

айвор монтегю

МИР ФИЛЬМА

айвор монтегю

МИР ФИЛЬМА

путеводитель по кино



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · 1969

778И
М77

Перевод
И. Разумовской
и *С. Самостреловой*
под редакцией
Я. Блюмберга

8—1—5
137—69

СЛОВО ОБ АВТОРЕ

На одной из автомобильных выставок я видел машину, подвешенную к потолку павильона. Капот был снят. Машина медленно вращалась. Перед зрителями неторопливо открывалась конструкция, отдельные части становились доступны обозрению.

Этот показ в неторопливом движении, обнаружившем все то, чего не увидишь с обычной точки зрения, вспомнился мне, когда я впервые прочитал «Мир фильма» в английском общедоступном издании «Пингвин».

Охват материала этой книги таков, что ее можно было бы назвать и краткой энциклопедией кино. Мне еще не приходилось читать издания, посвященного этому искусству, так насыщенного сведениями из самых различных областей и так легко читаемого.

Причину успеха можно понять, узнав биографию автора. Айвор Монтегю говорит не об отвлеченных для него предметах, узнать которые можно только после длительного изучения материалов и расспроса знающих людей. Почти все или во всяком случае многое известно ему по собственному опыту. Он овладел несколькими кинематографическими профессиями. Монтажный процесс, труд съемочной группы, прокат кинофильмов он знает, что называется, из первых рук.

Кем только он не был! Он основал и стал президентом ассоциации кинообществ Великобритании; был главой монтажного и сценарного отделов фирмы «Генсборо пикчер»; режиссером документальных фильмов в Испании во время гражданской войны, кинокритиком множества журналов и газет. Он трудился в документальной и художественной кинематографии, на телевидении.

И что, вероятно, самое важное в его кинобиографии — он был в группе Эйзенштейна во время поездки Сергея Михайловича в США. Думаю, что именно это близкое знакомство с Эйзенштейном, а позже с Пудовкиным определило кинопристрастия тогда еще молодого англичанина.

Хотя почва для всего этого была подготовлена уже давно.

И здесь, пожалуй, пора увидеть за пределами «Мира фильма», сочиненного Айвором Монтегю, иной мир, где автору книги также многое известно не с пересказа, а по собственному жизненному опыту.

Потомок старинной аристократической фамилии (лорды, министры Британского правительства, государственные секретари Индии) выбирает себе особый путь. Древнее родословное древо дало странную ветвь. Несменяемый капитан английской команды настольного тенниса (классическое хобби) принимает участие в совсем иных боях. Уже в 1918—1921 годах Монтегю выступает с лекциями и издает брошюры об Октябрьской революции. Антифашист, он участвует в кампаниях защиты Димитрова; с 1931 года он становится членом Коммунистической партии Англии.

А теперь мне хотелось бы познакомить вас с ним немного поближе, менее официально. По улице Лондона едет сильно потрепанный пикап. Скрежешут тормоза (все старое, давно не отремонтированное). Падают наваленные на заднем сиденье книги, покрышки, еще какие-то неведомые предметы. Из дверцы выбирается большой, толстый, очень добродушного вида англичанин в помятом костюме, сшитом по старой моде. Не может быть сомнения в том, что это англичанин. Над таким обликом часто подшучивали иллюстраторы Диккенса или Честертона. Но если взглядеться, то нетрудно открыть в выражении добрых глаз, в морщинах, прорезавших лицо, совсем иное: немало горя видел на своем веку этот умный и смелый человек; он испытал несколько войн, тяжесть холодной войны, нелегкий удел людей за рубежом, отдавших свою дружбу нашей стране.

Таким он и живет в моей памяти: настоящим другом. Другом — всегда, во все времена.

Мне приятно познакомить вас с ним. Отправляйтесь путешествовать по стране кино. Вас поведет отличный гид. Он откроет перед вами множество дверей: покажет места, где все ему отлично знакомо. Он расскажет вам, что здесь было давным-давно (он сам здесь жил) и что происходит теперь.

Лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», Монтегю хорошо знает механизмы кинокамеры и механизмы войны. Он знает, что фильмами можно торговать. И что фильмы могут защищать достоинство человека.

Григорий Козинцев

ПРЕДИСЛОВИЕ

Как-то в конце 20-х годов С. М. Эйзенштейна и меня пригласили на торжественный обед преподавателей Тринити-колледжа в Кембридже. Мы были гостями Петра Капицы. После обеда несколько человек уединились за полированным столом поменьше, нам подали портвейн, огоньки свечей играли на серебре, на стекле, отражались в блестящей поверхности стола.

Главой колледжа был тогда физик Дж. Дж. Томсон.¹ Желая проявить любезность к своему соседу слева, о котором у него, по-видимому, имелись весьма поверхностные сведения, он наклонился к нему и очень приветливо сказал, не сомневаясь, что говорит с полным знанием дела: «Насколько мне известно, м-р Эйзенштейн, вы связаны с ки-е-нематографом. Мне как-то довелось присутствовать на одном таком ки-е-нематографе».

Рассказывая об этом случае, я хочу напомнить, что кинематография еще совсем недавно была явлением совершенно новым. И хотя уже тогда она успела стать отраслью промышленности, поставленной на службу миллионов зрителей, и отраслью искусства, волнующей и потрясающей сердца этих миллионов, один из самых просвещенных людей той поры мог не иметь о ней никакого представления.

Каков же возраст кино? Два поколения или немногим больше. Период взлета и период падения. В первый период оно достигло необыкновенного расцвета, во второй — увяло, оказалось в одном ряду с дансингом, с игрой в бинго и боулинг.² С одной стороны, его судьба — удел многих смертных. Как говорится, из грязи да в князи и снова в грязь. От балаганов на ярмарке до голубого телеэкрана после недолгого царствования во дворцах кино.

Но, с другой стороны, на историю кинематографии можно взглянуть иначе. Кино было и остается новейшим изобретением человечества, расширившим его возможности. Оно стало для человека новым средством изучения и познания реальности, новым средством воздействия и влияния, новым средством общения. Можно ли считать историю кинематографии завершенной? В этом смысле нет, и ее кажущиеся взлеты и падения — лишь отдельные

моменты в процессе взаимодействия между этим новым изобретением и преходящими явлениями социальной жизни, моменты, обусловленные также уже известными и относительно доступными другими изобретениями.


С этой-то точки зрения мы и намереваемся рассматривать кинематографию. Предлагаемая книга не является сводом технических указаний. Она не сможет научить кинолюбителей снимать фильмы, а профессионалов — делать их лучше и дешевле. Она даже не ставит себе целью объяснить поклонникам кино, как вообще делается фильм. Наша книга — не справочник о фильмах хороших и плохих, и если в ней кое-где и проглядывают пристрастия автора, то происходит это случайно и помимо его воли.

По существу, эта книга — очерк о природе кино, исследование того, в каком соотношении находятся кино и окружающая нас действительность, откуда оно черпает материал; какова взаимосвязь между природой кино и явлениями, которые оно порождает; как эти явления и их сущность влияют на роль кино в экономике и общественной жизни. Если мы все это правильно поймем, то сможем более четко представить себе проблемы кинематографии в прошлом, ее возможности в настоящем и ее надежды на будущее.

Много лет назад нянька привела меня как-то в длинный зал недалеко от аббатства Св. Марии в Кенсингтоне. Кондуктор проколол наши билеты, проводил нас на места, устроенные наподобие сидений в вагоне поезда, с лязгом захлопнул дверь, взмахнул флажком и засвистел в свисток. И мы тронулись в путь вместе с кинокамерой, снимавшей с паровоза фильм о путешествии в дальние края. Это был Хейл-Тур³ — одна из первых форм кинопутешествий, а ехали мы в Мессину посмотреть знаменитое землетрясение.

Я не настаиваю, чтобы вы доверились мне так же безоговорочно, как я доверился тогда своей няне, — ведь мне было всего пять лет. Но во всяком случае давайте отправимся в путь и посмотрим все, что нам удастся.

Айвор Монтегю



Часть первая

**КИНО
КАК НАУКА**

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ

Что за вещь крокодил?

Шекспир

Что же такое кино? Что именно называем мы кино или фильмом? Как это явление связано с реальностью, из которой оно черпает впечатления и передает их зрителю? В чем специфика приборов и аппаратуры, которая доносит до нас эти впечатления?

Чем отличается кино от экспериментов, известных до его открытия, и от изобретений, появившихся после него, например от телевидения?

Ответить на эти вопросы нам поможет его название: кино называют — и когда-то этот термин был гораздо употребительнее, чем сейчас, — «движущимися картинами» или «картинами движения».

«Движущиеся картины» или «картины движения» — оба названия указывают на то, что данный процесс (или явление) имеет две одинаково важные черты: с одной стороны, это картина, то есть воспроизведение действительности, а не сама действительность, с другой — этим картинам прищуща иллюзия движения.

Историки кинематографии иногда устремляются в глубь веков и усматривают зачатки кино в театре теней — старинной забаве, которой мы отдаем дань в детстве, изображая волка, хватающего овцу, при помощи пальцев и кистей рук. Иногда они обращаются к древним религиозным обрядам экзотических стран, например к яванским, где в ход пускались комические кожаные фигурки, прикрепленные к палкам. Такими домыслами особенно часто грешат роскошные монографии по истории кино, издаваемые на средства кинопромышленников (см. великолепную книгу «Миллион и одна ночь» Терри Рэмси).^{*} Авторы этих работ, стремясь наделить своих заказчиков ложным ореолом значительности, не жалея сил доказывают, что их профессия если и не самая древняя, то во всяком случае имеет внушительную родословную. Однако с научной, с логической точки зрения кино принципиально отличается от описанных игр. Театр теней предлагает зрителям само движение, кино же только иллюзию его.

^{*} Terry Ramasaye. A Million and One Nights. Simon Vand Shuster. N. Y., 1926.

Кино — совершенно новое явление, возникшее лишь в XIX веке. Оно не могло появиться раньше, так как до тех пор еще не существовало приборов с необходимым устройством. Только в XIX веке, в эпоху бурного расцвета механики, когда один за другим изобретались всевозможные новые аппараты, инструменты, механические игрушки, создание иллюзии движения впервые стало возможным. Только тогда и родилось, наконец, кино.

Прекрасное определение кино дается в книге Майклза «Научные кинофильмы».* Цитирую: «Ряд отдельных изображений, зафиксированных на одной непрерывной ленте и экспонированных через равные промежутки времени, чтобы воспроизвести последовательные фазы движения. При демонстрации с быстротой, превышающей частоту слияния мельканий, свойственную человеческому глазу, отдельные изображения достаточно долго остаются в памяти зрителя, чтобы создать иллюзию непрерывного движения».

Это определение разграничивает и подчеркивает два аспекта кино. Оно заостряет внимание на термине «движущиеся картины». Оно уточняет также, что подлинного движения в кино нет, есть только сочетание статичных изображений, создающее видимость движения.

Кроме того, оно указывает на физиологическую и психологическую особенность человека, благодаря которой такая иллюзия становится возможной. Иногда эту особенность называют инерцией зрительного восприятия — не слишком удачное обозначение, ибо оно объясняет только физиологическую сторону процесса и ничего не говорит о другой, не менее важной стороне — о том, что восприятие человеком увиденного не бывает мгновенным. Когда человек наблюдает за какой-то сценой, его сознание еще осваивает формы и очертания, характерные для одного момента (назовем его x), а между тем формы и образы уже установились в ином порядке, характерном для следующего момента ($x+p$). Это p является минимальным интервалом в непрерывном процессе, практически оно не поддается измерению. Вот почему восприятие быстро следующих друг за другом событий или быстро изменяющихся сцен часто бывает сумбурным, неточным и у разных людей складывается об этих сценах разное впечатление. Новые образы, тесня друг друга, поступают в мозг быстрее, чем сознание успевает их правильно воспринять.**

Вторая часть определения Майклза относится к другой особенности человеческого восприятия*** — если перед глазами зрителя через равные промежутки времени появляются неподвижные последовательные фазы движения предмета, то зритель воспримет увиденное как непрерывное движение. Механика этого процесса и составляет основу кино.

* Anthony R. Michaelis. Research Films Academic Press Inc. N. Y., 1955.

** Разумеется, и восприятие сцены в момент x не является мгновенным действием, какое-то время уходит на передачу зрительных импульсов от глаза к мозгу. Поэтому формулу зрения для сцены в момент x правильнее записать как $x+u+p$, где u — время, за которое импульс поступает в мозг, а p — время, нужное для восприятия. Однако у нас столько меньше p , что в нашем случае им можно пренебречь.

*** «Частота слияния мельканий».

Однако определение Майклза подразумевает еще одну не менее важную особенность. Говоря «зафиксированный», «экспонированный», «воспроизводит», он, очевидно, имеет в виду последовательные фазы реального движения, расчлененные на ряд статичных рисунков. Конечно, ни он, ни мы не отнесли бы к кинематографии такие игрушки XIX века, как праксиноскоп * или фонарь с вращающимися стенками, или стробоскопы в виде книжек, хотя все они основаны на инерции зрительного восприятия. Все они создают иллюзию движения, имитируя его. Между тем, как мы увидим дальше, устройства, давшие жизнь кино, возникли в результате поисков, которые шли совсем по другому пути и стремились воссоздать реальное движение. Определение Майклза, вполне уместное в его книге, оказывается для нас слишком узким, так как сейчас мы уже не можем исключить из современной кинематографии «искусственно созданное движение», то есть кукольные и мультипликационные фильмы,— ведь их делают при помощи той же аппаратуры, их хранят и печатают, как обычные фильмы, они являются частью той же отрасли промышленности. Мы не можем обходиться с Диснеем⁴ и Трнкой⁵ как с бедными родственниками.

Итак, попробуем составить свое определение кино:

«Иллюзия непрерывного движения, возникающая в мозгу у зрителя при рассматривании неподвижных изображений, последовательно появляющихся перед ним с быстротой, превышающей частоту слияния мельканий, свойственную человеческому зрению, причем эти изображения, нанесенные на непрерывную ленту, являются либо фиксацией последовательных фаз движения реальных объектов, либо серией рисунков, имитирующих такие фазы и воспроизведенных с помощью того же оборудования и тем же способом».

Заметим, что из определения Майклза мы сохранили слово «лента» и отказались от слова «экспонированный». Это дает нам возможность включить сюда и изображения, записанные на магнитной ленте, светочувствительной бумаге или на киноплёнке, которая в то время, как вышла книга Майклза (1955 год), уже широко применялась в кинопромышленности. Но мы не относим сюда «живые» телевизионные передачи, хотя они тоже основаны на инерции зрительного восприятия. В них используются последовательные сигналы, быстро передающие изображения, но в телепередачах мы видим сами события, а не запись их на ленте.

* См. следующую главу, стр. 12.

2. ИЗОБРЕТЕНИЕ

*Разве вы не знаете?
Разве вы не слышали?
Разве вам не говорено было
от начала?*

И с а й я

В начале 900-х годов у нас в семье была игрушка, которая переходила от отцов к детям, так что ею пользовались по крайней мере два поколения. Появилась она, следовательно, примерно в 70-х годах прошлого столетия. Она состояла из своеобразной круглой площадки, укрепленной на деревянной подставке. По краям площадки шел вертикальный обод, высотой около пяти сантиметров. В обод, как в рамку, вставлялась полоска точно подходящей по размеру бумаги с маленькими цветными картинками, изображавшими всадника, прыгающего через барьер, или одетых в разные костюмы зверюшек, стреляющих из пугача. В центре площадки возвышался многоугольник с зеркальными стенками. Стоило повернуть ручку, как площадка, слегка раскачавшись, начинала медленно вращаться и, если сосредоточенно смотреть только на одну из граней зеркального многоугольника, всадники перескакивали через барьер, а игрушечные медвежата или ученые зайцы пускались в погоню за своими врагами.

Это был праксиноскоп (*рис. 1*).

Конечно, теперь такую игрушку не сыщешь днем с огнем, как и другие милые сердцу сокровища, истинную ценность которых начинаешь понимать слишком поздно. Шкаф на лестнице, ведущей в детскую, опустел, а игрушка с ее металлическими частями давным-давно перекочевала в мешок к старьевщику. Но в свое время она сыграла большую роль. Ее прототип явился предком кино. Практиноскоп помог разрешить часть проблемы, поставленной в определении Майккла. В нем использовалась полоска бумаги с рисунками, изображавшими последовательные фазы движения, а вращавшийся зеркальный многоугольник воспроизводил их один за другим достаточно быстро, чтобы у детей — зрителей возникла иллюзия непрерывного движения.

До наших дней дошло множество игрушек, использующих инерцию зрительного восприятия для создания иллюзии непрерывного движения.* Вол-

* Коллекция таких игрушек помещается в научном музее в Южном Кенсингтоне, а также в музее Барнса.

шебный фонарь в просветительной работе до сих пор всерьез соперничает с проектором. В дни моей юности любили забавляться тем, что вставляли в фонарь двойной диапозитив. С помощью рычага попеременно повторяли изображения, и жадный обжора на экране начинал накалывать на вилку одну за другой несметное число бараньих ножек и заглатывать их одну за другой. Способ создавать иллюзию движения при помощи двойных диапозитивов и волшебного фонаря восходит к XVIII веку.

Другая игрушка, возникшая как научное открытие лет сто пятьдесят тому назад, представляла собой плоский диск, сквозь который продевался шнурок. Помню, как в детстве мы забавлялись ею. Если взять шнурок за оба конца и раскрутить его, то диск начинал вращаться, и благодаря инерции зрительного восприятия птица, изображенная на одной стороне диска, оказывалась в клетке, нарисованной на другой стороне. Такая игрушка называлась тауматроп (рис. 2). Установлено, что идея этой игрушки

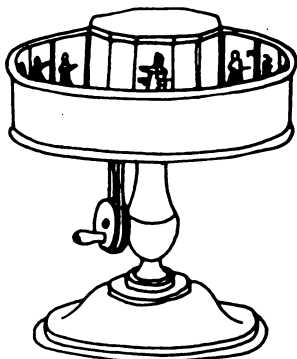


Рис. 1

впервые зародилась у некоторых членов Королевского научного общества, среди которых были математик Беббедж и астроном Гершелл.⁶ Они считали ее особенно удачным и точным примером, наглядно доказывающим инерцию зрительного восприятия. До тех пор для демонстрации этого явления быстро описывали палкой с горящим концом круг, так что получалось огненное «о» и создавалось впечатление, будто один и тот же предмет может находиться одновременно в разных местах. Тауматроп же дает нам пример того, как два разных предмета могут одновременно находиться в одном и том же месте. Вскоре после этого лондонский врач Джон Пэрис⁷ выпустил эту игрушку в продажу и широко разрекламировал ее. Успех она имела колоссальный. Это было в 1810 году.

Еще и сейчас существует стробоскоп в виде книги.* В нем последовательные фазы движения какого-нибудь предмета изображены на страницах

* Сначала он назывался кинеографом. Он был запатентован в США и Англии около 1868 г.

тонкого томика, и их можно показывать одну за другой, если согнуть книгу и выпускать страницы из-под большого пальца. Такие книжки до сих пор кладут в рождественские хлопушки. По ним часто обучаются спортивным приемам. Иногда их посвящают популярным кинозвездам или исполнителям модных песен. Ряд таких не слишком воодушевляющих книжек выпустила в 30-х годах национал-социалистская партия Германии для популяризации Гитлера, Геринга, Геббельса и прочих, изображенных произносящими речи.

Драма под названием «Что увидел дворецкий» до сих пор демонстрируется в балаганах с помощью подобного устройства — специальный крюк быстро перелистывает страницы с картинками.

