильмы о королеве Луизе. В них с душераздирающими подробностями показано, как эта нежная, прекрасная женщина, преследуемая Наполеоном, в карете, за-

пряженной четверкой лошадей, должна бежать из одного замка в другой. Несчастливая, она была бездомна! Если с самой королевой может случиться такое несчастье, может ли мелкий буржуа жаловаться, если во время войны сгорит его дом, если у него вообще нет крыши над головой? Если и королева Луиза страдает из-за французов, тогда нет больше классовых различий, тогда «национальное единение народа» налицо! Оно уже было когда-то,—говорят немецкие фашисты,—и только «еврейский марксизм» разрушил его, и оно вернется в «третьей империи».

ВОЙНА ПОДГОТОВЛЯЕТСЯ

Настроение в пользу войны подготовлялось очень осторожными средствами. Ведь со времени мировой войны военная форма потеряла популярность и у мелкого буржуа. Нельзя же было сразу начинать с патетического милитаризма. Приходилось считаться с антимилитаристической установкой мелкого буржуа, и дело началось с сатиры.

Милитаристические фарсы появились сериями: казарменный юмор довоенного времени. Ведь то, что война была достаточно неуютна, все еще помнили слишком хорошо. Двадцать таких фильм было сделано за один год. Мелкий буржуа смеялся, и глаз его снова привык к униформе. А когда люди так сердечно смеются, они уже не ненавидят. И, между прочим, солдатская жизнь кажется довольно веселой. И среди этих комических ухажеров и волокитчиков-офицеров стали все чаще появляться серьезные фигуры: превосходные, мудрые, сильные характеры. Короче: жожаки, которым можно довериться.

Затем появились военные фильмы. Вначале это были пацифистские фильмы. Они изображали войну как ужасную катастрофу. Однако же — как род стихийной катастрофы, в которой никто не виноват и которую нельзя избежать. В знаменитой фильме по роману Ремарка солдаты даже спрашивают, кто был причиной войны. «Это приходит, как дождь», — гласит ответ.

Раз война — это стихийное бедствие, за которое никто не несет вины, то ничего нельзя против этого сделать и ничего не надо против этого предпринимать, и не следует верить,

что иной общественный порядок (некапиталистический) делает войны невозможными.

Некоторые из этих военных фильмов в Германии подверглись нападению фашистов и запрещены (как и фильма по Ремарку). В период, когда уже ведется открытая пропаганда за войну, нежелательно давать реалистический показ войны, который все же не отрицает, что в войне существовали довольно неприятные моменты. На этой ступени показывают только пылающий восторг, и больше ничего. Прежние промежуточные ступени пропаганды на этом этапе отрицаются и атакуются как враждебные.

Но эти пацифистские военные фильмы успели показать много положительного, красивого и воодушевляющего. Показаны высокие моральные качества: мужество, самопожертвование, верная дружба. Человеческие качества, которые в мирный период будто бы не могут проявиться с такой полнотой. Итак, война, помимо всего, значит для мелкого буржуа некое моральное возвышение человека.

Но основным мотивом всех этих фильмов является чувство товарищества. Сюжеты, в которых рисуются сила и последующее действие подлинно глубокого и очень распространенного переживания, применяются для обмана. В окопах в моменты общей опасности, естественно, проявлялась иногда и человеческая солидарность даже среди тех, кто не были товарищами по классу. Такие моменты подчеркиваются особо, чтобы уверить мелкого буржуа в том, что серое равенство солдатских шинелей стирает классовые различия. И тем, что в такие моменты они субъективно не осознаются, доказываеся, что они вообще не существенны, а в «серьезные моменты» и вовсе отсутствуют. В эти моменты снова проявляется «национальное народное единство».

Этот пустой пафос товарищества (причем вопрос о том, за что ведется борьба, совершенно безразличен) следующим своим шагом ведет к открытой фашистской военной агитации.

«КИТЧ»

«Китч» — это непере译имое немецкое слово для определения явления, которое имеет интернациональный характер. Это очень выразительное обозначение для определенного вида ис-

кусства. «Китчем» называют все сладковато-сентиментальное в искусстве. Это неверное и неправдоподобное изображение вещей и людей, из-за чего они кажутся напوماженными, надушенными, словно приготовленными для витрины парикмахера или «модного салона».

«Китч» — это не просто плохое искусство. Существует беспомощное и даже бездарное художественное произведение, которое тем не менее нельзя назвать «китчем». С другой стороны, существует благородный «китч», с формальной стороны сделанный чрезвычайно ловко и рафинированно. «Китч» часто возникает из рутины, ставшей механичной, из применения хорошо рассчитанных, готовых эмоциональных шаблонов, ибо «китч» никогда не может быть «настоящим». Неестественность «китча» нельзя спутать с ненатуральностью стилизованного искусства. «Китч» заключается не в форме, а в содержании. Существует и натуралистический «китч». Отличительный его признак — это поддельность. «Китч», например — это чрезмерно подчеркнутое чувство; сентиментальное и патетическое его изображение; фраза — без достаточного к тому внутреннего основания. «Китч» — это искусственно созданное настроение, отличающееся от естественной жизни и вознесенное до некоего торжественного события.

«Китч» — это экстракт чувствительности и ощущений. Оно относится к искусству так же, как «выжатый сок», как эссенция к живому плоду. Конденсированный препарат настроения можно вынуть из консервной банки и по мере надобности подмешать к любому блюду. Но отчего это так вкусно? Отчего «китч» — это такая глубокая и повсеместная потребность мещанина? Такое выделение эмоциональных переживаний является следствием (Verdinglichung) материализации и овеществления (Versachlichung) жизни в капиталистическом обществе. Чувств откалывается от механизированной действительности, которая не оставляет места никаким эмоциям. Ощущение перестает быть органическим содержанием жизни и становится вещью в себе. Никогда еще не существовало такой профильтрованной сентиментальности, какую проподносят штампованные «настроения» модных «боевиков». Эти «боевики», саксафон, танго — все это отбросы современной «деловитости» (Sachlichkeit).

Не только откол «чистого субъекта» представляет явление капиталистической культуры, но в еще большей степени отно-

шение к этому факту. Ибо в «танго» — лирике буржуазных боевиков — этот факт утверждается с сладковато-лимонной грустью. Даже наивульгарнейшая эротика приобретает в этой лирике благодарную меланхолию «одинокой души». Тривиальность с музыкой безысходной тоски! Музыка безысходной тоски, под которую танцуют! «Это была не любовь, это была только любовная шалость».

Я сказал: «Романтика — это форма вытеснения». «Китч» — это снабженное романтикой ощущение. Чувство отодвигается за пределы повседневной действительности, чтобы оно не мешало нормальному деловому ходу жизни. И потому в искусстве оно должно быть окрашено в праздничные, приподнятые тона и говорить иным языком. По мнению мещанина, в чувстве надо раскрыться целиком. Правда, этого нельзя себе позволять очень часто. Для мещанина слишком большие требования служили предлогом к тому, чтобы вообще ничего не делать. Вещь возносится на необычайную высоту, для того чтобы она стала вообще недоступной и неприемлемой. Это и есть «китч»: чувство без вывода.

XIV. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ¹

СУЩНОСТЬ И ПРИНЦИП

Социалистический реализм не следует смешивать с «реализмом» буржуазным. Сущность каждой вещи, каждой идеи — ее специфика. Благодаря ей она становится своеобразной. Она придает ей ясный характер, отличая ее от других.

Прежде чем говорить о социалистическом реализме, проанализируем «реализм» буржуазный.

БУРЖУАЗНЫЙ «РЕАЛИЗМ»

Да и здесь тоже нельзя все стричь под одну гребенку. «Реализм» искусства восходящего буржуазного класса существенно отличается от новейшего «реализма» американско-германской «вещности» (Sachlichkeit). Существует большая разница между искусством Флобера, Бальзака, Толстого и той репортажной литературой, которая пытается сегодня краткой хроникой в стиле телеграммы заменить подлинное искусство.

Капиталистическое кинопроизводство создает идеологические «внушения» для мелкобуржуазных масс. Это — так называемые способы отвлечения. Показывают картины для маскировки действительности. Естественно, что фильмы наполнялись фантастическими и романтическими историями. Они были далеки от повседневного реализма.

¹ Перевод сделан Е. Ландсберг.