Королевское научное общество особенно занималось и другой игрушкой — более близким предком кино. Сначала в 1820 году в «Куотерли Джорнел» появилась статья, написанная человеком, о котором не известно ничего, кроме инициалов А. М. Идея этой статьи была подхвачена в 1824 году членом Королевского общества Роджетом⁸, а в 1830 — Фарадеем.⁹ Заключалась она

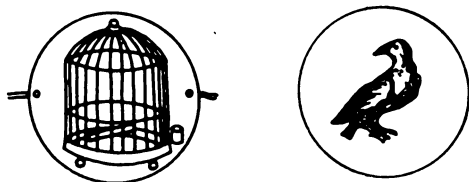
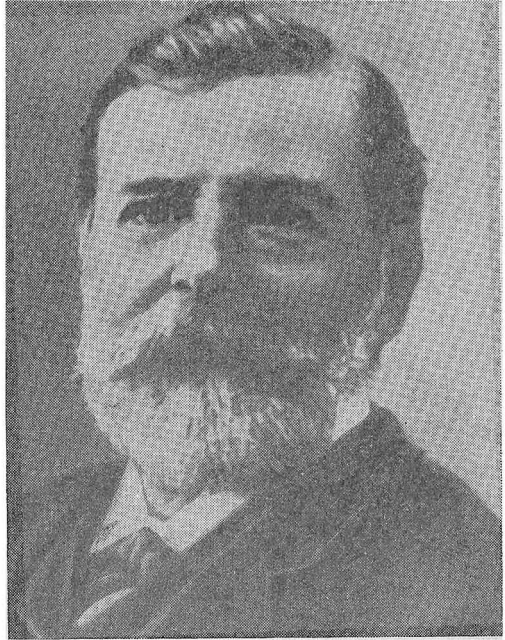


Рис. 2

в том, что если смотреть на спицы вращающегося колеса сквозь прорези вращающегося диска, то при определенных условиях может показаться, будто колесо неподвижно или что оно вращается в обратном направлении. Точно такое же явление наблюдается, если сфотографировать вращающиеся колеса на пленку, а затем воспроизвести их движение с помощью обычной киноаппаратуры. Бельгийский художник Плато,¹⁰ ставший впоследствии ученым, еще до Фарадея разработал и построил на основе этого принципа машину с двумя дисками, вращавшимися с разной скоростью. Если на рисунки нижнего диска смотреть сквозь прорези верхнего, создается впечатление, что они движутся. Плато окрестил это устройство фенакистикопом, впоследствии оно было использовано в первых киноаппаратах, а подвижная работа по реализации этого принципа стоила Плато зрения. Спустя год или два австрийский профессор геометрии по фамилии Штампфер независимо от Плато сконструировал такой же прибор и назвал его стробоскопом. Все это было, так сказать, первой стадией поисков — оптической. Во всех перечисленных аппаратах еще использовались рисунки. Изолированные статичные картинки изображали предполагаемые стадии вымышленного движения. Еще никто не знал, какой путь на самом деле проходят данные предметы или части предметов при быстром движении. Иллюзия движения, создаваемая этими устройствами, была очень условной и не всегда совпа-



Э. Ж. Маре

дала с реальностью. Назревала необходимость перейти ко второй, более сложной части поисков — к записи и анализу последовательных стадий движения. Нужно было исследовать истинный процесс движения, а уж потом искать методы его воспроизведения. Теперь речь шла о воспроизведении реального, а не воображаемого движения.

При записи реального движения нельзя было полагаться только на память, точность глаза и умелые руки. На помощь, разумеется, должна была прийти фотография, и тут надо прежде всего назвать имена двух очень разных людей — Этьена Жюля Маре¹¹ и Эдварда Мьюбриджа.

Маре был французским ученым. В те времена его именовали физиологом, а сейчас, пожалуй, мы назвали бы его анатомом. Ему еще не было тридцати, когда в 1859 году он написал свою докторскую диссертацию о способах передвижения животных, этой теме он посвятил всю жизнь. Кинематография вовсе не входила в сферу его интересов. Сначала он использовал для изучения движения барабан, наблюдая, как реагирует его натянутая пленка на мускульное напряжение конечностей движущихся по нему насекомых или на движение их крыльев. Частоту вибрации пленки барабана он измерял при помощи камертона. Только позже Маре все-таки обратился к зрительному анализу. И тогда он начал записывать и воспроизводить последовательные стадии движения по системе дисков Плато. Прибор, который он

изобрел, назывался фоторужьем — приклад прижимался к плечу, а вместо патронов служили стеклянные пластинки, укрепленные на вращающемся колесе. Фотомеханическая часть была скрыта в стволе, и, фотографируя предмет, вы «целились» в него. Однако первая серьезная попытка применить такое ружье для анализа движения была предпринята не Маре, а французским астрономом Жансеном,¹² который использовал его в Японии в 1874 году для фиксации движения Венеры * (рис. 3). Маре же интересовало движение другого рода — более быстрое, свойственное земным существам. Он упорно совершенствовал фотографическую камеру и впоследствии создал научно-

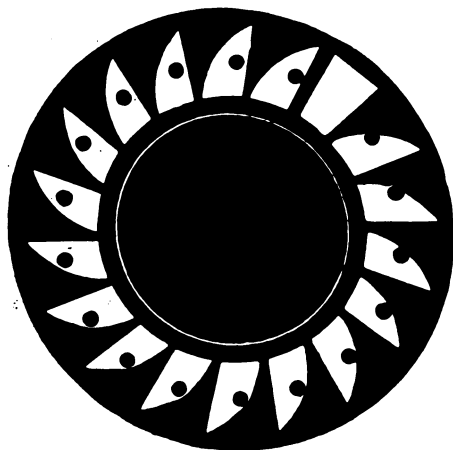


Рис. 3

исследовательскую лабораторию, которая не потеряла своего значения и сейчас. Поглощенный своими исследованиями, Маре заботился только о лучшей фиксации разных видов движения и о показе их своим ученикам. Он не думал о массовом использовании изобретения, о возможности его применения для большой аудитории. Это он оставлял другим. Маре далеко продвинул изобретение кино, и если ему так и не удалось до конца разрешить проблему фотосъемки через равные промежутки времени и воспроизведения полученных снимков с той же скоростью, заслуга его в том, что он вместе со своими помощниками обнаружил и поставил проблемы, решить которые предстояло уже инженерам. Однажды было мудро подмечено, что наука складывается не столько из ответов на вопросы, сколько из правильно поставленных вопросов. Если это так, Маре, пожалуй, был самой важной фигурой в истории кинематографа, потому что в своих исследованиях он на-

* Его первым вариантом был фотопистолет, скорость которого составляла 48 изображений за 72 секунды.

мтил проблемы, без разрешения которых кино никогда не смогло бы достичь своего теперешнего положения.

Другой пионер, чьи работы по времени совпали с работами Маре во Франции, объявился в США. Он, однако, был не американцем, а англичанином с клочковатой бородой и родился в Кингстоне на Темзе. В молодости, живя в Калифорнии, он стал героем одной из тех драм, какими кинематография начала усиленно потчевать нас потом,— он застрелил любовника своей жены, и ему пришлось скрываться. История Эдварда Мьюбриджа может служить прекрасным примером того, как трудно сформулировать некое достаточно благопристойное суждение о мотивах, приведших к тем или иным открытиям.

Бернард Шоу, лично знавший Маре, рассказывал мне, что тот имел обыкновение выбрасывать из окна кошек и на лету фотографировал их. Маре двигало любопытство, никогда, впрочем, не приводившее к гибели или травме животного, поскольку он был кровно заинтересован в том, чтобы кошка приземлилась, как ей положено, на все четыре лапы. Другими словами, он руководствовался чисто научными соображениями. Мьюбридж тоже был исследователем, но его интересы нельзя назвать чисто научными. Исследования его носили сугубо прикладной характер. С кино он не имел ничего общего, он был профессиональным фотографом, которому дали определенное задание. Его тоже интересовали четвероногие, но уже не кошки, а лошади, поскольку его пригласили разрешить одну пари. Дело в том, что до последней четверти XIX столетия никто толком не знал, что же происходит с ногами лошади, когда она бежит рысью. Бывает ли мгновение, когда она отрывается от земли всеми четырьмя ногами сразу? Быстрота движения ног лошади обманывала глаз. Картины баталистов, даже самых прославленных, оставляли место для сомнений.* В наборах игрушечных солдатиков ноги коней под оловянными всадниками вытянуты параллельно друг другу — передние вперед, задние назад до отказа, чтобы создать впечатлительное стремительного бега. Губернатор Калифорнии Лиленд Стенфорд, державший скаковых лошадей, поспорил на эту тему со своим соперником и, будучи человеком очень богатым и очень упрямым, нанял Мьюбриджа для разрешения спора. Говорят, Стенфорд наткнулся на статьи Маре, и тогда-то ему пришло в голову призвать на помощь фотографию. Это случилось в 1872 году. На выяснение вопроса понадобилось, однако, пять лет и гораздо больше денег, чем та сумма, на которую держали пари. Сейчас ходят самые разные слухи насчет того, кто же нашел это решение — сам ли Мьюбридж или какой-то молодой любитель, подсказавший ему правильный метод. Как бы то ни было, открытие это не уступало колумбову яйцу. Через поле, где проводился эксперимент, протянули на равных расстояниях тонкие шнуры, достаточно крепкие, чтобы при натяжении они могли

* Мейсонье, французский баталист натуралистического толка, стал одним из первых заказчиков Мьюбриджа.

спустить затворы фотокамер, расставленных вдоль беговой дорожки (рис. 4). Эврика!

Первая работа Маре по хронофотографии была опубликована в 1868 году. Мьюбридж поэтому не имел приоритета, но его привлекла открывшаяся перед ним многообещающая карьера. С тех пор он фотографировал все виды движения. В одиннадцати альбомах, изданных им в 1887 году, содержалось до двадцати тысяч фотографий, которые запечатлели галоп лошадей, бег оленей и собак, ковыляющие верблюдов, мерную поступь слонов, прыжки ланей и кенгуру, а также лазящих обезьян, подкрадывающихся львов и т. д. Сокращенные собрания этих интереснейших фотографий встречаются в магазинах до сих пор. В них можно увидеть всех этих животных, а также мужчин, женщин и детей, то одетых в соответствии с причудливой викторианской модой, то в чем мать родила, выполняющих разные физические упражнения. Мьюбридж приехал в Европу и познакомился с Маре, который



Фоторужье Маре

был пленен его замечательными снимками. В Европе и у себя в Америке Мьюбридж читал лекции, используя для демонстрации своих фотографий устройства, изобретенные другими, и продолжал неустанно снимать,— это было делом его жизни, источником дохода. Однако, в отличие от Маре, он никогда не пытался найти способы съемки движения с помощью одного прибора. Но если, строго говоря, он и не был непосредственно связан с изобретением кинематографических аппаратов, масса собранных им материалов, а также интерес, который они пробудили, подтолкнули на этот путь других.

Кто же все-таки изобрел кино?

Тому, кто захочет ответить на этот вопрос, придется продирааться сквозь настоящие джунгли. Названия деревьев и кустарников? Извольте! Алеторама, аниматограф, аниматоскоп, анортоскоп, биограф, биоптикон, биоскоп, биофантоскоп, велограф, верископ, вивиограф, витаскоп, вьеограф, гелиосинеграф, даедалум, зоотроп, зоопракснископ, зоопраксинографоскоп, калей-

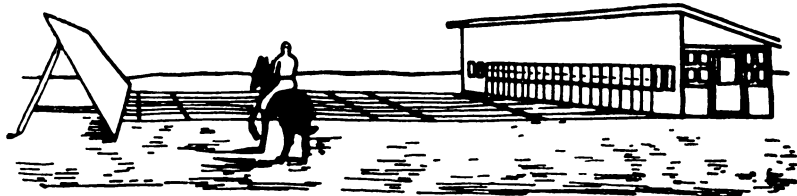


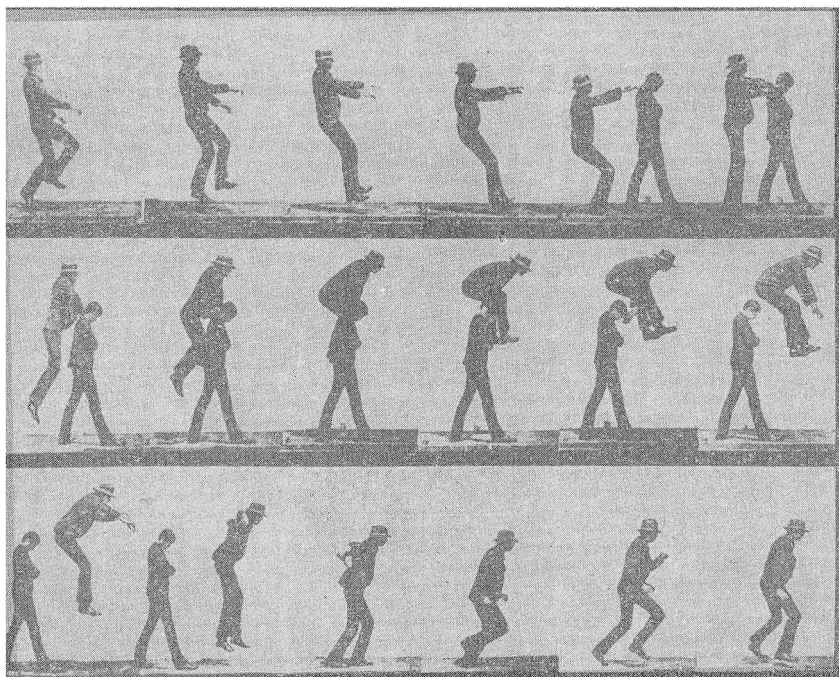
Рис. 4

дорама, квинетоскоп, кинематограф, кинематодор, кинематоскоп, кинеограф, кинеоптикон, кинеоптоскоп, кинезиграф, кинетофонограф, кинетоскоп, космо-скоп, критериоскоп, лампоскоп, лапипоскоп, магаграф, моторскоп, мувменто-граф, мувмендоскоп, мутограф, мутоскоп, оптиграф, паноптикон, пантомимо-граф, пикториалограф, праксископ, снероскоп, синекосморама, синемато-граф, синематоскоп, синеограф, синнеграф, стереопантаскоп, стерниостроп, стробоскоп, симографоскоп, сценетограф, тауматроп, театриаксископ, фан-таскоп, фантоскоп, фазматроп, фенакистоскоп, фонокинетоскоп, фотобиоскоп, фотофон, фоторотоскоп, фотоскоп, хориутоскоп, хрономатограф, хронофото-граф, хронофотографоскоп, хроноскоп, эйдолоскоп, электрический тахископ, эраграф, экселогограф.

Это только начало. Жаждающий вспомнить все названия легко удвоит, а то и утроит этот перечень.

Небезынтересно, кстати, обратить внимание на своеобразный культурный снобизм XIX века — всем этим приборам присваивались псевдогреческие наименования. На «граф» обычно оканчивались фиксирующие аппараты (камеры), на «скоп» — демонстрирующие. Среди фиксирующих аппаратов встречается только одно на редкость откровенное название, составленное из английских слов — это getthemoneygraph (гонимонетограф).*

* Упомянуется в книге: A Condensed Course in Motion Picture Photography. N. Y. Institute of Photography, 1920.

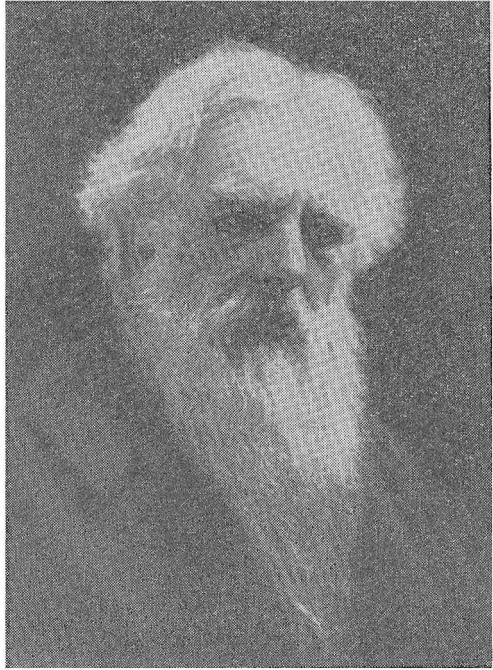


Приведенный перечень убедительно доказывает, что кино не было изобретено каким-то одним человеком. Идеи похищались друг у друга, из-за открытий, сделанных почти одновременно в разных частях света, возбуждались судебные процессы. Если открытия совершались в больших лабораториях, разгорались споры, кто же из группы исследователей подал главную идею. Некоторым эти идеи приходили в голову лет на двадцать раньше, чем другим, но они не патентовали их. Другие брали патенты, но не доводили работу до конца. Были и такие (например, Эдисон), кто присваивал себе чужие идеи.¹³ А один из претендентов на права, гарантированные патентом, был втянут в судебную тяжбу, пустился для разрешения ее через океан и бесследно исчез.* Чем не сюжет для первого детективного фильма? Запутанный клубок. Сложная и захватывающая история.

Права отцовства в отношении кино могут оспаривать следующие области исследований:

область теоретических исследований, посвященных оптическим свойствам движения;

* Лепренс из Лидса.



Чехарда. Фотография Мью-
бриджа

←
Эдвард Мьюбридж

область теоретических и прикладных исследований в изучении определенных видов движения;

область прикладных исследований, ставивших своей целью превратить зафиксированное движение в зрелище.

Первые две мы уже рассмотрели. Что касается третьей, то тут делались попытки использовать различные фиксирующие движение аппараты для развлечения зрителей, превратить игрушки из индивидуальной забавы в публичное зрелище. Еще в 50-х годах XIX века молодой австрийский офицер барон Ухацнус¹⁴ пытался приспособить диск с прорезями Плато для наглядного военного обучения, проецируя на стену движущиеся рисунки. В 1877 году в Париже владелец иллюзионного театра Рейно¹⁵ применял вращающееся колесо (все тот же диск) в сочетании с зеркальным многоугольником, чтобы проецировать изображения на весь просцениум. (Этот прибор, так называемый проекционный праксиноскоп, как раз и был одним из многочисленных прообразов игрушки, о которой я писал в начале главы). В 1883 году немец Аншютц отказался от таких источников света, как солнце и лампа, отверг принцип прорезей и многоугольников и применил метод вспышки.*

* Первое практическое использование такого освещения было запатентовано еще в 1860 г. Девиньи.

употребляемый и сейчас в сверхскоростной фотографии. Его аппарат назывался электрическим тахископом. Путешествуя с лекциями по Европе, Мьюбридж впервые попробовал прикрепить фотографии к проекционному пракиноскопу Рейно, что вызвало горячее одобрение Маре. Он окрестил этот гибрид зоопракинографоскопом.

Широко распространен миф, будто гением, который воплотил все эти идеи в жизнь, был Эдисон. Что он-де, пользуясь фотопленкой, изобретенной его другом Истменом,¹⁶ в сотрудничестве с последним, сумел разрешить все проблемы, оставшиеся неразрешенными. Этот миф был недавно раз и навсегда развенчан в одном научном труде, основанном на подлинных документах, найденных в архиве лабораторий Эдисона.*

Действительно, Эдисон был в Париже и, действительно, беседовал с Маре. Действительно, связь с Эдисоном поддерживал и Мьюбридж. Действительно, Эдисон часто утверждал, что он является единственным изобретателем кино. Но он лгал. А может быть, на старости лет ему очень хотелось, чтобы это было именно так, а как было на самом деле, он уже точно не помнил.

Вся работа по кино в лаборатории Эдисона велась англичанином Уильямом Диксоном,¹⁷ сам же Эдисон не давал ему на эту работу средств и не проявлял к ней никакого интереса. А когда кто-нибудь добивался успеха, он опротестовывал их патенты. Первый киноаппарат, сконструированный в его лаборатории, был простым тахископом. И когда, наконец, машина Эдисона (точнее сказать — Диксона) была готова для практического применения, то оказалось, что это кинетоскоп и ни одна из его основных деталей не являлась открытием. Первый вариант этой машины демонстрировался посетителям еще в 1891 году, а для широкого использования он был готов лишь в 1894 году.

Эдисон вошел в историю кино по другой причине. Он был настоящим крупным бизнесменом. Его бизнесом были изобретения. Он зарегистрировал не одну заявку на изобретения, а целых четыре. В словаре Уэбстера, изданном в тот год, когда Эдисон подавал свою первую заявку, для этого термина дается следующее определение: «Заявка — это описание изобретения, на которое предполагается взять патент, поданное в бюро патентов до выдачи патентных прав и служащее препятствием для рассмотрения заявок о подобном изобретении, поступивших из любого другого источника». Хендрикс отыскал эти заявки Эдисона и привел их в своей книге.** Из них неопровержимо следует, что Эдисон не только не изобрел киноаппарата, так как приборы, которые он довольно сбивчиво описывает, вряд ли могли работать, но вообще ничего не смыслил в фотографии, да и не старался в ней разбираться. В одной из таких заявок говорится даже, что его прибор воспроизводит не что иное, как негатив.

* Gordon Hendricks. The Edison Motion Picture Myth. University of California, Berkeley and L. A., 1961.

** См. выше.



Кинетоскоп Эдисона—Диксона.
Зрительное отверстие наверху

Эти заявки были бессмыслицей, но в течение ряда лет они позволяли Эдисону бороться с любым конкурентом в Америке, серьезно работающим над развитием кино.

Лаборатория Эдисона вполне заслуживала названия «пещеры чудес». Мы говорим это не иронически. В ней предвосхищались открытия будущего. Теперь уже голодному гению не нужно было возиться со струной и шнурками для ботинок у себя на чердаке в ожидании мещената. Лаборатория Эдисона была предприятием, где гений (в данном случае Диксон) на роли безвестного служащего зарабатывал себе на хлеб. Это предприятие предоставляло ему средства для работы, информацию о патентах, регистрируемых по всему миру, брало на себя юридическую сторону дела, вопросы сбыта продукции, освобождало его от необходимости рисковать.

Когда определились теоретические требования, предъявляемые к кинематографу, наметились и основные технические трудности, которые предстояло преодолеть. Они сводились к трем основным проблемам: первая — прерывистое движение, включающее в себя огромное количество разных стадий; вторая — точная размеренность этого движения; и третья — увеличение

изображения, чтобы его можно было показывать не группе людей, а множеству зрителей одновременно. Все эти проблемы решались помимо лаборатории Эдисона. Первая еще до того, как в этой лаборатории удосужились обратиться на нее внимание, вторая — раньше, чем ее разрешили в лаборатории, а третьей лаборатория вообще не занималась.

Первая основная проблема — светочувствительная лента, на которой фиксируются изображения, должна передвигаться прерывисто и в кинокамере, и в проекторе, причем и тут и там эта прерывистость должна быть строго равномерной, а скорость движения совершенно одинаковой.

Полоса или лента может фиксировать или воспроизводить любое количество последовательных изображений, если позволяет ее длина. Маре впервые использовал такую почти «бесконечную» ленту еще в 1887 году. Длина ее доходила до 18 м. Маре употреблял для своих лент бумагу, промасливая ее, чтобы она стала прозрачной. Он пользовался бумажной лентой и для негативов. Ленту Маре покрывал пленкой (film) светочувствительного состава, откуда и пошло название «фильм». Впоследствии оно распространилось сначала на саму ленту, а затем, несмотря на использование пленки и в обычной фотографии, этот термин стал всеобъемлющим, включив в себя всю кинематографию и как искусство, и как промышленность. Однако бумага не слишком подходила для этой цели; при натяжении она не только легко рвалась, но еще и растягивалась, так что светочувствительная эмульсия держалась на ней плохо.

Маре и его главный технический помощник Деммени¹⁸ столкнулись с трудностью, относившейся ко второй основной проблеме: как добиться абсолютной равномерности прерывистого движения в аппарате?

Прерывистость движения ленты не представляет собой сложной технической проблемы, а вот регулирование этого движения и обеспечение его равномерности — вопрос трудный, истощивший техническую мысль того времени. Только к концу XIX века высокий уровень развития техники позволил разрешить эту проблему. В наши дни прерывистое движение ленты достигло такого совершенства, что последовательный ряд неподвижных изображений чередуется не только «с быстротой, превышающей частоту слияния мельканий, характерную для человеческого глаза» (см. Майклза), но еще и так, что переход от одного изображения к другому воспринимается подсознательно. «Мелькание», обычное для ранних кинофильмов, а теперь почти не встречающееся, объяснялось просто медленной работой аппаратов.

Вторую проблему удалось разрешить при помощи приспособления, получившего название перфорации. Оно гарантировало синхронное движение ленты и затвора, с одной стороны, и работу камеры и проектора — с другой.

Лаборатории Эдисона (точнее сказать, Диксону) удалось сконструировать кинетоскоп, снабженный системой синхронизации, отвечающей всем этим требованиям. В нем применялась пленка с перфорацией из четырех

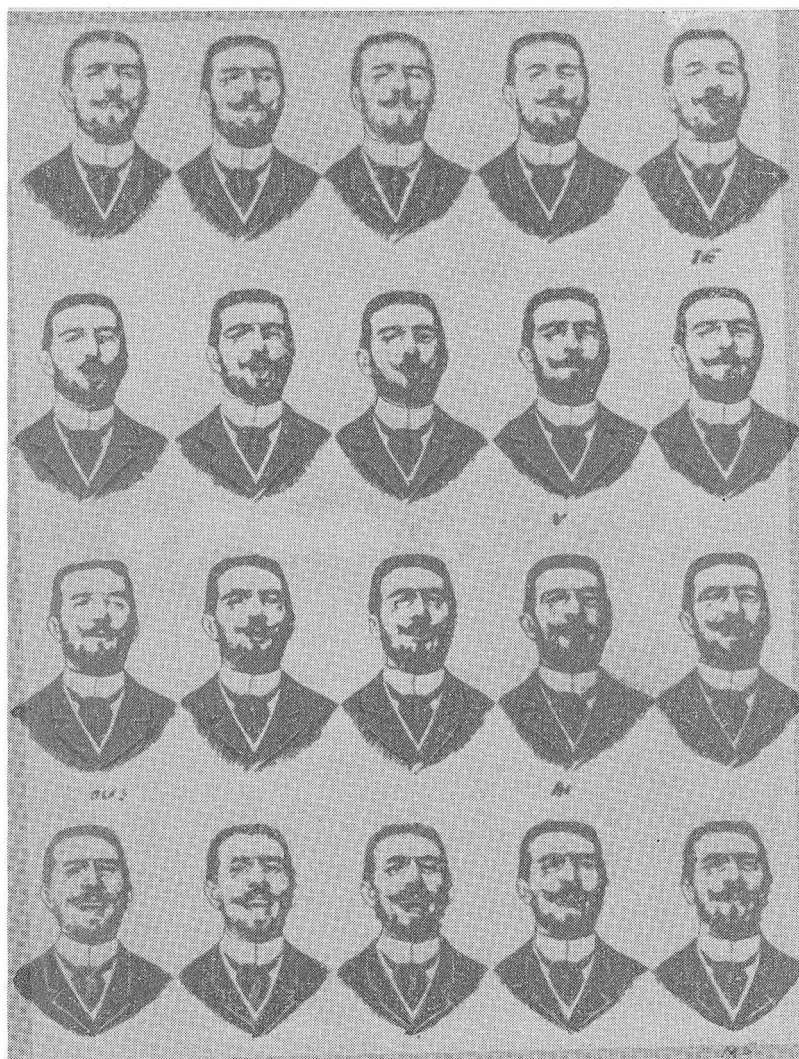
отверстий по обеим сторонам кадрика,* что является стандартом до сего дня.

Перфорированная лента не была изобретением лаборатории Эдисона. Еще в 1888 году в Англии ее пытался запатентовать Лепренс.¹⁹ В 1889 году Рейно взял патент на перфорацию во Франции, а Фриз-Грин,²⁰ возведенный после смерти в герои, хотя на самом деле он был скорее неустанным популяризатором чужих идей, использовал перфорацию примерно в то же время, что и Эдисон, но раньше него. В архивах Эдисона Хендрикс обнаружил наивные письма от Фриз-Грина, который сообщал, что послал Эдисону детали своего аппарата, и ответные письма Эдисона, благодарившего его за это. Детали обнаружить не удалось. Получил ли их Эдисон? Как бы то ни было, судя по датам, примерно к этому времени Диксон нашел выход из тупика, отказался от цилиндра и ленты, двигавшейся горизонтально, и обратился к кинетоскопу, основанному на принципах, которые, несомненно, уже были известны Фриз-Грину и другим. (Это, в частности, касается движения ленты сверху вниз). И тут кинетоскоп заработал. Впоследствии лаборатория Эдисона возбудила судебное дело против биоскопа и стала бороться со всеми попытками использовать эти принципы в Америке. Фриз-Грина доставили через океан как свидетеля защиты, однако в суде он так и не выступал, а Лепренс, как мы уже упоминали, исчез вообще.

Фриз-Грин и Рейно, так же как Маре до них, употребляли бумажную ленту, хотя она была малоприспособна: Фриз-Грин столкнулся с тем, что при движении грейфер рвет бумагу. Великой заслугой Диксона (хотя и не принадлежавшей лично ему) был переход к ленте из целлулоида. Но даже и это серьезное достижение окружили баснями. Возникла легенда, будто этим открытием мы обязаны дружбе Эдисона с его соседом Истменом (прославившимся впоследствии тем, что он вместе с Кодаком сделал фотографию массовым увлечением). Между тем архивы Эдисона свидетельствуют о том, что Диксон пользовался целлулоидной лентой от фотофирмы Корбут за несколько месяцев до того, как Истмен начал выпускать свою. Предприятия Эдисона и Истмена способствовали прогрессу кинематографии только потому, что были организациями крупного масштаба. Только им было по плечу заинтересовать новыми идеями промышленность, что позволило, наконец, кинематографии сделать скачок вперед, как теперь принято говорить.

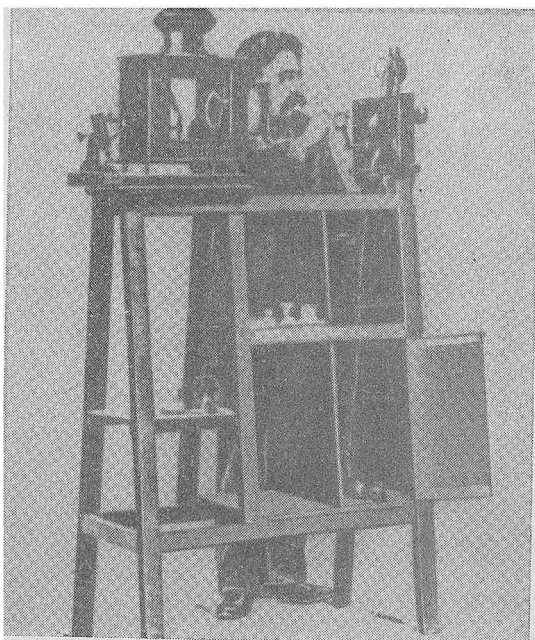
С тех пор как Истмен начал массовое производство целлулоида, пленка из этого материала стала общедоступной и в сочетании с аппаратом Кодака дала возможность повсеместно распространить и популяризировать фотографию. Она же оказалась тем долгожданным материалом, о котором давно мечтали поборники кино. Кинетоскоп Эдисона был выпущен более

* Для пленки стандартной ширины (35 мм). Узкая пленка (шириной 16 мм) перфорируется только с одной стороны. Между прочим, позднее Люмьер ограничивался одним отверстием в каждом кадрике. Затем в нем кино стали применять пять отверстий — четыре горизонтальных для каждого кадрика и одно в межкадровом поле.



Лента фотофона Демменн Актер на фотографиях произносит слова «Я вас люблю»

Проекционный аппарат Люмьера



Аттракцион «Кинематограф Пате»





«Политый поливальщик» (братья Люмьер, Франция, 1885)

Афиша «Политого поливальщика»



чем в 900 экземплярах и начал победное шествие по миру, являя собой новый стимул для развития кинематографии.

Ирония всей этой истории в том, что, если другие, вдохновленные кинетоскопом, родившимся в лаборатории Эдисона, старались его усовершенствовать, из-за чего Эдисон судился с ними, сам он не верил в кино. Он полагал, что демонстрация движения может привлекать, только пока она является новинкой, и, значит, не следует расширять эту область развлечений. По его мнению, постройка даже двух-трех специальных демонстрационных залов могла быстро исчерпать интерес публики и убить курицу, несущую золотые яйца. Поэтому его вполне устраивало, что прибор, изобретенный Диксоном, представлял собой кинетоскоп.* Пожалев 150 долларов, которые пришлось бы заплатить за приобретение патентных прав за границей, Эдисон в 1894 году, когда приборы были готовы, спрятал их у себя дома и стал продавать в другие страны.

Вот почему случилось так, что *третьей существенной проблемой*, разрешение которой позволило превратить игрушку или прибор для наблюдений в искусство, в целую отрасль промышленности, то есть проблемой использования этого нового изобретения для массовых зрелищ, смогли заниматься и занялись за пределами США. В том же 1894 году братья Люмьер²¹ снабдили кинетоскоп линзой, зеркалами и источником света, изобретенными Рейно, и перед их дворцом кинематографа выстроились очереди. Еще два месяца, и английские инженеры Бирт Акрес и Уильям Пол создали проекционные аппараты, предназначенные для демонстрации изображений на большом экране. К тому же Пол не только сконструировал самую портативную камеру из всех уже имевшихся, но в 1896 году снял скачки Дерби и в тот же вечер показал их в английском мюзик-холле. Еще несколько месяцев, и английские инженеры перестали быть самыми серьезными соперниками Эдисона — за океаном появился биоскоп. Начался бизнес, началась эксплуатация всех возможностей кино как товара.

Кинетоскопы исчезли теперь почти полностью. Иной раз их еще можно увидеть в Европе на мелких железнодорожных станциях, где в обмен на монету, брошенную в автомат, они показывают истомленному ожиданием пассажиру не сведения об его весе, как обычно, а последний футбольный матч. Во Франции и у нас в Сохо до сих пор пытаются сочетать эти аппараты с проигрывателями, исполняющими популярные песенки. Но само кино приняло совсем иную форму. Будущее кинематографии определили поиски Люмьеров, а не Эдисона.

Возможно, что истинными провидцами оказались не только ученые, не инженеры и коммерсанты, а два англичанина — Уильям Пол и Г. Уэллс, взявшие патент на идею (так и не воплотившуюся в жизнь) «*рассказывать истории при помощи демонстрации движущихся картин*». Это было в 1894 году,

* Кинетоскоп никогда не мог бы стать массовым аттракционом: освещение в аппарате было недостаточно для проекции на экран.

то есть до того, как инженеры нашли способ и возможности сообщать изображениям достаточно быстрое и плавное движение. Но даже их идея не была оригинальной. Еще в 1671 году Атанасиус Кирхер показывал сцены из «Жизни Христа» при помощи волшебного фонаря и колеса с картинами, следующими одна за другой.

«Часто задают вопрос: «Кто же изобрел живые картины?» — писал один специалист * на рубеже XX века и отвечал так: «Нельзя забывать, что различные стадии... незаметно ведут одна к другой и каждое достижение основано на других достижениях или по крайней мере на том же принципе. Нет, тысячу раз нет, изобретателя живых картин не было и нет! Лучше сказать, что это открытие выросло и развилось из крошечного зародыша, так же не похожего на те формы, которые оно приняло теперь, как не похожа бабочка на личинку, давшую ей начало; скажем лучше, что в развитие живых картин внесло свой вклад много умов и что много людей продолжают содействовать их усовершенствованию до сих пор. Скажем, что живые картины — создание цивилизации XIX века. И это утверждение будет так же справедливо, как справедливо всякое обобщение».

Никому пока не удалось выразить эту мысль лучше. Как бы то ни было, вся история кино служит иллюстрацией известного положения о том, что технический прогресс вызывается к жизни не отдельными людьми в отдельных странах, его рождает время.

* Н е н г у Н о р в о о d. Living Pictures. "Optician and Photographic Trades Review". London, 1899, pp. 224—225.

3. ИСКАЖЕНИЕ

*Не что иное, как воспоминание,
сбросившее с себя пути законов
времени и пространства...*

Кольридж

Как добиться, чтобы движение на экране казалось непрерывным и естественным? Стоит на минуту призадуматься, и станет ясно, что такое впечатление может возникнуть только если интервалы, через которые пленка останавливается для съемки последовательных стадий движения (скорость съемки), и интервалы, через которые она останавливается в проекторе для демонстрации кадров на экране (скорость проекции), будут равны друг другу.

Какой же должна быть эта скорость? В определении, выведенном в первой главе, говорилось, что число изображений, демонстрируемых в данную единицу времени, не должно быть меньше «критической частоты слияния мельканий», свойственной человеческому глазу. Кроме того, отрезок времени, в течение которого пленка передвигается из одного статичного положения в другое, должен быть достаточно коротким, чтобы междукадровый раздел на позитивной пленке не воспринимался зрителем. Таковы факторы, обуславливающие минимальную скорость. С другой стороны, чем быстрее двигаются механические части камеры и проектора, тем более точным и сложным, а следовательно, и более дорогим должен быть аппарат, тем скорее он изнашивается и выходит из строя. Добавим, что время экспозиции для съемки каждой стадии должно быть достаточно продолжительным, чтобы светочувствительный слой кинопленки запечатлел изображение (сейчас это уже не имеет решающего значения, но в прежние времена это было весьма важно), — и вот перед нами факторы, определяющие допустимую величину максимальной скорости.

Пытаясь определить необходимую скорость кинематографического процесса, экспериментаторы решали вопрос по-разному. Однако, как только кино стало товаром и на него возник спрос, сразу же очень острой стала проблема стандартизации. Каждый продавец проекторов был заинтересован в том, чтобы его аппараты могли демонстрировать фильмы, снятые любой камерой, каждый продавец кинокамер — в том, чтобы фильмы, снятые его

камерой, можно было показывать любыми проекторами. Многие примитивные кинокамеры приводились в действие вручную. Но вскоре все проекционные аппараты были снабжены электромоторами, и скорость их стала стандартной.*

Скорость съемки и проекции немых фильмов равнялась 16 кадрам в секунду. Эта скорость оставалась неизменной почти все время, пока существовал «великий немой». Иными словами, за 17 минут прокручивалось примерно 300 м пленки шириной 35 мм.

Когда на смену немым пришли звуковые фильмы, скорость изменилась. Доступные тогда способы записи звука не позволяли уместить звук, связанный с каким-нибудь действием, на отрезке пленки с изображением этого действия. Так, если изображение занимало на пленке один метр, то на запись звука уходило полтора метра пленки. Поэтому стандартная скорость камеры и проектора в звуковом кино была увеличена до 24 кадров в секунду, и 300 м пленки стали прокручивать приблизительно за 11 минут.

Если проектором, предназначенным для демонстрации звуковых фильмов (24 кадр/сек), показывать немой фильм, снятый с прежней скоростью (16 кадр/сек), то движения на экране становятся судорожными и вызывают смех.

Поэтому в просмотрных залах киноинститутов и других учреждений, где регулярно демонстрируются старые фильмы, нужно устанавливать либо два комплекта проекторов, один из которых должен работать с прежней скоростью, либо специальные проекторы, скорость которых можно изменять. Если владелец старого фильма считает уместным возобновить его показ в наше время и намеревается разослать копии для широкого проката по кинотеатрам, оснащенным проекторами, работающими со скоростью 24 кадр/сек, то этому владельцу необходимо заказать специальные копии, где каждый третий кадр при печати повторяется дважды. Движение в фильмах, отпечатанных таким образом, воспринимается как плавное и его скорость кажется естественной. Не стоит смотреть немые фильмы, если их показывают со скоростью звуковых. Любители кино, которые с самыми благими намерениями соглашаются на такие просмотры, желая изучить прошлое киноискусства, заранее обречены на разочарование. Напрасно они надеются получить представление, пусть даже несовершенное, об интересующем их предмете. Неестественными становятся не только движения, исчезают и тщательно рассчитанный режиссером ритм и продуманная композиция. Страдает не только правдоподобие, но и сила воздействия.