Но для мелкого буржуа современной столицы становится все труднее идеологическое бегство к далям наивной романтики. Столичный мелкий буржуа еще глуп, но уже не наивен. Он уже слишком просвещен, чтобы верить благородным романам индусских магараджей и китайских принцесс, рыцарским триключениям добродушных детективов, самопожертвованиям миллионеров и героизму. Неотвратимое социальное познание рассеяло романтику голубых далей.

Но все же современного мелкого буржуа нужно отвлечь от действительности, в которой он живет, но которой знать не должен. И он сам хочет (это — психология мелкого буржуа) бежать от этого зрелища, потому что, познав истину, не желает делать соответствующих выводов. Где же выход?

Мелкий буржуа и капиталистическое искусство нашли исход. Бегство от действительности... Куда? Новый рецепт: уйти в реализм мелочей, для того чтобы не видеть реализма целого.

Это и есть новая «вещность», новая «реальность». Это и есть современный мелкобуржуазный «реализм» в кино. Реалистические детали. Но весь контекст, смысл, все в целом более извращено, чем в фантастической романтике. Тем и объясняется в новейших американских и европейских фильмах разительное противоречие между изысканностью деталей и исключительной беспомощностью общей фабулы и конца.

ПРИНЦИП СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В противоположность мелкобуржуазному «реализму», социалистический реализм не будет изображать конкретных подробностей (деталей) в не перспективе в отношении социалистического целого, хотя бы эта перспектива выявлялась лишь в отражении известной психологии. Напротив, эта перспектива явится до некоторой степени основой для художественного оформления. Для социалистического реализма будут важны не только факты, но и их социальная взаимосвязь. Последняя даже важнее, нежели изолированные, отдельные факты сами по себе.

Значение и функции фактов в их историческом движении (как учит их познавать марксизм-ленинизм) отображаются в социалистически-реалистическом искусстве более четко, выпукло, чем отдельные факты. Ибо последние могут быть слу-

чайны. Но лишь в их взаимной связи сказывается их значение, закон социальной действительности. И самые факты, показанные в их взаимосвязи, выглядят по-иному.

НЕ НАТУРАЛИЗМ!

Стилем, формальным методом изображения для мелкобуржуазного «реализма» должен был служить натурализм. С чем большей микроскопической детальностью рассматривался какой-либо факт, тем большему искажению могла подвергнуться сама перспектива. Помимо того, этот метод добросовестного, точного воспроизведения завоевал себе авторитет достоверности. Это одно из самых опасных психологических последствий такого стиля. Вульгарная, осязательная точность деталей апеллирует к повседневному опыту мелкого буржуа. Ведь все показано так, как он видит каждый день, следовательно он может верить тому, о чем повествует фильма. Наиболее опасным методом обмана является метод натуралистически-«объективного» изображения фактов.

Социалистический реализм не знает голых фактов самих по себе, а лишь факты в их социальной взаимосвязи с социальным целым. Это особое значение фактов, их нельзя просто натуралистически фотографировать, ибо взаимосвязь не бечевка, протянутая от одной вещи к другой, без влияния на эти последние. Вещи, рассматриваемые в их взаимосвязи, приобретают иной облик. Это реальность, которая должна схватываться не рукой, а разумом. Кинорежиссер схватывает ее посредством нейтральных установок, не объективно-натуралистически, а истолковывая.

Его кадры или монтаж получают в этом случае символическую тенденцию и показывают больше, чем одни лишь голые факты. Не случайно, что символически-значительное отображение действительности получило свое развитие впервые и в наивысшей форме именно в советском кино (кино стало впервые действительно творческим искусством). Это явилось результатом социалистического реализма фильм, воспроизводящих не только реальность голых фактов, но и реальность их взаимосвязи и значения. Если в фильме «Конец Санкт-Петербурга» женщина в поисках своего мужа находит наконец пролетарского бойца в роскошном дворце, среди статуй и колонн,

как будто на пьедестале, то это, разумеется, не натуралистично. С внешне-формальной стороны это почти романтично. Между тем по своему смыслу, по своему значению это — реализм, так как здесь средствами кино дается подлинное изображение победоносного пролетариата. Это — социалистический реализм. Если Эйзенштейн в «Генеральной линии» показывает канцелярию с чудовищно распухшими пишущими машинками, арифмометрами, штемпелями, то это реалистичнее, чем мог бы дать натурализм. Ибо в этих кадрах Эйзенштейн помимо реальности факта канцелярии показывает еще реальность ее значения и действия, а именно — бюрократизм.

Абсолютно ненатуралистично, когда в фильме «Потомок Чингисхана» Пудовкина ураган разметал сотни консервных банок, а затем — рослых, тяжеловесных английских солдат. Но именно потому, что ураган становится символическим, он выражает политическую реальность и реальную перспективу, которых нельзя было бы показать натуралистическими методами.

Символическая тенденция, «символическая сила воздействия» картины означает, впрочем, то, что картина усиливается посредством композиции кадров (или монтажа). Картины социалистически-реалистических фильмов являются символическими. Но они не являются символами. Это значит: картины сами не реальны, они только означают нечто реальное. Такие символы-идеограммы, которые, подобно иероглифам, что-то сообщают, но ничего не изображают, не представляют реальности. Такой символизм является весьма примитивной и устарелой формой письменности, где картины заменяют собой понятия. Искусства здесь нет.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ВЫМЫСЕЛ

И мы знаем также, что существуют поэтические вымыслы, даже сказки, правильно отображающие социальную правду, функцию социального закона. Они как бы выполняют педагогическую роль физического эксперимента, в котором и законы реальных сил природы демонстрируются в условиях, никогда не встречавшихся в действительности. Такие явные сказки лгут меньше всего. Ибо они не претендуют на то, чтобы изображать действительность. И если они лгут, то их легче раскусить, так как они не обманывают нас правдивыми под-

робностями (детальями) натуралистической техники. Но надо знать: социалистический реализм означает тотальность, целое. Реальность фактов вместе с реальностью их взаимосвязей и функций. Если мы символически и в порядке иносказания, сравнения даем одну реальность вместо другой, то мы этой тотальности не достигаем.

ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ

Регистрирующий «реализм» мелкобуржуазной американской деловитости (делячества) весьма мало интересуется утонченной психологией. Он рационализирует даже изображение людей в виде схематических основных чувств, как любовь, голод, честолюбие. Этими понятиями он «оперирует» подобно свойствам машин. Это — точка зрения трестированного капитала, для которого отдельный человек является лишь номером, арифмометром наряду с другими арифмометрами в канцелярии, или шестерней рядом с другими шестернями на заводе.

Для социалистического реализма главным является человек и его судьба. И отдельный индивидуум не потеряется во множестве «объективных фактов». Ибо его индивидуальность и его психология также представляют собой реальность. В его мышлении и чувствовании, в его сознании отражаются взаимосвязь и значение фактов. Даже массовые явления могут быть изображены действительно конкретно, жизненно, глубоко лишь тогда, когда мы покажем, как они выглядят в каждом отдельном человеке. Давая крупным планом их психологию, мы видим, как действует и живет масса. «Не человека в массе (которая дает лишь отвлеченную, механическую картину), но массу в человеке, в отражении его психологии.

ЛИРИКА, ПАФОС И ГЕРОИЗМ

Все это как «романтика» отвергается мелкобуржуазным «реализмом». Буржуа периода относительной стабилизации с его иллюзией безопасности гордится холодной деловитостью своей глупости. Для социалистического же реализма лирика и пафос — два важнейших фактора. Потому они совершенно

другого характера и играют совершенно другую роль, чем в романтическом искусстве. Там лирика — голубые мечты, эмоция, отвлекающая от действительности, тоска по далеким, идеологически неясным образам. Лирика социалистического реализма, как раз наоборот, выражается в страсти чувств, связанных с действительностью. Наши герои эмоционально реагируют на действительность, так как они познали ее значение — с любовью и ненавистью, с тоской, печалью или радостью.

Революционный социалистический реализм не только изображает существующую действительность, но и способствует созданию новой действительности. Из жизни появилось искусство, и из искусства снова встает жизнь. Социалистический реализм — это не только изобразительное, но и созидательное искусство. Оно показывает нам не только факты, но и их значение. И из этого значения требуется сделать выводы. Это эмоциональное требование и есть пафос. Почему его так боится мелкий буржуа? Потому, что он станет существенным элементом всякого революционного искусства. Без фанфар, флагов и «ура».