* Проекторы, приводимые в движение вручную, встречались в деревенских захолустьях до самого последнего времени. Поль Капон рассказывал мне, что в 1922 году в Саутуолде, когда он был мальчишкой, кинемеханик платил ему по 2 пени за прокручивание одной части, а сам в это время бегал пить пиво. (Кроме того, Капон получал по 1 пени с части, если сидел у баллона с газом, служившим для освещения.) По шкале тахометра можно было следить, чтобы ручка вращалась не слишком быстро, но и не слишком медленно.

Выжиги, живающиеся на показе по телевидению отрывков из немых комедий, грубо ускоряют знаменитые старые фарсы, превращая их в полную несурзаицу. На таких сеансах зритель нынешнего поколения может получить удовольствие лишь от сознания того, как далеко мы ушли от подобного примитива. А между тем немые комедии как раз и славятся безупречным ритмом. В этом их создатели далеко превзошли своих «говорящих» последователей.

Однако иногда намеренное искажение скорости движения является необходимым приемом. Прием этот не только неотделим от кино и законно унаследован им от его предков, но представляет собой один из важнейших вкладов кино в науку. Речь идет о случаях, когда процесс движения, составляющий предмет исследования, то замедляют, то ускоряют, чтобы его удобнее было анализировать.

Припомните все сказанное выше, произведите небольшой расчет, и станет ясно, что если работу камеры ускорить так, чтобы s стало больше p (s — скорость съемки, а p — скорость проекции), то возникнет впечатление, будто воспроизводимое движение замедлилось.

И наоборот, если s меньше p , то возникает впечатление ускоренного движения.

В 1926 году Английское кинообщество* на одном из своих первых просмотров показало фильм, снятый в институте Маре. Это была работа Люсьена Буля (он сменил Маре на посту директора), представлявшая собой обзор высокоскоростных съемок за двадцать лет (1904—1924). В программе показывались отрывки, снятые обычной кинокамерой (15—16 кадр/сек) и рапидкамерой (150—200 кадр/сек), и для сравнения сообщалось, с какой скоростью снятые объекты двигаются на самом деле. В число этих объектов входили: летящая голубая стрекоза, бумажный шарик, пробивающий мыльный пузырь, и пуля браунинга, разбивающая стекло.

Разумеется, Маре и его современники ни о чем подобном и думать не могли. В те дни еще не было эмульсий с достаточно высокой светочувствительностью, а главное, тогда с трудом создавались аппараты, обладающие необходимой прочностью и надежностью даже для обычных съемок! О камерах же, способных снимать те объекты, о которых упоминалось выше, в то время вряд ли могли мечтать.

Значение высокоскоростной съемки очевидно. В наши дни она стала привычным средством, которым пользуются во всех областях научных исследований. Можно приблизительно наметить три категории процессов, при съемке которых применяются три вида камер. В первом случае используются киносъемочные аппараты обычного типа с прерывистым движением пленки и obtюратором, работающие со скоростью от 150 до 300 кадр/сек. Такие скорости съемки применяются в биологических исследованиях для

* Первая организация, созданная в странах, где говорят по-английски, для изучения искусства кино.

изучения движения животных и птиц, в промышленности — для исследования напряжений, ударных волн и точек разрыва, а также в столь ответственных моментах, когда кому-нибудь из миллионеров приходит в голову усовершенствовать свой стиль игры в гольф (с легкой руки губернатора Стенфорда!). Во втором случае применяются кино съемочные аппараты с диапазоном скоростей от 80—100 до 8000—10000 кадр/сек, недоступных для любых камер с прерывистым движением пленки и обтюратором. Здесь съемки осуществляются по методу так называемой «оптической компенсации». Кинопленка движется непрерывно и с постоянной скоростью, а вращающаяся призма согласовывает смещение изображения объекта со скоростью кинопленки, благодаря чему достигается резкость и устойчивость кадра. Такие камеры употребляются для изучения ударной волны, искровых промежутков, для анализа работы быстродействующих механизмов. Наконец, скоростные камеры третьего и последнего вида, так называемые стрик-камеры: эти не по карману даже миллионерам, они служат лишь для исследований, введущихся по заданию правительства. В них применяется неподвижная пленка, вращающееся зеркало и постоянно открытый затвор. С помощью этих камер исследуются такие явления, как электрические разряды и взрывы. В одном из последних сообщений говорилось, что такая камера может делать до 500 миллионов кадров в секунду*. Разумеется, такие скорости далеко превосходят возможности любых движущихся механизмов.

Не менее важным методом научных исследований является и демонстрация движения при $c < p$.

Этот прием восходит к еще более старому изобретению. Его по праву можно считать древним как Адам: если Маре работал при $c = p$ и $c > p$, то этот принцип ($c < p$) лежал в основе первого из известных фоторевольверов. Здесь речь идет не о замедлении слишком быстрого и потому неуловимого для невооруженного глаза движения, а наоборот, как это сделал еще Жаансен, наблюдая за прохождением Венеры, — скорость съемки стремятся уменьшить, чтобы облегчить анализ движения астрономических тел, которые перемещаются настолько медленно, что у наблюдателей не хватает терпения следить за ними, или они вообще даже не могут его уловить.

При таком методе неподвижную камеру просто направляют на наблюдаемый объект и время от времени приводят в действие вручную. В промежутках оператор может отлучиться, покурить или вообще заняться чем-нибудь до следующей съемки. Чуть ли не на заре кинематографии практиковалось использование кинокамер, которые автоматически, с очень большими интервалами, фиксировали такие явления, как раскрытие бутона, а потом этот процесс, к величайшему восторгу зрителей, воспроизводили со стандартной скоростью. Таким образом, процесс, продолжавшийся несколько

* Корреспондент агентства Рейтер передал из Москвы сообщение ТАСС («Таймс», 16 мая 1963 г.), что в Ленинграде изобретен такой прибор для записи импульсного источника света и искровых разрядов.

часов или несколько дней, можно сократить до нескольких секунд и тем самым сделать его гораздо более наглядным.

В 20-е годы кинооператор — биолог Перси Смит, работавший в Саутгейте, снял серию картин «Тайны природы», представлявших собой поразительное достижение по красоте, своеобразию и научной значимости. В одном из его фильмов, показанных кинообществом в том же году, что и картины Люсьена Буля, развитие цветка настурции из семечка было ускорено в 200 тысяч раз.

Благодаря этим методам киносъемочная камера и проектор стали средством для более пристального изучения роста растений, появилась возможность наблюдать за тем, как они уничтожают друг друга в борьбе за место под солнцем, следить за отчаянным закручиванием усиков у вьющихся бобовых, за тем, как захлопывается зев росянки, когда в него попадает насекомое, за ростом кристаллов, развитием яйца и эмбрионов, за превращением куколки в имаго (что получило романтическое название «Рождение бабочки»). Оказывается, живые объекты, например куколка, которые кажутся неподвижными из-за того, что человеческий глаз не в состоянии держать их под постоянным наблюдением, на самом деле двигаются, и при этом довольно активно.

Известны попытки применить тот же метод, то есть намеренное искажение зависимости между s и p , и в художественных фильмах.

Замедленное движение на экране, полученное при съемке с повышенной скоростью, позволяет придать снимаемым сценам атмосферу таинственности и нереальности, например, при изображении снов. В грубых же фарсах этот прием использовали, чтобы передать ощущение персонажа, «получившего по куполу». Впрочем, особенного успеха этот прием не имел. Замедленное движение такого рода настолько отлично от нормального движения на экране, что неестественность происходящего сразу бросается зрителю в глаза, и восприятие фильма нарушается. Возникает слишком прямолинейный и слишком резкий контраст с обычной формой кинорассказа, позволяющей зрителю отождествлять себя с персонажами картины. То же самое происходит при вполне серьезных и хорошо продуманных попытках использовать замедленное движение не для раскрытия душевного или физиологического состояния, а в более глубоких метафизических или поэтических целях. Примерами могут служить созданный Жаном Эпштейном²² в 20-х годах вариант картины «Падение дома Эшеров», не имевший успеха фильм Пудовкина «Простой случай»,²³ где после взрыва медленно поднималась и падала земля, или один из эпизодов в недавнем фильме «Такова спортивная жизнь».²⁴ Эти эксперименты, интересные сами по себе, пока оказались бесперспективными.

Для полноты картины следует вспомнить, что в конце эпохи немого кино и перед самым появлением звукового возникла идея использовать на протяжении всего фильма небольшое превышение s над p . Это придавало движению значительность и помогало создать драматический эффект. Исходя из этого, скорость проекции всегда сохранялась одинаковой (16 кадр/сек).

между тем съемки производились с разной скоростью. Стандартная — 16 кадр/сек — считалась вполне пригодной при съемке комедий, для съемки же драм полагали подобающей скорость 18, 20, а то и 22 кадр/сек, что придавало движению на экране темп более размеренный. В результате, когда немые фильмы демонстрируются современными аппаратами, исполненные серьезности персонажи драм страдают гораздо меньше, чем их собратья из комедий.

И, наконец, кинематограф может создать видимость обратного движения. Для этого съемка явления производится при отрицательном s , то есть пленка прокручивается в камере задом наперед и стадии движения сменяют друг друга в обратном порядке. Ясно, что такой метод очень удобен для всяких трюков. Мы восхищаемся тем, как поразительно легко актер ловит какой-нибудь предмет, а на самом деле он его бросает; мы видим, как актриса закрывает лицо рукой, когда копье вонзается в стену на расстоянии сантиметра от ее головы, и не подозреваем, что в действительности копье сначала воткнули в стенку, а потом выдернули.

Метод искажения скорости движения применяется и при съемке макетов, которой предшествуют сложные расчеты и вычисления. Ведь при съемке макетов необходимо найти такое значение s , чтобы при стандартной скорости проекции на экране создавалась видимость обычной скорости движения реального объекта, изображаемого макетом. К приему искажения часто прибегают в приключенческих фильмах, но здесь реже используется комбинация $s < p$. Ускорение движения на экране блестяще применялось в фарсах, герои которых то с бешеной скоростью улепетывали от преследователей, то мчались вдогонку за поездом, то целыми и невредимыми выскакивали из-под колес пожарных машин и автомобилей, то на всем скаку налетали на прохожих. Но в общем, ускорение только в комедиях и используют.* К особым, случаям, когда $s < p$, можно отнести прием «одушевления», то есть создание искусственного движения. Но к этому особому случаю мы вернемся в следующей главе.

* s можно слегка замедлить для ускорения последних стадий автомобильных катастроф и в некомедийных фильмах.

4. СОЗДАНИЕ

*Можете быть уверены,
любые выдумки всегда
верны.*

Ф л о б е р

Кино способно не только воспроизводить или исказить движение, но и создавать его.

Такое искусственно созданное движение можно разделить на три типа: Создание иллюзии нового вида движения за счет изменения последовательности фаз реального движения.

Создание иллюзии непрерывного движения из прерывистого, неравномерного движения.

Создание иллюзии движения, когда на самом деле никакого движения не было.

Иллюзии первого рода обязаны своим происхождением не столько кино, сколько фотографии. Кино не обладает какими-либо специфическими свойствами для их создания. И все же иллюзии такого рода по праву можно считать кинематографическими, ибо в кино они делаются более правдоподобными, даже убедительными.

Всем известно, что кино способно на самые разные трюки. Возможны они и в фотографии. Недаром в наши дни слова «камера не лжет» всегда воспринимаются с иронией. Кинотрюки пришли на экран одновременно с киноправдой. Одним из пионеров такого использования кино был иллюзионист Жорж Мельес.²⁵ В приборе, который его соотечественник Маре сконструировал для анализа и точного воспроизведения действительности, он увидел чудесное средство ее искажения.

Кино не знает трюков, которые могли бы превзойти трюки Мельеса, хотя значительная часть его лучших работ сделана еще до 1900 года. Он ставил грандиозные спектакли, полные волшебных превращений и чертовщины, показывал фильмы о путешествиях на Луну, которые мы сейчас назвали бы научно-фантастическими. Все эти картины теперь устарели и стали диковинкой. А ведь в них происходили настоящие чудеса. Вот как сам Мельес описывал свою картину «Многоголовый человек» (1898 г.):

«Это один из самых потрясающих фокусов, когда-либо снятых в кино. Фокусник выходит на сцену и, поклонившись публике, снимает голову и



Кинотрюки: Жорж Мельес в «Дьяволе-гиганте» (Франция, 1902)

кладет ее перед собой на стол. У него немедленно вырастает новая голова, и чтобы показать, что здесь нет никакого мошенничества, он пролезает под столом, на котором лежит его первая голова. Затем он снимает вторую голову, потом третью, и все головы он кладет на стол. У него вырастает четвертая голова, которая разговаривает с тремя, находящимися на столе. Потом он начинает играть на банджо. Три головы начинают петь, музыкант злится, бьет их инструментом, и они исчезают. Тогда фокусник снимает свою голову и бросает ее вверх, она падает ему обратно на плечи. Он кланяется и уходит.

Невероятная и чудесная иллюзия.*

Безусловно, так оно и есть. А вот еще один трюк, он гораздо проще, но куда страшней: «Никак не раздеться. Путешественник входит в гостиницу. Вешает пальто на вешалку у себя в номере и тут же обнаруживает, что одежда снова у него на плечах. Он снова снимает пальто, и оно тут же снова оказывается на нем. Он сердится. Быстро старается раздеться, но еще быстрее одежда возвращается назад. Он катается по полу, по кровати, и,

* Цит. по кн.: Ж. Садуль. Всеобщая история кино, т. I. М., «Искусство», 1958, стр. 252. (Прим. перев).

наконец, с ним делается удар».* Ничего удивительного. Мельес выпустил буквально сотни таких фильмов — более 1500 за двенадцать лет! Он широко использовал черный бархат. Для получения подобных иллюзий в фотографии необходимо двойное или многократное экспонирование светочувствительной пленки в камере или в печатающем устройстве. Вероятно, подобным методом можно было бы сфабриковать эльфов и фей, которых, как уверял Конан-Дойль, он фотографировал у себя в саду. (Мы вовсе не собираемся брать под сомнение слова Конан-Дойля. Тогда нам пришлось бы коснуться некоторых вопросов, выходящих за рамки нашего повествования,— можно ли верить в эльфов и фей, можно ли доверять тем, кто будто бы в них верит, и т. д. Мы просто хотим сказать, что подобные видения вполне можно сфабриковать таким образом). Изображения, полученные при многократных экспозициях, могут занимать весь кадр целиком, и тогда они просматриваются одно через другое. А с помощью метода «маски» или снимая на черном бархате, как Мельес, можно получить непрозрачные изображения в разных частях кадра. В последнем случае для экспозиции открывается лишь часть кадра, остальное закрыто маской; при последующем экспонировании открывается место, где была маска, и закрывается та часть кадра, на которой уже сделан снимок. Кстати, благодаря такому приему один актер может играть в фильмах сразу две роли.

Всеми этими трюками пользуются, когда хотят придать правдоподобность невероятному. К другим трюковым съемкам прибегают в тех случаях, когда требуется без особых затрат изобразить обычные события.

Простейшим примером может служить киносъемка реального объекта на искусственно созданном фоне с тем, чтобы полученное в результате изображение производило впечатление реального. Этого можно добиться одним из двух способов: либо установив искусственный фон позади реального переднего плана (подальше от камеры), либо поместив этот фон между камерой и реальными предметами или действующими лицами, находящимися на переднем плане.

Рассмотрим такие примеры: в сцене, снимаемой не в павильоне, а на натуре, как говорят в некоторых странах, и передний и задний планы могут быть реальными. В студии фоном служат декорации. Их можно сделать фундаментальными, а можно нарисовать на холсте или заменить увеличенной фотографией. Степень достоверности декораций зависит от того, какой суммой располагает продюсер, от вкуса режиссера и от других обстоятельств. Но в любом случае умелая киносъемка может создать видимость реального фона.

Помню, какое впечатление производили в 20-х годах декорации на студиях кинофирмы «УФА».²⁶ Внешне они выглядели настолько убедительно, что даже хотелось их потрогать. Макеты домов стояли, вероятно, не меньше, чем настоящие здания, в них, пожалуй, можно было жить. Не менее нелепыми

* Цит. по кн.: Ж. Садуль. Всеобщая история кино, т. 1, стр. 252.

были декорации, созданные одним немецким художником для английской фирмы, в которой я тогда работал. Для съемки они были совершенно не нужны, но на людей, которым предстояло финансировать картину, эти декорации произвели внушительное впечатление. Опытный режиссер вместе с художником картины (или режиссер и художник в одном лице) могут рассчитать перспективу и расстояние так, что при соответствующем ракурсе декорации, которые обходятся много дешевле капитальных подделок под реальность, будут выглядеть вполне правдоподобными, хотя вблизи они не имеют ничего общего с действительностью.

Все это делается и в театре, однако кинообъектив допускает куда более вольное обращение с реальной перспективой. То же самое можно сказать и о движущемся заднике — о разрисованном холсте на роликах. Но в кино нереальность фона доведена до крайности, ибо он сам может оказаться изображением на киноплёнке (так называемая рирпроекция). При этом установленный позади киносъёмочной камеры аппарат, проецирующий изображение фона на экран, служащий задником, должен быть точно синхронизирован с кинокамерой ($p=c$).

Итак, в киносъёмках могут быть использованы: натура (экстерьер без декораций), декорации (от дорогих, фундаментальных, в которых нет нужды, до легких и несложных, но создающих на экране впечатление реальной действительности), плоские задники (движущиеся или неподвижные) и движущийся фон. Нет сомнений, отказ от натуральных съёмок помогает экономить средства и устраняет зависимость от погоды, освещения, от многих технических трудностей.

Другой метод комбинированных съёмок дает возможность сэкономить средства при изображении грандиозных зрелищ и массовых сцен, позволяет обойтись без затрат на архитектурные сооружения.

В этом случае делают небольшой рисунок в тщательно рассчитанной удаляющейся перспективе. Обычно его наносят на стекло (например, по популярному в 20-х годах способу Шюфтана²⁷). Рисунок помещают перед объективом таким образом, чтобы он точно совпадал с верхней частью декорации на съёмочной площадке, где действуют актеры или стоят предметы, находящиеся значительно дальше от объектива.

Наиболее эффективным и распространенным сейчас методом комбинированных съёмок является метод «блуждающей маски». При этом используется специальная камера, заряженная двумя пленками. Одна из них чувствительна к желтому свету — на ней фиксируется только изображение актеров и предметов, находящихся на переднем плане и освещенных желтым светом. Другая пленка чувствительна к синему, на ней фиксируется лишь силуэт переднего плана. Эта пленка с силуэтами актеров и предметов выполняет в дальнейших операциях роль маски, позволяющей при впечатывании или съёмках получать изображение актеров на любом фоне.

Все эти комбинированные съёмки — блуждающая маска, рирпроекция, декорации, создающие перспективу, проекция фона — относятся к иллюзиям

фотографическим. Почему же мы все-таки включаем их в категорию созданного движения, которое достигается средствами кинематографии?

Потому что недостатки комбинированной съемки менее заметны, если внимание зрителей отвлечено движением. Тогда не бросаются в глаза швы и стыки — результаты применения способа масок, остается незамеченным небольшое различие между реальным передним планом и проецируемым задником. А ведь такое различие почти неизбежно. Вот почему самая удачная проекция фона получается в тех сценах, где движущийся фон мелькает за окном автомобиля или поезда. Здесь легче оправдать некоторую нечеткость пейзажа, напоминающую перепечатанные газетные фотографии, хотя она вызвана совсем другими причинами.

Однако основным при восприятии комбинированных съемок в кино является то, что наше внимание поглощено актерами, находящимися на переднем плане, их речью и движениями (кстати, чем скучнее диалог, тем яснее видны погрешности в заднем плане). Есть много способов отвлечь внимание. Артисты, например, могут слегка раскачиваться, сидя в вагоне, чтобы создать впечатление, что поезд движется, хотя на самом деле он неподвижно стоит перед съемочной камерой. Можно установить на переднем плане стекло с небольшими просветами, и тогда движение за стеклом, скажем, дымки от костров или дрожащее пламя факелов, или прощальные взмахи платков, поможет не заметить неестественную неподвижность нарисованной на стекле толпы. В кино нет необходимости придавать поддельным изображениям такую же достоверность, как в статичных фотографиях, которые можно долго и пристально разглядывать. В кино эти изображения окидывают лишь беглым взглядом, их воспринимают неосознанно, особенно в тех случаях, когда они служат фоном к драматическим событиям. Если же сфабрикованное изображение появляется в кульминационный момент напряженной ситуации, волнение помешает зрителям заметить подделку. Но макет нельзя показывать дольше, чем того требует информация о факте, его необходимо быстро заменить, пока он не успел вызвать к себе критического отношения. Макеты (и кадры с комбинированными съемками), слишком долго остающиеся на экране, обречены на провал. Напрасно некоторые продюсеры в своем невежестве полагают, что показывать на экране дорогостоящие комбинированные кадры всего несколько секунд было бы расточительством. Напрасно они надеются, что их хитроумные выдумки интересны сами по себе и публика не заметит фальши. Этого никогда не бывает.

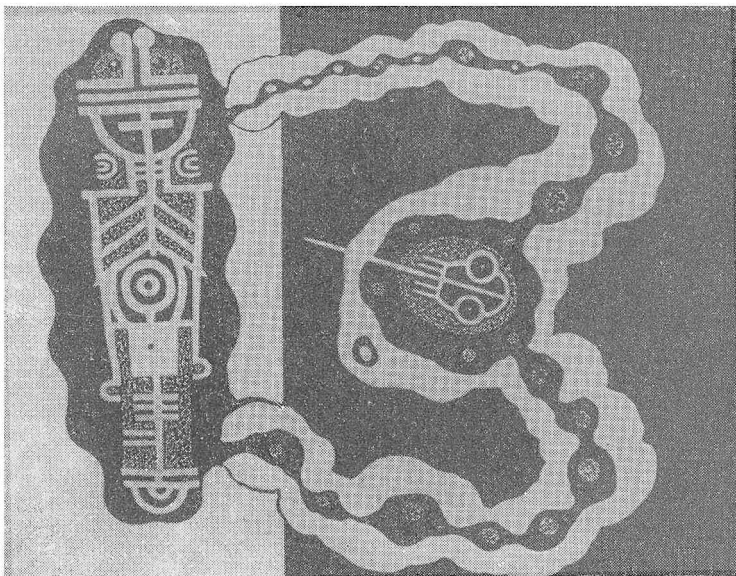
Удивительно, однако, какие вещи способен не заметить глаз, если внимание отвлечено либо движением соседнего предмета, либо напряжением, вызванным предшествующей сценой. Отлично помню, как в роскошном фильме с участием Фреда Астера,²⁸ выпущенном фирмой Метро-Голдвин-Майер, камин в конторе адвоката был нарисован на заднике, но сцена на переднем плане и диалог о разводе скрывали эту фальсификацию от неуклюжей аудитории, которая больше интересовалась фабулой, чем техническими тонкостями. Помню также, как переделывали для английского рынка

и сокращали непомерно длинный приключенческий фильм с участием Гарри Пилы²⁹ — звезды немецкого кинематографа в период между мировыми войнами. Предстояло вырезать всю второстепенную интригу, связанную с кражей жемчуга. Между тем в важной сцене бегства Гарри Пиль пронесился через контору и, схватив со стола жемчуг, выскакивал в окно. Пожертвовать этим кадром было нельзя. Но поскольку о жемчуге нигде не упоминалось, нигде в других частях фильма его не показывали и никто не ожидал его увидеть, то жемчуг просто не заметили. На экране действие с жемчугом. Зритель видит действие без жемчуга. Благодаря измененному содержанию и ритму возникло новое кинематографическое действие. Таким же образом можно скрыть все следы и признаки комбинированных съемок, стоит только найти нужную форму подачи сцены!

Однако хватит о созданном движении первого рода. В этом разделе мы ограничились разными сторонами такого непрерывного движения, которое создается или воспроизводится кинематографическими средствами (киносъемка, проявление, печать, проекция), и только. В следующей части, перейдя к рассмотрению кино как искусства, мы сможем уделить больше внимания специфическим средствам кинематографии, позволяющим усилить впечатление от этих иллюзий. Здесь же, в главе о кино как науке, мы рассматриваем методы создания сырого материала, так сказать, изучаем слова, из которых складываются кинофразы. В разделе, посвященном кино как искусству, мы перейдем к грамматике и синтаксису кино.

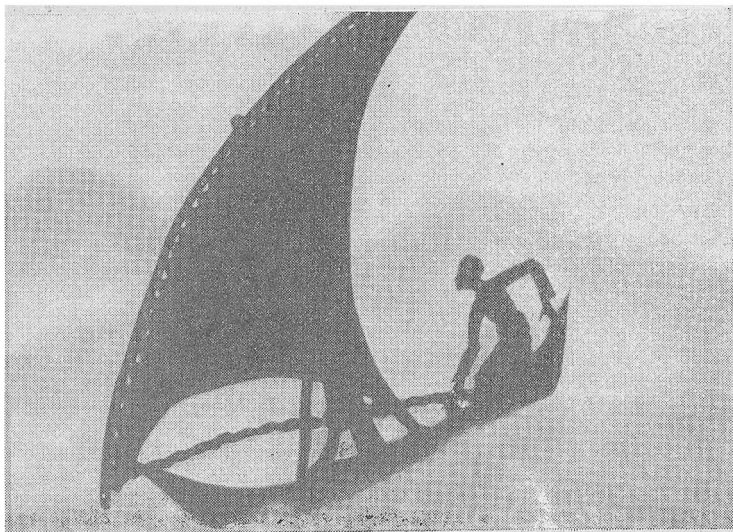
Обратимся теперь к созданному движению второго и третьего рода. Для фиксации этих видов движения необходима специальная камера. В ней пленка последовательно экспонируется через неравные промежутки времени, в отличие от обычной съемки, при которой экспонирование происходит через равные промежутки времени в правильной последовательности, как об этом говорится в определении Майккла и как это делается при фиксации подлинного непрерывного движения. Время между экспозициями используется либо для передвижения объекта съемки, причем это передвижение рассчитано таким образом, чтобы создать иллюзию последовательных, регулярно сменяющихся друг друга стадий реального движения, либо в эти моменты происходит смена рисунков, изображающих фазы движения.

С первым из этих двух видов мы имеем дело в игровых фильмах — куклы (объемные или силуэтные), в учебно-инструктивных — модели, а в рисованном фильме, не пользующемся конкретными образами, — абстрактные рисунки (что равноценно мобилиам). Здесь, вспомнив нашу формулу, мы можем говорить об особом случае, когда $c < p$ и значение c есть величина непостоянная, так как экспозиция производится через неравные промежутки времени, в соответствии с неравномерной и, главное, замедленной скоростью снимаемого предмета. Со вторым видом мы имеем дело в художественных фильмах — мультипликация, в научно-познавательных — диаграмма, в рисованных, абстрактных — отвлеченный узор. Здесь, учитывая нашу формулу, мы действительно встречаем совсем особый случай, потому что c остается



Одушевление: «Тусалава» Лена Лея (Англия, 1929)

Одушевление: «Принц Ахмед» Лотты Рейнигер (Германия, 1923)



прежним и крайне малым, но исходного движения нет вообще. В данном случае иллюзия, которая в конце концов создается в результате кинопроцесса, является не воспроизведением и не искажением движения, а его имитацией.

Прежде чем завершить рассмотрение различных форм движения, создаваемого и воспроизводимого в кино, необходимо сделать еще несколько замечаний.

В царство кукол кино не внесло ничего качественно нового. Так, например, лучшие кукольные италийской и польской школ и мастера, подобные Образцову и Вэнсису, придают своим реально существующим игрушечным артистам не меньшую жизненность и характерность, чем Трика и Лотта Рейнигер³⁰ героям своих кукольных и силуэтных фильмов. А Вэнсис, пользуясь чревовещанием, вкладывает в уста своих кукол даже характерную речь. Кино привносит в эту область по существу только те особенности, которыми оно располагает при съемке сцен с актерами-людьми, оно позволяет широко использовать сложные и эффектные задние планы или устраивать всякие превращения. Правда, в кино куклам удастся, пожалуй, сообщить большую легкость движений, так как у них можно увеличить число подвижных деталей (вспомним насекомых Старевича³¹ в дореволюционных русских фильмах), а кукольные лица становятся на экране более живыми и выразительными (резиновые лица кукол Старевича в его «Маньяке-картежнике»).

Однако в тех владениях кино, которые по-английски называются cartoon film,* а по-французски более правильно «dessins animés,** удалось достичь такого сходства рисунков с живыми существами, какого не добьешься никакими другими методами. Поэтому здесь кино создало нечто качественно новое и свежее. Движения кукол в кино никогда не кажутся достаточно плавными, быть может, из-за того, что для установки куклы в нужное количество поз, необходимых для создания впечатления плавности, требуется бесконечное терпение, превышающее человеческие возможности. Вероятно, именно поэтому куклы в кино мало выигрывают по сравнению с «живыми» — настоящими куклами. Другое дело оживление рисунков. Мы уже знаем, что одушевление неподвижных рисунков было возможно еще до появления кино и что во многих отношениях (вспомним праксиноскоп) применявшийся для этого метод некоторым образом послужил родоначальником принципа, положенного в основу кино. Однако с точки зрения производимого эффекта ленты праксиноскопа и стробоскопы в виде книжек столь же далеки от фильмов, выпускаемых современными мультипликационными студиями, как болтливая сорока далека от человека. Эти примитивные средства создавали только иллюзию движения и ничего больше. Одна из таких лент показывала, как падает клоун, другая — как разевает рот популярный певец, чтобы запеть, или лидер национал-социалистов, чтобы произнести речь.

* Мультипликационные фильмы.

** Одушевленные рисунки.

А художник-мультипликатор, создавая движение, может наделять своих героев характером и индивидуальностью и даже при их помощи выразить свое отношение к обществу. Правда, в любительских мультипликациях, при всей оригинальности и остроумии их рисунков, нельзя без должного умения, без достаточных финансовых и технических возможностей передать мельчайшие детали рисованного движения. Поэтому они неизбежно сохраняют неравномерность, характерную для кукольных фильмов, пусть даже самых лучших. Зато Уолт Дисней, имевший сотни сотрудников, мог создавать буквально тысячи точно совпадающих и повторяющихся рисунков. Фотографируя эти рисунки на прозрачную пленку и совмещая их друг с другом, он добивался разной скорости движения у разных фигур при четкой перспективе на заднем плане. Тем самым он создавал впечатление такого плавного движения, какое можно сравнить лишь с существующим в реальной жизни. В результате мышонок Маус, щенок Плутон, утенок Доналд, семь гномов, слон Думбо и другие стали столь же живыми, наделенными индивидуальными характеристиками персонажами, как герои романов, пьес или кинофильмов, в которых участвуют живые актеры. А современные мультипликации югославской, румынской* и венгерской школ зачастую исполнены такого глубокого смысла, такой пленительности, что не уступают поэзии.

Нельзя пройти мимо еще одной возможности: сочетание неподвижных рисунков с двойной печатью или с двойной экспозицией позволяет создать видимость общения между реальными объектами (людьми и т. д.) и нарисованными фигурами. Замечательные успехи в этой области были достигнуты уже в начале 30-х годов; примером может служить мультипликационный фильм Ната Флейшера³³ «Из чернильницы», где художник общался с домовым, которого тут же рисовал.

Наделенный жизнью рисунок можно использовать также для создания движения, эквивалентного по своей форме абстрактному рисунку в обычной графике. Исторически термин «абстрактный» применялся в кино сначала к сюрреализму, а затем к тому, что уместнее всего сравнить с абстрактной скульптурой или, может быть, с мобилями, то есть к изображению на экране трехмерных объектов, примечательных либо собственным движением, либо вызванной им игрой света и тени.** Абстрактные двухмерные рисунки, оживленные для создания иллюзии движения (например, работы Викинга Эггелинга и Вальтера Рутмана³⁴), получили специальное наименование absolute (немецкое слово, так как создателями этого жанра, возникшего в 20-х годах, были немцы); в наши дни это направление развивает Норман Мак-Ларен,³⁵ добившийся удивительной свободы имитированного движения от объемных тел.

* Например, «Homo Sapiens» Гопо.³²

** Например, Моголи-Надь.

5. ЗВУК

*Рожденный хилым, должен
стать здоровым.*

Гревиль

В той или иной форме звук всегда сопутствовал кино.

При научных исследованиях движения вряд ли есть необходимость фиксировать движение и звук синхронно. Больше того, за исключением особых случаев (связанных в основном с наблюдениями за повадками птиц и зверей), такая синхронизация только мешает сосредоточиться, и, может быть, гораздо полезнее анализировать движение и сопровождающий его звук по отдельности. Использование при этом звуков, не связанных с характером движения, было бы нелепо.*

Уже когда кинематография делала первые шаги, чувствовалось стремление связать изображение со звуком. А еще раньше рядом с портретами знаменитых ораторов на пластинках волшебного фонаря помещались тексты их речей. В 1877 году в Англии прообраз звукового киноаппарата набросал Дониссорт, назвав его кинесиграфом. Это случилось еще до того, как кино, в самой своей примитивной форме, вошло в жизнь. Над созданием подобного аппарата трудились изобретатели всех стран. И Маре, и Мьюбридж надеялись, что эту проблему разрешит Эдисон. Главный инженер Маре—Деммени снимал на ленту движения губ человека, который медленно, как для глухонемых, произносил «Я вас люблю» и «Да здравствует Франция!», а потом дополнял это изображение словами, произносимыми вслух. Именно желание связать изображение со звуком обрекло на неудачу первые опыты лаборатории Эдисона. Пытаясь сочетать кинетоскоп с фонографом, работающим на цилиндрическом валике, Эдисон стремился применить цилиндрический валик и для демонстрации изображения. Аппараты для механической синхронизации звука и изображения были созданы почти одновременно с киноаппаратом, но в ту пору эту проблему развивать не стали. Ее час еще не настал. В ней не было необходимости.

* Правда, говорят, Мьюбридж, демонстрируя свои знаменитые снимки скачущей лошади, стучал молотком каждый раз, когда она касалась земли. Этот прием можно считать первым синхронным применением звука для драматичности, а не в целях передачи причинной связи звука с изображением.

Это объясняется прежде всего тем, что первоначально главный интерес у предпринимателей и у потребителей вызвала новизна изобретения. Однако изображение дергалось, а звук был неразборчивым — озвученное изображение только подчеркнуло бы несовершенство кино и вряд ли смогло бы усилить эффект новизны. Гораздо важнее было усовершенствовать движущееся изображение, чем синхронизировать его со звуком. И хотя кино всегда нуждалось в звуковом сопровождении, его можно было обеспечить и другим путем.

Утверждение, что кино немыслимо без звукового сопровождения, — вовсе не намек на жужжание первых примитивных киноаппаратов. Хотя, возможно, этот недостаток тоже немало способствовал появлению звукового оформления.

От звука не требовалось, чтобы он был связан с изображаемым объектом или был логически оправдан. Но звуку следовало быть настолько громким, чтобы заглушить жужжание проектора. И другие шумы. Американский поэт Вэчел Линдсей³⁶ — один из первых художников слова, уделивших серьезное внимание кино, считал, что музыке в нем не место. Фильм должен идти под аккомпанемент восклицаний и замечаний зрителя. Но его мечтам не суждено было сбыться. Демонстрация фильма публике, безусловно, является массовым мероприятием, и в дальнейшем мы рассмотрим, в какой степени индивидуальное восприятие зависит от массового в театре, в кино и в телевидении. Пока же примем на веру, что реакция отдельного зрителя определяется реакцией всего зала. Не подлежит сомнению, что при демонстрации кинокомедий заразительный смех большинства зрителей воздействует на остальную публику, поэтому-то во время комических передач по телевидению на телеэкране часто показывают заранее вымуштрованных зрителей, заливающих громким смехом. Той же цели служит и записанный на пленку смех, сопровождающий эстрадные комические номера, когда их передают по телевидению. В этом отношении Линдсей совершенно прав. Однако в такой же мере чей-то кашель или неуместное замечание могут нарушить настроение, начисто испортить впечатление от фильма, попросту погубить картину. Однажды я решил во второй раз посмотреть понравившийся мне фильм. Это был «Маскарад» с Паулой Вессели.³⁷ В первый раз он казался мне чудесным, во второй — надуманным, скучным, претенциозным, и все из-за непрерывных высказываний какой-то психопатки, сидевшей где-то в первых рядах. Хороший фильм? В одном кинотеатре — да, в другом — нет. Фильм — не просто физическое явление, не просто кинолента. Успех фильма складывается из многих факторов. Могут возразить, что кашель и замечания бывают только на скучных фильмах, которые сами по себе обречены на провал. Это неверно. Кто-нибудь в зале может закашлять, вовсе не пытаясь выразить отношение к фильму, а просто из-за простуды, и в ответ тотчас же, словно хор лягушек на болоте, раздастся кашель других. Не стоит подвергать риску хороший фильм, показывая его в присутствии разгулявшегося пьяницы. Потому-то музыка в кино и стала необходимой. Она должна была

заглушать и жужжание аппаратов, и кашель, объединять отдельных зрителей в одно целое, гипнотизировать, создавать настроение.

Выполнить эту роль мог рояль, оркестр, орган, «Всемогущий Вурлитцер» или специально написанная партитура.

Обо всех этих видах музыкального сопровождения мы расскажем потом, а пока отметим только, что любое из них являлось неотъемлемой составной частью того общего впечатления, которое производил фильм. Нам, старикам, какой-нибудь немой фильм помнится прямо-таки великолепным, классическим шедевром. А если показать его нынешнему поколению, то почти наверняка им придется смотреть этот фильм «всухую» или под рояль, или, в лучшем случае, под аккомпанемент старых музыкальных записей, надерганных из разных сюит и сохранившихся у кого-нибудь из киноэнтузиастов. То, что испытывали при просмотре этого фильма мы, совсем не то, что испытывают при его демонстрации современные зрители. Смотреть немой фильм «всухую» все равно что присутствовать на читке пьесы или, что еще хуже, на читке либретто оперы. Слишком сильно нужно напрягать воображение, слишком богатым должен быть профессиональный опыт, чтобы представить себе хотя бы отдаленно, чем эта вещь может стать в действительности. Ни один из тех, кто изучает сейчас историю кино, сидя в пустом просмотровом зале или глядя в глазок киноленты на крохотные кадры, не может понять, чем была для всех нас премьера, скажем, «Последнего смеха» Мурнау.³⁸ Тогда фильм демонстрировался на огромном экране дворца кино под аккомпанемент оркестра, который состоял из сорока — шестидесяти человек и исполнял сюиту, сочиненную специально для этой картины. Современный зритель никогда не воспримет этот фильм по-настоящему, если картину не покажут с той же помпой и с теми же затратами.

Захудалая «киношка» с разбитым пианино тоже имела свою неповторимую магическую прелесть. Воспроизвести теперь эти дребезжащие звуки ничего не стоит. Но даже и такой опыт будет интересен только специалистам. Точно так же только специалистам была интересна постановка «Гамлета», предпринятая Уильямом Полом в деревянном театре, специально выстроенном в виде буквы «О» по образцу шекспировских времен. Ведь для обычной публики Шекспир гораздо понятнее в современной трактовке, где на помощь тексту и действию приходят освещение и привычные нам приемы постановки, без викторианской и эдвардианской пышности. Разбитое пианино в кино теперь нам чуждо, и зрители смогут оценить старую комедию, только если ее будут демонстрировать по-новому, с учетом современных вкусов и с уважением к прошлому киноискусству. Так возобновлял свои последние полнометражные немые фильмы Чаплин. Все остальные попытки переработать немые фильмы для показа их современному зрителю, включая разные варварские приемы — вроде снисходительного дикторского текста, пересыпанного неуместными шутками, — только мешают.