Вот этих требований и не переносит миролюбивый мещанин. И потому у него совсем другое представление о героях, чем у нас.

Когда он еще был романтиком, ему нравились великолепные, недостижимые волшебные картины, не требовавшие подчинения себе. Сейчас, при помощи своего нового, вещественного «реализма», он изменил свою ситуацию. Это мы за последние годы наблюдаем в буржуазном кино. Сейчас герой его приблизился к повседневным будням, он вообще больше не герой, и его пример перестает быть моральным призывом. За последние годы американское кино пропагандирует новый тип доброго малого с простым сердцем, который любит свою милую, и больше ничего. Его пример беспретендиозен. Буржуазный «реализм» и буржуазная романтика избегают пафоса возможного и реального реализма.

Герои социалистического реализма — подлинные герои действительности. Они идут впереди, но не в недостижимой дали. Они люди, как мы, и их пример — живой патетический призыв, так как социалистический реализм оформляет не только реальность фактов, но реальность исторического движения, реальность перспектив.

ДЕЛО НЕ В ЖАРГОНЕ

В буржуазной «реалистической» литературе, на сцене и на экране пролетарии и крестьяне говорят так «реалистично», что публика в ложах платит любые цены, чтобы иметь случай покраснеть. Это — сгущенная выжимка простонародного жаргона, сдобренная юмором и большим количеством пошлостей.

Такой «реализм» имелся всегда, когда на что-нибудь глядели сверху. Такой поддельвающийся под простонародье «реализм» немного старше буржуазного искусства. И у Шекспира благородные герои говорят стихами, а чернь — реалистической прозой. Этот реализм свысока, с явной или скрытой иронией, поддерживает некультурность, наивность и неотесанность низших классов.

Социалистический реализм имеет другую перспективу. Он не станет припудривать живую речь рабочего и крестьянина. Но для него образ мышления и чувствования класса представляет большую реальность, чем заурядная и неуклюжая манера выражения какого-нибудь случайного индивидуума. Социалистический реализм заключается в правильном формулировании выражения классового самосознания. И подчас требуется изощренность языка, чтобы пластически-реально отобразить великую историческую реальность пролетарского мышления и чувствования.

Я подчеркиваю это в отношении кино не только потому, что звуковое кино также имеет диалоги, но и потому, что оно также дает жаргон жестикуюляции и мимики. Комический эффект, который таким путем достигается слишком дешево, нередко соблазняет режиссеров (в том числе и советских режиссеров) осуществлять реализм свысока. Грубая беспомощность и наивность нередко высмеиваются, хотя бы и с ласковой улыбкой. Режиссер, как бы в сознании своего превосходства и более высокой культурности, снисходительно похлопывает по плечу создаваемый им персонаж. Между тем для социалистического реализма важным является не натурализм жаргона, а реальность сознания пролетарского класса.

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ОПТИМИЗМ

Известное «happy end» («счастливая развязка») американских и европейских фильм является романтической фор-

мои лжи, имеющей целью заставить мелкобуржуазную публику на время позабыть о неразрешимости ее жизненных конфликтов. Между тем, реалистические фильмы, равно как и реалистические пьесы и романы, часто заканчиваются безнадежно-трагически. Это вполне естественно. Когда они действительно изображают факты действительности (своей действительности), то они не могут показать ничего приятного. Действительности революционной перспективы, тех реальных сил, которые указывают на будущее, полное надежд, их они показать не могут... ибо они еще неприятнее для них. Поэтому в немногочисленных буржуазных реалистических фильмах всегда показываются только одни лишь деклассированные люмпен-пролетарии, безнадежные существа, отчаявшиеся, сломленные люди. Ибо этот пессимизм действует на буржуа успокоительно. Правда, ему приходится сочувствовать (это стоит немного и внушает сознание собственного благородства), но зато не приходится испытывать страха. Ведь эти сломленные жизнью инвалиды уже не опасны.

Социалистический реализм оптимистичен. Для этого он не нуждается в придумывании «счастливых концов». Ибо если даже изображаемая история и кончается трагически для ее героев, то все же он вскрывает в социальных взаимоотношениях, в значении фактов безостановочное движение революционных сил и создает оптимистическую, надежную веру в будущее.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие Н. А. Лебедева	3
От автора	9
I. О МЕТОДЕ И ПРЕДМЕТЕ.— Техника и психология не объясняют искусства.— Кинематография и монополистический капитал.— Почему киноискусство пришло из Америки?—Новая психология.—Неиндивидуальная психология.—Правдивая история.—Новый язык.—Почему старые фильмы кажутся смешными?— Дело не в искусстве.— Образование	11
II. ТВОРЧЕСКИЙ КИНОАППАРАТ.— Мы находимся «внутри»!— Крупный план.— Новое измерение.— Мимические диалоги.— Микрофизиономия.— Невидимое лицо.— Простота.— Техника приходит, когда она нужна.— Лицо, лишенное романтики.— Мозаика лица.— Бегство от актера.— Природа вне вымысла.— Типаж.— Лицо класса.— Микродраматика.— «Темперамент» киноаппарата.— Интенсивность вытесняет экстенсивность.— Кризис сценария.— Драматическое состояние.— Фильма без героев	20
III. РАКУРС.— Неизбежная субъективность.— Кадр и пространство.— Пространство в кадре.— Ракурс отражений.— Лирика киноаппарата.— Строй кадра.— Преувеличение.— Объективность.— Метафора кадра.— Жест кадра.— Скрытое изображение.— Чутье глаза.— Сфера человеческих возможностей.— Импрессионизм.— Фраза кадра.— «Поставленные» с'емки.— Тема с вариациями. (Tema con variazione).— Стиль фильма.—	

- Каждый стиль современен.— Кино усиливает создание стиля 36
- IV. МОНТАЖ.— Смысловая тенденция.— Творящие ножицы.— Кадры нельзя спрягать.— Творческий монтаж.— Монтаж ассоциаций.— Ассоциация монтажа.— Монтажные сравнения.— Интеллектуальный монтаж.— Смонтированные очерки.— Ритмическая наука.— Только без идеограмм!— Ритм.— Темп.— Оптическая музыка.— Движение орнамента.— Монтаж направления.— Зритель «танцует».— Орнаменты движения.— Контрапункт различных сфер 47
- V. МОНТАЖ БЕЗ СКЛЕЙКИ.— Затемнение.— Время.— Время без движения.— Наплыв времени.— Время крупного плана.— «Песенное».— Преображающееся место действия.— Перемена окружающего пространства без перемены места.— Формальный наплыв.— Панорама киноаппарата.— Чувство пространства.— Непрерывность пространства.— Удаления. (Ritardando).— Субъективный монтаж.— Сон.— Кино в театре.— В чем заключается противоречие?— Звуковое кино «спасает» театр.— Звуковое кино «раскрепостило» театр.— Видимый монолог.— Масса 59
- VI. ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ГЛАЗА.— Эскиз и готовое произведение.— Записанные картины, записанные звуки. 75
- VII. БЕГСТВО ОТ ФАБУЛЫ.— «Правда без действительности».— Бегство по двум направлениям.— Поперечный разрез.— Фильма масс.— Атомы равны себе.— Эйзенштейн об интеллектуальном кино.— Творить, не выдумывая.— Мозаика действительности.— Киноглаз.— Дневник и автобиография.— Хроника.— Кадр — это убеждение.— Военные фильмы.— Непосредственное присутствие.— Съемка сознания.— Натурные фильмы. 89
- VIII. АБСОЛЮТНОЕ КИНО.— От себя не уйти.— Вещь сама по себе.— Не вещь, а только впечатление.— Ничего происходящего — никакой причинной связи.— Свет внешнего мира.— Внутренние факты.— Зеркало показывает само себя.— Абсолютное кино как средство.— Не психика в вещах, а вещи в психике.— Логика лишь средство, психология — цель.— Сюрреалистические фильмы.— Что вам по этому поводу приходит в голову?— «Андалузская собака» «Un chien