Однако в эпоху немого кино большинство кинотеатров могло позволить себе не только рояль, но и более внушительное звуковое оформление. Тогда

для кино важно было не только разнообразие, но и мощное звучание музыки. Тут-то и появились маленькие оркестры, состав которых варьировался в зависимости от благосостояния театра. Музыкальные программы были весьма пестрыми — одни фильмы демонстрировались под аккомпанемент какой-нибудь полуголодной пианистки, импровизировавшей по ходу действия, для других специально, под руководством режиссеров, писались партитуры, которые иногда заранее репетировались с оркестром. На закате немого кино для некоторых дорогих, поставленных с большой пышностью картин заказывалась специальная звуковая аранжировка, подготовленная особыми музыкальными отделами, ее рассылали во все большие кинотеатры, где демонстрировалась картина.

Соперничество между кинотеатрами вело к разрастанию оркестров. Увеличивалось число репетиций, соответственно росли и расходы. Для сенсационных фильмов (а предприимчивые импресарио ухитрились создать даже немого «Фауста» и немого «Кавалера роз») созывался оркестр, насчитывавший более ста музыкантов. И тут, как дар божий, появился на свет «Всемогущий Вурлитцер». Этот чудовищный орган с огромным количеством труб подоспел как раз к концу эры немого кино. Он напоминал гигантских динозавров, которые, казалось, состояли из одних рогов и шипов и появление которых предшествовало гибели этого вида рептилий. «Вурлитцер» представлял собою одну из ранних форм автоматизации, и, как всегда в таких случаях, применение его сразу снизило стоимость предприятия, так как позволило сократить штаты. Теперь музыкальное сопровождение к фильму стало доступно человеку, причем в его власти было варьировать силу звука от тихого шепота до грохота сражений. Кроме того, органист мог выступать в антракте, а в подобных выступлениях кинотеатры были весьма заинтересованы. Ведь под влиянием конкуренции, развившейся на поприсе развлечений и зрелищ, колесо совершило полный оборот и круг замкнулся. Когда-то кино было только незначительным номером в программе мюзик-холла, теперь же владельцы кинотеатров, конкурируя друг с другом, заманивали к себе в добавление к основной кинопрограмме «живых» исполнителей: танцоров, певцов, звезд варьете. Предполагалось, что «Всемогущий Вурлитцер» мог сократить и эту статью расходов. За новый инструмент, словно за гигантскую соломинку, хватались гибнущие в междоусобной борьбе владельцы кинотеатров.

И в одном они не ошиблись — органист (в Англии первой такой звездой был Сэнди Макферсон), поднимавшийся из темных недр на ярко освещенном, медленно вращающемся сиденье, органист, отчаянно работавший руками, ногами и плечами, словно олицетворявший собой целый оркестр, — такой органист стал любимым приложением к кинопрограмме. Но полностью заменить аккомпанемент к фильмам орган не смог. Дворцам кино помимо органа требовался оркестр.

Не нужно недооценивать этого обстоятельства в ряду тех, которые ускорили появление звукового кино. Нельзя представлять себе историю техники

упрощенно. Слишком наивно было бы думать, будто изобретения одно за другим возникали на пустом месте и стоило только сделать открытие, как на него тотчас начинался спрос и оно пускалось в ход. История изобретений, как и всякая другая история, складывалась из взаимодействия идей и социальных факторов. Мы не можем пройти мимо тех явлений, которые направляли внимание людей на определенные проблемы, заставляли их искать решения, принимать и развивать их. Тем, кто знает, «как это сделать», обычно приходится долго ждать своего часа. Еще во времена Эдисона стало ясно, каким путем надо добиваться синхронизации звука и изображения. Правда, метод записи звука на кинолентку, распространенный сейчас, появился совсем недавно. Когда фирма «Уорнер»³⁹ выпустила свой знаменитый, делавший колоссальные сборы фильм «Певец джаза» с Олом Джолсоном⁴⁰ в главной роли — звуковой фильм, совершивший переворот в истории кино, — звук в нем был записан на диск, так же как у Эдисона его записывали на цилиндрический валик.

По существу фирма «Уорнер», совершив переворот в кино, нанесла двойной удар по немому кинематографу. За одной сенсацией сразу последовала другая — «Поющий чудак» с тем же певцом в главной роли*. Что же принесло успех этим фильмам? Или вернее — что подтолкнуло на их создание? Если прибегнуть к сравнению, можно поставить вопрос и так: почему прием, которым так долго пренебрегал строитель, вдруг стал для него краеугольным камнем? Многие обстоятельства, поясняющие этот вопрос, относятся к третьему разделу нашей книги — «Кино как товар», но некоторые из них хотелось бы рассмотреть здесь. Само по себе предпочтение звукового кино немому сыграло в этой проблеме лишь незначительную роль. Ведь перед залом, где шли звуковые фильмы де Форреста, никогда не собирались такие толпы, как перед кинотеатрами, где демонстрировались картины с участием Джолсона. Секрет заключался в том, что говорящий и поющий фильм впервые сделали гвоздем кинопрограммы, в нем впервые снимался певец, имевший необыкновенную популярность (надо подчеркнуть, что репертуар у него был эстрадный, а не классический). О значении системы звезд в привлечении зрителей мы расскажем дальше.

Но почему кинофирма рискнула затратить такие колоссальные средства на картину, в которой впервые применялся аппарат для синхронизации? Конечно, это могло случиться только при условии, что нововведение было задумано как часть развернутого наступления по всему фронту. Чтобы оправдать расходы по выпуску картин с Джолсоном, многие кинотеатры пришлось оборудовать новой специальной аппаратурой. Но решиться на расходы по установке этой аппаратуры кинотеатры могли, лишь имея гарантии, что появится целая серия картин, требующих ее применения. Возникшие здесь финансовые вопросы были связаны не с производством двух-трех, пусть даже очень дорогих картин. Нет, речь шла о ресурсах, которыми не распо-

* «Певец джаза» в 1927 г., «Поющий чудак» в 1928 г.

лагали даже самые мощные кинофирмы. Кстати, в том, чтобы звуковое кино прижилось, были больше всего заинтересованы не самые богатые, а самые ненадежные фирмы. Они потеряли столько средств в борьбе со своими конкурентами, что им оставался только один выход — слияние. Между тем за их спинами шла еще более крупная игра. Чтобы представить себе ее масштабы, достаточно сказать, что самые крупные, сильные и влиятельные кинофирмы Великобритании были вполне по зубам американским кинокомпаниям, те могли не только управлять ими, но просто превратить в свои филиалы, предназначенные для демонстрации американских фильмов за границей, могли сделать английские кинофирмы пешками в крупной финансовой игре. В свою очередь, кинофирмы США были подходящей добычей для гигантских электротехнических корпораций, которые могли ссужать их средствами и тем самым выручать при напряженных финансовых ситуациях; могли использовать кинофирмы для сбыта своей новой продукции — аппаратуры для звукового кино. И вот когда эти корпорации ввели своих представителей в правления крупнейших кинофирм, а крупнейшие кинофирмы начали выпускать звуковые фильмы, когда кинотеатры были переоборудованы для показа звуковых фильмов, им ничего не оставалось, как показывать звуковые картины; а когда зрителям нечего было смотреть, кроме звуковых фильмов, тогда уже вопрос о будущем кинематографии вряд ли могло решать общественное мнение, хотя некоторые романтики и утверждали, будто это так.

Разумеется, большинство предпочитало идти на «Певца джаза» и на «Поющего чудака» или даже просто на новинку — говорящие фильмы, чем в соседний кинотеатр, где все еще демонстрировали немые картины. Привлекала не только новизна, но и усиленная реклама. А финансистам, заинтересованным в процветании звуковых фильмов, забота о рекламе ничего не стоила. Но когда шумиха, наконец, улеглась, трудно было решить, действительно ли кинопромышленность добилась успеха. Увеличилось ли число посетителей за год? На этот вопрос трудно ответить точно или хотя бы приблизительно без пристального анализа, но внезапного скачка явно не наблюдалось. Переворот в кинематографии дал только один результат: в дележе пирога теперь принимал участие еще один гость — электропромышленность. Стоимость продукции возросла, и соответственно упала доля, получаемая продюсерами. Кинотеатры расстались с оркестрами, но в остальном, когда шум утих, их положение мало изменилось.

Мы еще не объяснили, почему электропромышленность выбрала для вмешательства в кинематографию именно этот момент. Период внедрения звукового кино не случайно совпал с великой депрессией. Правда, переход к звуковым фильмам начался еще во время бума, когда пышным цветом цвели спекуляции, но в том же темпе он осуществлялся и в период застоя. На первый взгляд это кажется парадоксом, но только на первый взгляд. Финансирование кинематографии дело настолько рискованное, что все предпочитают вкладывать средства в более надежные и прибыльные отрасли промышленности. Поэтому в периоды экономического расцвета в кино-

промышленности наблюдается спад. Однако во время кризиса, когда в прошлом прибыльные и процветавшие области вложения капитала теряют почву под ногами, уцелевшие концерны, продолжая накапливать громадные средства, ищут новые каналы для размещения капитала. Тогда-то они и соглашаются взять на себя финансирование кинематографии. В конце концов крупная, пусть даже рискованная игра привлекает куда больше, чем верная потеря денег. Момент прилива средств в английскую кинематографию приблизительно совпал с тем временем, когда электротехнические концерны окончательно захватили американскую кинопромышленность, использовав для этой цели звуковое кино.

Конечно, все это говорится совсем не с целью доказать, будто звуковой фильм не был шагом вперед в развитии кино, в умножении его возможностей запечатлеть реальную жизнь, в росте его воздействия на зрителей. Разумеется, появление звукового кино было гигантским достижением. Мы хотим только развенчать легенду о том, что технические новшества будто бы сами по себе служат орудием прогресса.

Время и место не просто стимулируют изобретения. Наступает момент, когда место и время вызывают к жизни силы, способные подхватить уже созревшие идеи изобретений, которые, быть может, давно витали в воздухе, но находились в пренебрежении. Классическим примером этого является история звукового кино: на определенном уровне развития кинопромышленность довольствовалась известным, но остававшимся без внимания способом (запись звука на диск), а потом, сделав скачок вперед, разработала и усовершенствовала метод, который быстро вытеснил диск (запись звука на киноленту).

Но довольно об этой стороне дела.

Вспомним, что звук, связанный с объектом на экране, всегда был верным и действенным помощником в создании иллюзии движения, во всяком случае, когда эта иллюзия служила развлекательным целям. Владельцы кинотеатров, подобно директору театра «Лицеум», пускали в ход листы железа, когда на экране была гроза, или разбивали кокосовые орехи, если надо было передать стук лошадиных копыт. Но главным помощником им служила музыка. И это понятно: ведь даже в стопроцентно говорящих фильмах с синхронной записью звука не удастся обойтись без музыки. К ней часто прибегают, когда надо приукрасить какое-то неудачное место или выжать у зрителя слезу. Но с наступлением эры звукового кино положение с музыкой изменилось лишь в том смысле, что забота о ее подборе и исполнении была полностью передана кинокомпаниям, выпускающим фильмы. И сейчас каждая из них имеет свой нотный мавзолей, где покоятся пронумерованные и систематизированные мелодии: музыка для сражений, таинственная музыка, любовная музыка, музыка счастливого материнства, музыка у одра умирающего. Чем больше избиты эти мелодии, тем лучше, тем легче рассчитывать на то, что они вызовут у зрителя нужное настроение. В сущности кинотеатры и раньше не имели отношения к музыкальному сопровож-

дению фильма — это входило в обязанности пианистки, импровизировавшей на ходу. Теперь же все труды по музыкальному оформлению легли на плечи продюсеров, а кинотеатры только воспроизводят звук, так же как изображение. Продюсеру, казалось бы, легче подобрать к фильму музыку, соответствующую содержанию, но, увы, это преимущество весьма редко используется с должным вкусом.

В тех случаях, когда одного и того же результата можно добиться разными способами, выбор способа зависит на первых порах от таких факторов, как патент и лицензия. Позже спор решает прибыль. На начальной стадии существования звукового кино борьба шла между записью звука на диск («Пьющий чудак») и записью звука на киноплёнку. Враждующие стороны имели одинаково могущественных покровителей. И все же диск скоро вышел из употребления. Этот способ был менее надежен, звук труднее поддавался синхронизации.

Преимущества записи звука на киноплёнку очевидны. Звук записывают в виде узкой непрерывной дорожки, печатают на одну плёнку вместе с изображением и воспроизводят их одним и тем же аппаратом. Это очень удобно при демонстрации фильмов, о чем мы будем говорить в следующем разделе. Когда изображение и звук совмещены на одной плёнке и эта плёнка напечатана тщательно, синхронность их уже не может быть нарушена, она остается навсегда.

Существуют два способа записи звука на плёнку. При одном из них звуковая дорожка представляет собой ряд горизонтальных полосок с разной плотностью и одинаковой шириной (фонограмма с переменной плотностью). При другом звуковая запись имеет одинаковую плотность и разную ширину (фонограмма переменной ширины). Одно время большей популярностью пользовался первый способ. Он был запатентован фирмой Вестерн Электрик, и по лицензии его применяли почти все продюсеры. Теперь же почти полностью господствует второй способ. Те, кому часто приходится иметь дело с этими фонограммами, могут на глаз определить, где записан разговор, где музыка, могут различать резкие, громкие звуки и даже отдельные созвучия, а это большое удобство. Но если звуки можно различать по виду, очевидно, можно и воспроизводить их графически. Можно пером нанести линии прямо на покрытую эмульсией поверхность плёнки или сначала нарисовать их, а потом снять на плёнку. Так перо в сочетании с киноаппаратом становится музыкальным инструментом. Впервые это еще в 1931 году проделал Оскар Фишингер.⁴¹ Затем сочинением и зарисовкой собственной музыки к своим абстрактным фильмам занялся Норман Мак-Ларен.

Разумеется, скорость и направление звукозаписи, если она нанесена на плёнку, можно подвергнуть искажениям, а затем снова записать искаженный звук, то есть переработать его так же, как меняют направление и скорость изображения. Если звуку, записанному со стандартной скоростью, придать большую скорость, он станет пронзительным, если меньшую — низким. В результате, девушка может заговорить с экрана басом. При боль-

шом ускорении или замедлении звук меняется до неузнаваемости. Ясно, что искаженный таким образом звук занимает на ленте больше или меньше места, чем нормальный, и его нельзя синхронизировать с изображением. Поэтому даже шуточные ленты, на которых люди должны говорить измененными голосами, приходится изготавливать более сложным способом. К такому искажению часто прибегают в комедиях, но вообще драматические возможности этого приема используются еще недостаточно. Как, например, было бы эффектно применить в сцене с демоническими страстями обратную запись смеха — хохот начинался бы с раскатов, а затем вдруг резко обрывался.

Однако мы еще не кончили рассказа об истории звукового кино. Действительно, сейчас всюду применяется звукозапись на киноленту методом переменной ширины. Звук на пленке, изображение на пленке, звук и изображение, совмещенные на одной пленке,— это ли не выгодный союз, облегчающий и хранение, и транспортировку, позволяющий демонстрировать картину одним и тем же аппаратом. Однако все это относится только к законченному фильму. А если говорить о его производстве, то появляется на свет еще один новый метод.

В наши дни запись звука на ферромагнитную ленту известна всем благодаря магнитофону. Ее, конечно, тоже можно синхронизировать с изображением, и об этом способе еще до появления магнитофона говорили как о «новейшем открытии» в кинематографии. Незадолго до второй мировой войны один английский киномагнат-первооткрыватель безуспешно пытался пробудить интерес к системе, которой он присвоил собственное имя — Блатнерфон.* Главнов преимущество таких фонограмм в том, что звук можно воспроизвести сразу, не тратя времени на проявление и печатание. Развитие данного метода сначала шло так же несмело, как использование звукозаписи на диске, находившееся в застое почти сорок лет. Но в конце концов запись звука на магнитной ленте суждено было одержать победу, так как ее поддерживали могущественные электрокомпании. Именно они, а не маленькие кинолаборатории, где происходит химическая обработка фильмов (проявление, печатание и т. д.), были более всего заинтересованы в успехе этого метода, и потому все шансы были на его стороне.

В результате магнитным методом выполняется сейчас весь производственный процесс, то есть запись звука, его монтаж и перезапись. Здесь положительные стороны этого способа преобладают над отрицательными. Только при печати, где преимущества совмещения звука и изображения имеют решающее значение, по-прежнему применяется оптическая фонограмма.

Для кинохроники, для документальных и любительских фильмов, то есть всюду, где дешевизна и портативность играют большую роль, звукозапись

* Даже тогда в этой новинке, как и в прочих открытиях в области кино, не было ничего нового. Она просто развивала давно известный, но не нашедший применения метод. Электромагнитный способ записи с помощью проволоки был запатентован в США еще в 1900 г. датским инженером Владимиром Поульсенем.

производится аппаратами, использующими магнитную ленту шириной 6,35 мм. Студии художественных фильмов применяют другую разновидность — магнитную ленту со сплошным поливом. Ее начали выпускать лет двадцать назад. Обратились к ней после того, как выяснилось, что магнитная лента не обязательно должна быть металлической. Эта лента сделана из целлулоида, стандартная ее ширина 35 мм, она покрыта двуокисью железа и не только легче, чем металлическая лента той же ширины, но и звук, записанный на нее, лучше и чище. Какие же у нее достоинства? 1) Высокая экономичность. На каждом ролике этой ленты можно записать две магнитные фонограммы по краям. (Можно записать и третью на середине ленты, но обычно этого избегают, опасаясь пуганицы.) Если запись больше не нужна, ее можно стереть и пользоваться лентой снова. 2) Ускорение рабочего процесса — запись можно прослушать сразу, не ожидая, пока пленку обработают в лаборатории. 3) Надежность — с этой лентой вы застрахованы от каких-либо недоразумений в лаборатории. Грязь для нее не страшна, так что не надо печатать специальные чистовые копии. 4) Разрезание и склеивание магнитной ленты со сплошным поливом проходит, конечно, легче, чем металлической, а в некотором отношении даже легче, чем разрезание и склеивание оптической фонограммы. Таким образом звук записывают по краям широкой магнитной пленки со сплошным поливом, а затем переписывают на специальную светочувствительную фонограммную киноленту и после проявления получают негатив оптической фонограммы. При этом имеется лишь одно серьезное неудобство — на этой ленте монтажеры не могут читать фонограмму по виду, тогда как при оптической звукозаписи они на глаз определяют модуляции звука. Однако постепенно они свыкаются и с этим недостатком.

Итак, запись звука производится теперь магнитным методом, а при его воспроизведении используется оптическая фонограмма, ибо она является наиболее надежным партнером в союзе звука и изображения.

Долго ли продержится такое положение, сказать трудно, так как непрерывно развивается телевизионный метод записи и воспроизведения фильмов или даже целых программ в виде импульсов на магнитной пленке. Правда, пока еще сохранение таких импульсов на магнитной ленте является трудной задачей. Предварительная запись, осуществляемая на пленках типа «Ампекс», стала обычным явлением на телевидении и часто бывает удобней, чем «живая» передача. Но и в этом случае, если хотят сохранить программы на длительное время, изготавливают оптическую копию на обычной киноленте.

6. ЦВЕТ

*То краскою лицо ее зальется,
То побледнеет.*

Добсон

В предыдущей главе мы коснулись парадокса, характерного для связи звука с изображением в кино. Познакомимся теперь с аналогичным, хотя, быть может, еще более неожиданным парадоксом, касающимся цвета.