- andalou»).—Сегменты психики.—Ин'екция через глаз.—
Об'ективация внутренних представлений.—Метафоры
и сравнения.—Оптическая техника аппарата.—Зна-
чение трюка.—Абсолютные изображения.—Зритель-
ная сказка.—Гротескные трюковые фильмы.—Гроте-
ское содержание и гротескные изображения.—Кар-
тинку нельзя умертвить.—Неожиданность не имеет
нарастания.—«Маленькая Лили» («La petite Lili»).—
«Кот Феликс», «Кролик Освальд», и «Микки-Маус».—
«Мобилизованный» рисунок 103
- IX. АБСТРАКТНОЕ КИНО.—Шрифт надписей.—Непра-
вильная аналогия с музыкой.—Музыка не абстракт-
на.—Величина абстрактной формы.—Форма—это
преодоление.—Идеология абсолютных и абстрактных
фильм.—Асоциальный сюрреализм 122
- X. ЦВЕТНОЕ КИНО И ДРУГИЕ ВОЗМОЖНОСТИ.—
Моя ошибка.—Движение красок.—Монтаж красок.—
Непрерывность красок.—Перспектива глубины.—Пла-
стические кадры в коротком монтаже.—Расширение
кадра.—Расширение экрана. 127
- XI. ЗВУКОВОЕ КИНО (TONFILM).—История идет даль-
ше.—Сначала ложка—затем суп.—Требования.—
Окружающий нас акустический мир.—Открытие шу-
ма.—Условия.—Недостаточность «слухового спектак-
ля» (Hörspiel).—«Необразованное» ухо.—Звук и про-
странство.—Звук не отбрасывает тени.—Локализация
звука.—Звуковая перспектива.—Местный характер
звука.—Чудеса микрофона.—Тишина.—Тишина и
одиночество.—Тишина и пространство.—Творческий
звукозаписывающий аппарат.—Звуковой ракурс.—
Звук не может быть изображен.—Оптический ра-
курс встречает препятствия.—Звуковая деталь.—Зву-
коуправление.—Звуковой крупный план.—«Человек
начинает звучать».—Звуковой крупный план не сов-
сем изолирован.—Звуковой монтаж.—Сходство меж-
ду звуком и кадром.—Звуковое дополнение.—Асин-
хронный монтаж и панорама.—Асинхронная действи-
тельность, синхронное изображение.—Суб'ективный
звуковой монтаж.—Звуковой наплыв.—Абсолютный
монтаж.—Абсолютное звуковое кино.—Психотехни-
ческие трудности.—Психический синхронный эффект.

Симфония шума.— Сопроводительная музыка.— Диалог, первый испуг!— Если бы оно сразу заговорило!— Противоречие, которое было.— Великое разоблачение.— Немые не могут молчать.— Разговор — игра мимики.— Главное — попрежнему кадр.— Проблемы режиссуры в диалоге.— Музыкальные вставки.— Оптический фон.— Гротески звукового кино.— Новый мир 133

XII. ПРИМЕЧАНИЯ К ИДЕОЛОГИИ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО КИНО.— Социология кино.— Популярность, Технический коллективизм.— История искусства и эстетическая оценка.— Эстетическая ценность и популярность.— Мелкобуржуазные массы как база кинопроизводства.— О мелком буржуа.— Романтизация как средство самозащиты 164

XIII. ИДЕОЛОГИЯ СЮЖЕТОВ (путь немецкого кино к фашизму).— Тенденция и психология.— Идеология «звезд».— Любовь.— Меняется и прошлое.— «Вамп» и проститутка.— «Критика как апология».— Превращение любовника.— Детектив.— Фашизированный детектив.— Серийная тематика.— Сказки, мифы, сны и мистика.— Романтический антикапитализм.— «О Вена, умирающий город сказок!»— Экзотические фильмы.— Сексуальные несчастья.— Старые и молодые князья.— «Фриц» и «Луиза».— Война подготавливается.— «Китч» 169