Мы уже убедились, что термин «звуковое кино» относится, собственно говоря, к механическим устройствам, позволяющим совместить звук с изображением, а не к самому сочетанию образа со звуком. Ведь и до появления звукового кино фильмы обычно шли со звуковым сопровождением (будь то звуки рояля, оркестра или треск скорлупы кокосовых орехов).

Точно так же современный термин «цветной фильм» относится к способу воспроизведения цвета фотографическим путем. Между тем средства для создания цветного изображения существовали и раньше.

В самом деле, еще до того, как цветная пленка стала сравнительно дешевой и доступной, до того, как в связи с этим появилась практическая возможность выпускать столько цветных фильмов, сколько их выпускают сейчас, цвет использовался в кино очень широко.

Нашу аналогию можно развить и дальше.

Есть два вида связи между изображением и звуком. Независимо от того, механическая эта связь (как в звуковом кино) или нет (как в немом), звук может быть связан с изображением либо натуралистически (то есть на основе причинной связи), либо произвольно (когда подбирается наиболее выразительное сочетание звука с изображением). Примером связи первого рода может служить в звуковом кино — речь в сочетании с движением губ, произносящих слова; в немом — треск скорлупы кокосовых орехов в сочетании с изображением скачущей лошади; пример связи второго рода в звуковом кино — речь в сочетании с выражением лица слушателя, в немом — музыка.

Точно так же связь между цветом и изображением бывает двух видов. Мы часто забываем, что изображение можно сделать цветным не только с помощью цветной фотографии, но и другими способами. А в кино это практиковалось довольно часто. Цветное изображение получали, раскрашивая пленку.

Позитивная пленка для черно-белых фильмов представляет собой бесцветный прозрачный целлулоид, покрытый светочувствительной эмульсией. Благодаря этому изображение на экране получается черным или белым с постепенным переходом одного тона в другой. В художественной кинематографии такую бесцветную пленку почти никогда не применяли — ее подкрашивали!

Предпочтение отдавалось главным образом желтому, красному, синему и лавандовому цветам. Если рассматривать такую пленку на свет, держа ее в руках, легко убедиться, что она достаточно интенсивно окрашена. Но когда изображение проецировалось на большой экран, яркость цвета становилась слабее. В большинстве случаев публика не замечала желтого и лавандового цветов. Красный же цвет для пожаров и синий для ночных сцен сразу обращали на себя внимание, усиливали драматизм. Появление этих цветов не только принималось благосклонно, но, как ни странно, подобно другим условностям, казалось вполне естественным и не отвлекало внимания. Кроме того, прибегали еще к такому, довольно отталкивающему изыску, как смешение цветов — синего и красного — для восходов и закатов. В этих случаях целлулоид окрашивался в один цвет, а покрывавший его эмульсионный желатиновый слой с изображением тонировался другим. Не знаю, нравилось ли такое сочетание публике, но любопытно, что на просмотрах оно почти неизменно вызывало взрыв аплодисментов у выдавших виды владельцы кинотеатров, хотя их ничем нельзя было удивить.

Янтарный цвет не очень приятного оттенка широко использовался в кинематографии, особенно в США, Англии и во Франции. Он был едва заметен, но считалось, и, может быть, справедливо, что он придает фильму лоск и «материальность». По сравнению с такой пленкой черно-белые изображения казались бледными и безжизненными. На выпуске пленки лавандового цвета специализировалась «Агфа», она широко применялась не только в Германии, но и в Советском Союзе. Ведь до появления собственной кинопромышленности, созданной в ходе первой пятилетки, Советский Союз покупал пленку у «Агфы» (Германия), а аппаратуру у «Дебри» (Франция). Это был нежный и красивый цвет, и, хотя критики об этом не подозревали, он, несомненно, немало способствовал той высокой оценке съемок, которую получали первые советские классические фильмы и немецкое кино. Стоило как-то раз использовать такую подкраску в американском фильме («Зоопарк в Будапеште»), и критики сразу захлебнулись от восторга, пораженные его прекрасными фотографическими качествами.

Существовал еще один способ воспроизведения цвета. Пленку раскрашивали от руки: отдельные участки крошечных изображений на пленке терпеливо зарисовывались искусными ремесленниками, преимущественно девушками. Они подцветывали один кадр за другим во всем эпизоде. Конечно, эта тончайшая работа требовала не только усидчивости, но и предельной аккуратности. Помогали трафареты, их накладывали на те части изображений, которые не менялись на протяжении нескольких кадров. Такой кропотливой обработке подвергались чаще всего какие-нибудь особенные новинки.

например, впервые снятый методом ускоренной съемки распускающийся цветок или какое-нибудь блестящее зрелище, скажем, Казино де Пари. Помню, как в конце 20-х годов цензор в самый последний момент распорядился дорисовать участницам подобного представления недостающие предметы туалета. А за несколько лет до этого кто-то из моих коллег подготавливал для английского проката один французский фильм. Герония его в результате фарсовых хитросплетений вынуждена была в одном из кадров появляться неодетой. И хотя это происходило на заднем плане, цензор потребовал наложить краску хотя бы на самые ответственные места. У моих друзей не было средств, чтобы нанять опытную рисовальщицу, а трафарета под рукой не оказалось. Уступка благопристойности была сделана, но последствия цензор вряд ли мог предвидеть — три пятна скорее подчеркивали то, что надлежало скрыть. Не сочтите все это несерьезным. О большом значении подобного технического приема можно судить по силе его воздействия в драматических ситуациях. Например, в картине Гриффита⁴² «Рождение нации» ку-клукс-клановцы были от руки покрашены в розовый цвет. Такая неожиданная окраска сообщила их появлению на экране чрезвычайно романтическую приподнятость и тем самым, безусловно, сыграла неблагоприятную роль, способствуя героизации этого зловещего союза и возрождению его после первой мировой войны, когда снова начались поджоги и суды Линча.

Если сейчас члены кинообществ наслаждаются редким удовольствием видеть эйзенштейновского «Потемкина», интересно, как они воспринимают белый флаг, который вдруг взмывает на мачте в заключительной сцене, когда броненосец гордо разворачивается, чтобы лицом к лицу встретить окруживший его флот? Ведь, разумеется, это не белый флаг сдачи, его только сфотографировали белым, чтобы потом от руки выкрасить в красный цвет.* Подъем красного флага революции стал кульминационным моментом фильма.

В наши дни раскрашивание от руки — большая редкость, а девушки, которые когда-то были специалистками в этой области, располнели и стали бабушками. Недавно одной фирме, столкнувшейся с теми же цензурными затруднениями, о которых я писал выше, пришлось по объявлению искать миниатюристов, способных дорисовать необходимые костюмы. Когда на пленке появилась звуковая дорожка, окрашенная пленка вышла из употребления и в кино больше не применяется.** Единственное исключение — это сцена смерти Владимира из второй серии «Ивана Грозного», следующая сразу за изображением красочного пира. По контрасту она выглядит не черно-белой, а серебристо-голубой, и действительно, эта пленка была подкрашена.

Современные черно-белые копии, отпечатанные со старых лент (особенно если раньше они были раскрашены вручную, чем теперь пренебрегают), не-

* Как свидетельствует Джей Лейда,⁴³ в первой копии фильма Эйзенштейн собственноручно покрасил флаг красными чернилами.

** Переход от одной окрашенной пленки к другой при смене цветов привел бы в те дни к дребезжанию звука.

редко представляют собой всего лишь бледную тень прежних классических фильмов. С равным успехом Национальная галерея могла бы выставить у себя черно-белые фотографии или литографии с работ старых мастеров, считая, что это все-таки лучше, чем ничего.

Может показаться, будто я делаю из мухи слона, когда подчеркиваю роль цвета в старых фильмах. Необходимо помнить, что цвет, как и звук, служит важным средством для создания иллюзии движения. Только при таком подходе можно правильно оценить значение и звука, и цвета.

Однако продолжим нашу аналогию. Звук в период немного кино подбирался произвольно для создания драматического эффекта. Цвет до начала цветного кино произвольно подбирался для той же цели.

Когда появились различные специальные устройства, точная синхронизация звука и изображения стала таким простым и легким делом, что все эстетические уроки и опыт по использованию звука в кинематографии были выброшены за борт. Звук, во всяком случае в течение некоторого времени, соединяли с изображением лишь на основе их естественной причинной связи. Порочность такого метода и нанесенный им вред еще до сих пор недостаточно осознаны, хотя на практике киноработники, часто даже не отдавая себе в том отчета, вынуждены были идти на компромисс. Этот вопрос мы рассмотрим в следующей части.

Ограниченные в своих возможностях тонированной пленкой и ручным раскрашиванием, деятели кино так давно мечтали о цветной фотографии, что когда она стала доступной, они на радостях начисто забыли накопленный опыт. Забыли, что цвет, как и все прочие вспомогательные средства кино, служит для того, чтобы усиливать впечатление от иллюзии движения.

Цветная фотография, призванная передавать естественный цвет, на первых порах была очень неестественной. Ею пользовались нечасто, считая ее лишь выгодной приманкой, рассчитанной на дешевый успех. Помню, в начале второго десятилетия нынешнего века в тогда еще новом кинотеатре «Скала» состоялись премьеры фильмов о Панамском канале, «Церемония в Дели», а также «Рождение нации». Как, вероятно, помнят все, кто тоже видел эти картины, их «естественные» цвета ограничивались оттенками красного и коричневого. Затем появилось еще два цвета — красный и зеленый — оттенки знаменитого Техниколора.⁴⁴ С помощью этих двух тонов никак нельзя было воспроизвести на экране все многообразие природных сочетаний цветов. Между тем стоимость пленки и ее обработки возрастала, возникла необходимость в более мощных лампах, при натуральных съемках приходилось подолгу ждать хорошей погоды — стоила ли игра свеч? С повышением чувствительности пленки появились три и четыре цвета, и хотя качество улучшилось, проблема их применения остается открытой до сих пор.

Верная передача цвета имеет большое значение в кино. Известно, что в научных исследованиях встречаются такие явления, которые можно правильно зафиксировать и проанализировать, только пользуясь цветной фотографией, например, изменение цвета у испуганной каракатицы. Однако работники кино

пришли в такой безудержный восторг от возможности почти точно воспроизводить природные цвета, что совсем потеряли голову, как и в тот раз, когда им впервые удалось синхронизировать звук с движением губ.

Они забыли, что цветная фотография должна быть лишь одним из дополнительных средств в палитре художника, которые он может выбирать по своему усмотрению. Как и все прочие средства, она — сокровище для мастера, если расширяет его возможности. Но она же превращается в путы и связывает его по рукам и ногам, если ею не овладели как следует.

О трудностях в работе с цветной фотографией будет сказано в следующей части, когда речь пойдет о композиции изображения. Проблемы, с которыми приходится сталкиваться в этой области сейчас, еще дальше от разрешения, чем проблемы, возникшие в связи с использованием звука. По существу, большинство из них еще окончательно не сформулировано, и цветное кино в основном пребывает на той же стадии блуждания в потемках, что и звуковой фильм в эпоху стопроцентно говорящего кино.

Прежде чем закончить эту главу, необходимо сделать еще одно замечание. Уже ясно, что цвет надо подбирать для усиления драматического эффекта и нельзя допускать бездумного натуралистического воспроизведения красок на пленке по принципу «чем больше, тем лучше». Но о таком отборе нужно заботиться еще до начала съемок. Иными словами, цвета, которые предстоит фотографировать, следует отобрать так, чтобы они лучше отвечали содержанию фильма. В настоящее время есть только один вид кино, где полностью реализуется такая возможность, — это мультипликация.*

На этом замечании позвольте на время закончить рассуждения о цвете.

* Исключение составляет картина Войтеха Ясного⁴⁵ «Вот придет кот». В этом фильме, который во всех прочих отношениях натуралистичен с точки зрения фотографии, лица персонажей, как в китайской опере, окрашены в цвета, соответствующие их характерам.

7. РАЗМЕР, ФОРМА И МАТЕРИАЛ

По виду он похож сам на себя. Вдоль он достигает размера собственной длины, а поперек — собственной ширины. Передвигается при помощи собственных лап.

Шекспир

Киноплёнка с записью — только ли изображения, или только звука, или с совмещённой записью того и другого — может иметь любые размеры, но они должны соответствовать аппарату, с помощью которого она демонстрируется. Уже отмечалось, что в связи с необходимостью быстро обрабатывать в любой лаборатории фильмы, снятые любой кинокамерой, и демонстрировать их в любом кинотеатре, киноаппаратура рано была стандартизирована. Это, естественно, повлекло за собой стандартизацию киноплёнки, ширина которой стала равна 35 мм. Узкая плёнка называется субстандартной. Наиболее распространены два вида узкой плёнки — плёнка шириной в 16 мм и плёнка в 8 мм; последняя предназначена для любительского, домашнего применения, и с ее помощью создаются фильмы типа «Наш ребенок» или «Как мы ездили к морю». Любопытно, что плёнка шириной в 17,5 мм появилась сначала во Франции, а США, убедившись, что им не удастся обойти этот патент, пустили в ход 16-миллиметровую плёнку и начали производить ее в большом количестве, благодаря чему вскоре добились преобладания своего стандарта. Самой ходовой узкой плёнкой одно время была плёнка шириной в 9,5 мм, на которой можно было совместить изображение с фонограммой. Но с тех пор, как на край узкой плёнки начали наносить ферромагнитную полоску, появилась возможность записывать звук на 8-миллиметровой плёнке.

Широкую плёнку мы рассмотрим чуть дальше.

Перевод фильма с 35-миллиметровой плёнки на узкую и наоборот осуществляется в кинолабораториях. Позитивная копия, напечатанная контактно, будет, конечно, иметь те же размеры, что и негатив, но кинофильм можно увеличить или уменьшить, перепечатавая с 16 мм на 35 мм и наоборот оптическим путем, точно так же, как это делают в обычной фотографии*

* Это касается и перевода с 8 мм на 16 мм и наоборот. Кстати, увеличивается или уменьшается, разумеется, только видимое пространство плёнки, будь то изображение или звук; в случае оптической фонограммы магнитные импульсы переносят при помощи перезаписи.

Зернистость изображения при увеличении становится больше. Поэтому всегда есть риск исказить и огрубить изображение. Совсем устранить такую опасность нельзя, но риск уменьшится, если пользоваться особой мелкозернистой пленкой, соответственно экспонируя и проявляя ее. Во время войны американские военные корреспонденты применяли мелкозернистую узкую цветную пленку «Кодахром» для съемки военно-морских операций, бомбардировок, боев на передовых позициях — словом, всюду, где удобнее было пользоваться портативной кинокамерой. Потом фильм увеличивали до стандартных размеров. Точно так же можно увеличивать уникальные узкоплёночные фильмы и демонстрировать их на стандартном экране. Но если пользование портативной кинокамерой не диктуется необходимостью,* увеличения лучше избегать и снимать на широкую пленку. Напротив, уменьшение применяется очень широко, и многие 35-миллиметровые фильмы переводятся на узкую пленку для хранения в фильмотеках.

Так, 35-миллиметровый фильм длиной в 300 м уместится на 120 метрах 16-миллиметровой пленки. Это соотношение 5 : 2, более наглядное, чем соотношение 35 : 16 (ширина двух типов пленки), доказывает, что на узкой киноплёнке кадр занимает несколько меньший процент общей площади, чем на стандартной, и соответственно больший процент площади уходит на перфорацию и фонограмму, если последняя имеется.

16-миллиметровая пленка, так же как и 35-миллиметровая, рассчитана на совмещение записи звука и изображения. Если же речь идет об оптической фонограмме, то на узкой пленке ей, естественно, отводится меньшая площадь, чем на стандартной. Поэтому речь и музыка, записанные на обычную узкую пленку, никогда не будут такими же ясными и отчетливыми, как на 35-миллиметровой пленке. Ведь на узкой пленке различия в очертаниях звукозаписи менее ощутимы. Магнитный метод записи звука во многом устраняет это неудобство.

Максимальная длина пленки в кассете большинства стандартных проекционных аппаратов равна приблизительно 600 м. В некоторых ультрасовременных проекторах используются кассеты вместимостью 1200 м (Виставижн) и 1800 м пленки (Синерама), но в большинстве кинотеатров таких аппаратов нет. Длина узкой пленки в кассете доходит до 300 м. Это означает, что при демонстрации фильма, снятого на стандартную пленку, надо менять кассету примерно через каждые 20 минут, а при демонстрации фильма узкоплёночного (16 мм) — через 25—30 минут. На перезарядку кассеты уходит по меньшей мере 2—3 минуты. Поэтому, во избежание пауз, в кинотеатрах обычно пользуются двумя проекторами. Если фильм демонстрируется одним проекционным аппаратом, например, когда дома показывают фильм, переведенный на узкую пленку, неизбежно возникают паузы, вызванные не драматическими моментами в картине, а техническими причинами. В результате магическое

* Например, при съемке различных этапов первого успешного восхождения на Эверест.

воздействие фильма, которое достигается тщательной разработкой сценария и ритма картины, неизбежно нарушается.

Между прочим, в течение многих лет максимальная длина ролика пленки для стандартных киноаппаратов не превышала 300 м. И сейчас для хранения, транспортировки и просмотра снятого материала на монтажных аппаратах эта длина является общепринятой. Тут, кстати, интересно отметить, что на заре советской кинематографии, когда даже в больших кинотеатрах приходилось пользоваться только одним проектором, существовал непреложный закон, по которому сценаристы обязаны были создавать в своих сценариях после каждого отрезка действия, занимающего приблизительно десять минут, драматические паузы. Каждая кассета приравнивалась к одному действию пьесы, перерыв после ее демонстрации был естествен, и каждой такой части давалось выразительное название. Если бы нам захотелось показать «Броненосец «Потемкин» и «Стачку» так, как они были задуманы, или так, как их видели первые зрители, то пришлось бы демонстрировать каждую кассету отдельно с небольшими антрактами, во время которых зажигался бы свет и завязывались негромкие беседы, столь милые сердцу Вэчела Линдсея. Но сейчас никому и в голову не придет снимать таким образом даже узкоплёночный любительский фильм.

Величина изображения на экране до известной степени ограничена величиной изображения, зафиксированного на пленку. Размеры реального пространства, снятого на пленку, его кажущаяся глубина и перспектива зависят от объектива кинокамеры, — это вопросы чисто фотографические, и здесь мы не будем их касаться. Но в общем величина видимого зрителю изображения определяется расстоянием между экраном и проектором. Чем больше это расстояние, тем сильнее увеличивается изображение. Однако чем больше расстояние, тем больше требуется света, чтобы изображение было отчетливым. Каждое изображение должно на определенное время задержаться у кадрового окна, чтобы зрители успели воспринять его, но количество света не может быть неограниченным, — ведь необходимо принимать во внимание излучаемое при этом тепло. Если количество света будет превышать допустимый максимум, пленка во время остановки может воспламениться или расплавиться. Поэтому применяют всякие охлаждающие устройства (например, вентиляторы или воздуходувки). Ясно, во всяком случае, одно — при равном расстоянии от проектора до экрана, при одном и том же объективе в проекторе величина изображения на экране зависит от размера кадра: при показе стандартного (35 мм) фильма оно будет больше, чем при демонстрации узкоплёночного.

Из всего сказанного можно сделать следующие выводы. Узкоплёночные фильмы удобны для домашнего применения. Во-первых, из-за маленьких размеров проектора и камеры, а также благодаря небольшому количеству пленки и химикалий, пужных для ее обработки, узкоплёночные фильмы обходятся гораздо дешевле, и они вполне доступны любителям. Во-вторых, размеры изображения, получаемые при показе таких фильмов, удобны в домашних

условиях, а расход электроэнергии невелик и безопасен для квартирной проводки. По всем этим соображениям для любительских фильмов часто употребляют даже более узкую пленку — не 16, а 8 мм.

Напротив, при демонстрации фильмов в больших кинотеатрах применяют 35-миллиметровую стандартную пленку. Но и здесь фактор нагрева лимитирует максимальные размеры изображения на экране, и поэтому в кинотеатрах не бывает залов больше, чем на 5 тысяч мест.