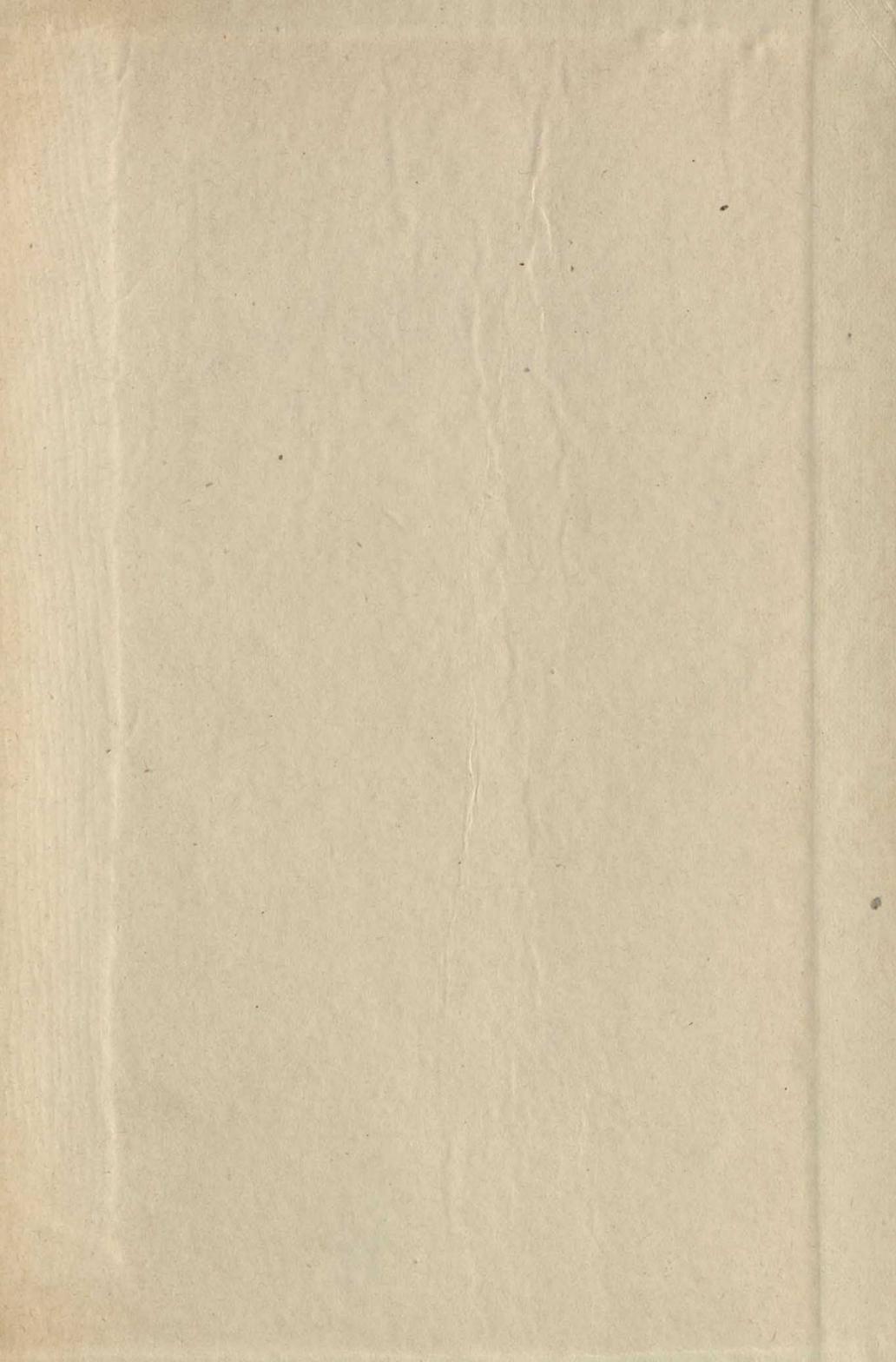
XIV. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ.— Сущность и принцип.— Буржуазный «реализм».— Принцип социалистического реализма.— Не натурализм!— Поэтический вымысел.— Индивидуальная психология.— Лирика, пафос и героизм.— Дело не в жаргоне.— Реалистический оптимизм 187

Книга знакомит читателя, интересующегося вопросами кино, с творческими процессами по созданию фильма. На конкретном материале автор показывает достижения немого и звукового кино и перспективы развития кино цветного. Подробно разработаны и освещены отдельные элементы киноспецифики: крупный план, ракурс, монтаж и т. д.

Большое внимание уделяется также таким вопросам, как кинодраматургия, натурализм и социалистический реализм, кино как одно из средств фашизации масс в капиталистических странах.

ЧИТАТЕЛЬ,
сообщите ваш отзыв об этой книге,
указав ваш возраст
и вашу профессию
по адресу:

Москва, центр, ул. 25 Октября 10/2,
Государственное издательство
„Художественная литература“
Массовый сектор



7 p. 25m



2011148003