В то же время нельзя недооценивать возможностей 16-миллиметровой пленки. Она вполне пригодна для телевидения, и до сих пор* узкой пленке там отдается предпочтение из-за удобства ее хранения и других технико-экономических причин. Изображение, получаемое на экране при проекции 16-миллиметровых фильмов, достаточно велико и достаточно ярко при нормальном расстоянии между проектором и экраном, а нагрев пленки не достигает опасных границ, несмотря на сильное освещение. Такой пленкой вполне можно пользоваться в небольших кинозалах, рассчитанных на несколько сотен зрителей. Однажды узкоплёночный фильм с успехом демонстрировался даже перед многотысячной аудиторией в Куинс Холле в Лондоне. Этот фильм показывал, как Италия и Германия набирают «добровольцев» во время испанской войны. Он воздавал должное методам вербовки и организации этих регулярных войск, сколоченных указанными странами вопреки договору о невмешательстве в испанские события. От его демонстрации требовалась достаточная четкость и яркость, живописными качествами фотографий можно было пожертвовать.

А теперь рассмотрим проблемы, связанные с формой изображения.

Границу, обрамляющую изображение, иногда называют рамкой кадра. Вот уже пятьдесят лет кадр имеет форму прямоугольника с соотношением сторон примерно 4 : 3, где 4 — горизонтальная сторона, а 3 — вертикальная. Это соотношение сторон кадра, принятое в 1906 году за международный стандарт, представляет собой то, что художники прошлого называли «золотым сечением». Предполагается, что такой формат обеспечивает гармоничность композиции, облегчая ее восприятие для зрителя. Но так ли уж идеально это соотношение?

Вытянув большие и указательные пальцы и соединив их кончики друг с другом так, чтобы перед глазами образовалась четырехугольная рамка, читатель может сам проверить, как выглядит один и тот же предмет, если смотреть на него сквозь эту рамку, меняя ее пропорции. Во всяком случае, считается, что такой формат кадра наиболее удобен и выигрышен, так как позволяет придать максимальную выразительность самым разнообразным композициям.

* Сейчас телевидение начинает обращаться к 35-миллиметровой пленке, так как она, несомненно, удобнее для монтажа. С нею легче работать, легче просматривать невооруженным глазом кадр за кадром, а для демонстрации на телеэкране ее потом уменьшают.

В первые годы кинематографии в погоне за всякими эффектами форму рамки, ограничивающей изображение, часто варьировали. Суженное изображение должно было означать, что вид открывается зрителю через узкое, как щель, окно замка, а изображение в форме опрокинутой восьмерки означало, что человек смотрит в бинокль. Это был своеобразный символизм: ведь каждый, посмотрев в бинокль, мог убедиться, что увиденное не имеет ничего общего с изображением на экране. Нужная форма придавалась при помощи маски, которую держали перед объективом камеры, пока снимался кадр.

Когда-то Эйзенштейн написал статью «Динамический квадрат», в которой призывал придать и экрану, и кадру форму бесстрастного квадрата и предоставить художнику право располагать в нем изображение в виде прямоугольника, вытянутого в длину, или в какой-либо другой форме. Он жаловался на тиранию неумолимого «золотого сечения», ширина которого превосходит высоту, и пел гимны выразительным, мужественным формам (фабричным трубам, высоким деревьям, телеграфным столбам и пр.), изгнанным с горизонтальных экранов. Примерно в это же время (начало 1930-х годов) фирмы «Парамаунт» и «Фокс» пытались, каждая на свой лад, увеличить экран для привлечения большего числа зрителей. Эйзенштейн как раз находился в Голливуде. Однажды на заседании Академии киноискусств и наук один из операторов фоксовского широкоэкранного фильма выступил с рассказом о работе над первой картиной такого формата и попросил Эйзенштейна высказать свое мнение о ней. Эйзенштейн начал критиковать новый фильм, указав, что его широкий формат не позволяет воздать должное величию и мощи калифорнийских секвой. Оператор ответил, что, между прочим, в кульминационной сцене их будущего фильма они используют именно «великое дерево». Через несколько недель на премьере картины выяснилось, что сцена, о которой он говорил, изображала героя, бегущего за злодеем по стволу секвойи, поваленной наискось через весь экран.

Любопытно, что идеальная форма кадра, предвосхищенная Эйзенштейном, была технически освоена двадцать лет спустя, когда изобрели так называемый «динамический кадр». Благодаря этому изобретению можно уже в процессе съемок придавать будущему кадру на экране любую форму. Можно привлечь внимание зрителя к какому-то одному уголку, можно распахнуть перед его глазами грандиозную ширь, можно сузить изображение по вертикали или по горизонтали, заключить в круг и т. д. Достигается это с помощью маски на печатающем аппарате. Под руководством Британского киноинститута был снят такой экспериментальный фильм. К сожалению, создателям его изменило чувство меры. Сюжетом фильма послужил крайне запутанный образец символизма конца XIX века («Дверь в стене» Г. Уэллса), и чтобы убедительнее показать возможности нового изобретения, они так обильно снабдили картину примерами быстро сменяющихся друг друга «экспрессивных» форм, что у всех потенциальных покровителей и кредиторов голова должна была пойти кругом. Так что лучше всего, пожалуй, оставить эту проблему в покое.

Когда появилось звуковое кино и значительная часть пленки (от 2,2 мм до 2,8 мм) ушла под звуковую дорожку, изображение соответственно сделалось уже. Впоследствии это неудобство было исправлено, но точные пропорции «золотого сечения» исчезли навсегда.

Говоря о формах и размерах изображения, мы занимались до сих пор физической стороной вопроса. Однако нельзя забывать, что фильм в общепринятом понимании и в том смысле, как это слово употреблено в заглавии нашей книги, это не только кинопленка, но также, даже в основном, то впечатление, которое создается у зрителей под воздействием увиденного на экране. И потому форма экрана является еще одним материальным фактором, который необходимо учитывать при разговоре о форме изображения. Чрезвычайно удобно, что экран имеет такую же форму, что и кадр на кинопленке.

Киномагнатов всегда привлекала идея увеличения экрана. Большие размеры представлялись им надежной гарантией возмещения капиталовложений. Но нельзя забывать, что все размеры обладают своей логикой. Изображение, независимо от того, какой оно формы, может оказаться слишком большим. Оно может подавить и сбить с толку зрителя. Дешевые места в передних рядах очень удобны, когда вы идете на кинокомедию и боитесь пропустить нюансы мимики актеров, но, собираясь на фильм, в котором интересно все, каждая деталь, лучше заплатить дороже и сесть подальше. Исходя из этих соображений, чем крупнее изображение, тем больше оно впечатляет. Я помню, как взволнованы были создатели советских картин, когда в один из первых приездов за границу они увидели кадры своих великолепных, исполненных глубокого значения фильмов на огромных экранах.

Конечно, фильм, уменьшенный до размеров телевизионного экрана, никогда не будет так впечатлять, так захватывать и так смещать, как на киноэкране. Изображение на экране телевизора не может вызывать те же чувства, что картина, развернутая во всю величину просцениума в кинотеатре. И вполне понятно, что в той схватке не на жизнь, а на смерть, которая разыгрывается между кино и телевидением за власть над зрителями, кинематографии приходится пускать в ход такие средства, которые не может или, вернее, пока еще не может применять телевидение: увеличение размеров экрана, панорамное изображение и даже стереозэкран.

Увеличивать экран можно только по горизонтали, так как само устройство кинозала, расположение зрительских мест, особенности зрения человека препятствуют увеличению экрана в высоту — за изображением нельзя будет уследить.

Увеличение экрана по горизонтали достигается разными способами. Выпускают более широкую кинопленку; в проекционном и копировальном аппаратах применяют оптические устройства (анаморфотные насадки), которые увеличивают изображения, снятые на стандартную пленку. Кроме того пользуются одновременно несколькими кинопленками, проецируемыми несколькими аппаратами. Соответственно увеличивается экран, ширина его удваи-

вается, утраивается, а иногда даже образуется цилиндрическая поверхность. Эти новшества очень быстро появляются одно за другим. Каждому из них присваиваются столь пышные, заимствованные из классических языков наименования, что поневоле приходят на память первые годы кинематографии, когда наблюдалось столь же буйное разрастание новых кинокатегорий.

На самом же деле во всех этих новых видах кинематографа нет ничего принципиально нового.

«Грандёр-фильм» («Фокс») и «Магнафильм» («Парамаунт»), о которых мы уже упоминали, были основаны на применении широкой пленки, выпущенной в начале 1930-х годов. На нее снимались целые фильмы или отдельные сцены, например, в начале какой-нибудь части экран вдруг расширялся, и глазам открывалось морское сражение: под пышными парусами шли друг на друга гордые корабли. Этот метод просуществовал недолго. В ту пору он еще не вызывал интереса. Даже экран тройной ширины не является новинкой. Французский кинорежиссер Абель Ганс,⁴⁶ питавший слабость к Наполеону, создавая первый из своих суперфильмов об императоре, все утроил. Он пользовался тремя проекторами, тремя пленками и тремя экранами. Абель Ганс намеренно сближал изображения на экране так, что они образовывали дугу, и его герой (а с ним и режиссер) мог размышлять над огромной панорамой сражения, а иногда даже над тремя сражениями сразу (последнее свидетельствовало о смелом полете фантазии). Этот эксцентрический эксперимент прошлого поколения не нашел поддержки у современников. Теперь, воплотившись в синераму на Западе и в советраму на Востоке, этот вид кино превратился в достопримечательность, с которой «должен» познакомиться каждый, попадающий в большой город.

И, наконец, в 1963 году в Лондоне на Пикадилли было продемонстрировано последнее советское достижение под названием циркорама. Одиннадцать проекторов установлены так, что зритель оказывается в центре правильного замкнутого круга, в кольце звуков и изображений, из которого, куда ни кинешь взгляд, нет выхода. Этот трехсотшестидесятиградусный фокус был выполнен при помощи одиннадцати стандартных пленок. В свое время то же самое проделал Дисней, пользуясь узкими пленками, а в первый раз подобный трюк был осуществлен в 1897 году одним французом.*

К счастью, самые претенциозные из этих новозобретений, для которых требуются пленки двойной ширины (до 70 мм), новые проекторы, большое количество экранов, дугообразно соединенных друг с другом, и даже перестройка зрительных залов, можно применять лишь очень ограниченно, и это обстоятельство предотвратило гибель кинематографии. Маленькие кинотеатры с небольшой пропускной способностью не могут позволить себе такое переоборудование, тем более что выбор суперфильмов не так уже велик.

* Это был Гримуэн Сансон. Его синекосрама демонстрировалась в 1900 г. на международной ярмарке в Париже за тридцать пять лет до Диснея, показавшего свое изобретение на международной ярмарке в Брюсселе.

Чтобы сохранить стандартные размеры киноленты (сохранив тем самым в кинопромышленности все стандарты, кроме размеров экрана), пришлось прибегнуть к хитрому трюку — изображение на пленке сплюснули так, что его пропорции изменились до отношения $5 : 3$ или $5 : 3\frac{1}{2}$ (рис. 5).

На Западе эта реформа проведена уже почти повсеместно. К лучшему ли такая перемена? С точки зрения выразительности мы рассмотрим достоинства и недостатки нового формата (можно даже сказать, нового стандарта) во второй и в четвертой главах. Но во всяком случае ясно, что этот новый формат, так же как и звуковое кино, вовсе не явился следствием нового технического открытия. А вводя его, руководствовались отнюдь не вкусами публики, которая якобы предпочитает панорамный экран пропорциям золо-

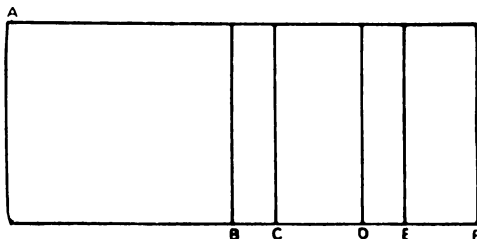


Рис. 5. Отношение сторон. АВ — при старых фонограммах. АС — «золотое сечение». AD — широкий экран. АЕ — синерама. АF — синемаскоп.

того сечения. Решающим фактором послужило то, надумав ввести новый формат для борьбы с телевидением, концерны, объединяющие продюсеров, кинопрокатчиков и владельцев кинотеатров, поспешили позолотить пилюлю независимым владельцам кинозалов. Им пообещали, что расходы по переоборудованию окупятся сполна, так как фильмы нового формата будут предоставлены им в большом количестве. И независимым владельцам пришлось пойти на это, поскольку иначе им неоткуда было бы получать картины, а значит, их кинотеатры оказались бы перед угрозой закрытия.

В понятие формат, строго говоря, должна входить не только площадь, но и глубина, или, если придерживаться принятой нами терминологии, иллюзия ее. Проблема стереоскопичности, так же как и проблема звука, с самого начала занимала деятелей кинематографии. Механические усовершенствования для придания фильмам стереоскопичности обдумывались задолго до того, как возникла идея звукозаписи. Первые попытки создать стереоскопическую фотографию были сделаны в США во время гражданской войны, а во Франции еще раньше, в 1850-х годах.

Однако именно в этой области кино пока преуспело меньше всего. Иллюзии глубины при двухмерном изображении можно достигнуть при помощи средств и приемов, известных в обычной фотографии: выбор объектива и его фокусирование, соответствующее освещение и т. п. В кино можно уси-

лить эту иллюзию, передвигая камеру относительно снимаемых объектов, объезжая вокруг одних, а другие снимая сзади. Особенно эта иллюзия усиливается, когда цветное изображение демонстрируется на трех соединенных экранах; отсюда «реальность» и «осязаемость» фильмов о путешествиях, показываемых синерамой.

Но подлинная стереоскопичность достигается только тогда, когда одновременно смотрят на два изображения одного и того же предмета, снятого под чуть разными углами. Способность видеть стереоскопически присуща только тем представителям мира животных, чьи глаза расположены на некотором расстоянии друг от друга, как у человека. Ну и, конечно, при этом предполагается наличие соответствующей нервной системы. Как же передать эти два изображения в кино? С фотографиями такой фокус весьма ловко проделывали еще наши предки.* Два изображения, отличающиеся друг от друга ровно настолько, насколько по-разному мы видим предмет правым и левым глазом, печатались рядом на одной фотографии. Ее рассматривали через прибор, снабженный корректирующими линзами, перемещая взад и вперед, пока не удавалось найти такую точку, где оба изображения сливались в одно. Конечно, в кино такой способ невозможен, разве что в кинетоскопах. В кино можно добиться стереоскопичности двумя путями. Один из них таков: на экран одновременно проецируют два отличающихся изображения, соответствующих левому и правому глазу. Это делается при помощи либо поляризационных, либо цветных фильтров, одетых на объективы проекторов. Зрителям же раздаются маленькие очки с поляризационными или цветными фильтрами. Через каждый светофильтр в очках они видят только одно, предназначенное данному глазу изображение. В результате возникает стереоскопический эффект. Однако ни одно из мероприятий с очками в кинотеатрах не имело успеха из-за технических осложнений с аппаратурой.**

Второй путь — применение проволочного растра, изобретенного Ивановым. Способ этот состоит в том, что перед экраном устанавливают растр, состоящий из множества вертикальных проволочек. Два отдельных изображения проецируются под небольшим углом друг к другу, так, что перед растром они пересекаются — проекторы, так сказать, «косят». Назначение растра в том, чтобы разъединить слившиеся изображения и дать зрителям увидеть одним глазом одно, а другим другое, не прибегая к помощи очков или каких-нибудь других приспособлений, которые надо держать перед собой. Стереоскопические фильмы, основанные на этом принципе, уже восемнадцать лет демонстрируются в Москве, но только в одном маленьком кинотеатре, рассчитанном на 180 мест. Недостаток этой системы в том, что сидеть надо непременно в одной позе, а иначе ваши глаза увидят не одно изображение, а два. Стоит двинуть головой, и угол зрения уже нарушен, приходится

* Между прочим, существовали даже стереоскопические дагерротипы.

** А также из-за зрителей. Нужно было запастись такими дешевыми лорнетками, чтобы не сетовать, если часть из них, а может быть, и все не возвращались после сеанса.

ерзать в кресле, пока опять не найдешь нужную точку. А если все время помнить о стереоскопическом эффекте и не шевелиться в течение всего сеанса, боясь нарушить иллюзию, выходишь на улицу с занемевшей шеей. Словом, при всех этих способах от зрителей требуется некоторое содействие — то ли им надо терпеть на носу очки, то ли держать лорнет, то ли просто сохранять неподвижность. Но зрители, увы, не любят прикладывать усилия. Я не шучу, как мы увидим дальше, — своеобразие киноискусства требует, чтобы зритель был полностью освобожден от всякого напряжения, по крайней мере в плане восприятия, и потому мы должны сочувствовать публике, не желающей получать стереоскопический эффект такой ценой.

Теперь мы подходим к последней и наиболее важной части этой главы. Речь идет о веществе, из которого делается киноплёнка. Уже говорилось о том, что изображение можно запечатлеть на магнитной плёнке, а потом превратить магнитные импульсы в видимые образы. Вообще же киноизображение, то есть иллюзия движения, возникает перед зрителем благодаря световой проекции фотографического изображения, находящегося на прозрачной основе. Записанный на плёнку звук становится слышимым также благодаря лучу света, а сама плёнка, на которой соединены звук и изображение, изготовлена из целлулоида или из другого прозрачного материала.

Из чего сделан экран кинотеатра, на котором появляется изображение, существенного значения не имеет. Современные экраны часто представляют собой не плоскую белую поверхность, а сплошную массу крошечных отражающих ячеек или линзообразных частиц, которые, подобно стиральному порошку, придают белизне яркость. Это повышает качество демонстрации картин в помещении, а в США, где места гораздо больше, чем у нас, такое усовершенствование позволяет создавать летние кинотеатры, куда можно въехать на машине. Это явилось поддержкой для кинематографии, но не спало ее положения.

Для качества проекции не имеет значения и то, что раньше киноплёнку делали из легко воспламеняющегося нитроцеллулоида, теперь же — из ацетилцеллюлозы, которая не воспламеняется при высокой температуре, а только плавится. Правда, этот факт сыграл свою роль в возникновении цензуры у нас в Англии, о чем мы расскажем дальше.

Важно другое. Во-первых, то, что любой из этих составов прозрачен и позволяет увеличивать маленькие изображения на плёнке до громадных на экране. Благодаря этому кино смогло стать массовым зрелищем, превратилось в искусство, а не осталось просто балаганной забавой.

Во-вторых, плёнку из прозрачного материала после соответствующей химической обработки можно размножать в лаборатории, печатая любое количество копий с негатива либо с дубль-негатива. На этом свойстве плёнки основано все дальнейшее развитие кино как товара. Третье важное свойство плёнки состоит в том, что ее легко разрезать и соединять в любом месте, когда и где потребуется, а это наиважнейшая особенность, которая дает кино возможность стать искусством.



Часть вторая

КИНО
КАК ИСКУССТВО

1. МОНТАЖНЫЙ КАДР

*Словно мы вместе дышим
И тело одно у нас.*

Теннисон

Искусство кино... Многим современникам изобретения кино показалось бы, что эти два слова явно противоречат друг другу. В каком же смысле можно отнести кино к искусству и как отличить его тогда от предмета первой части данной книги, где о кино говорилось как о науке?

В первой части мы рассмотрели основные процессы кинематографии, познакомились с тем, как с помощью этих процессов фиксируются отдельные аспекты окружающей действительности, которые затем воспроизводятся с определенной степенью точности или в намеренно искаженном виде. С этой точки зрения кино является средством научного познания мира.

Не подлежит сомнению, что единственной реальностью является окружающая нас реальность, что вселенная — это единый процесс, совокупность разных категорий движущейся материи. Наука представляет собой объективное отношение ко всему явлению в целом. Разумеется, и здесь может быть субъективный подход, это неизбежно в любой сфере человеческой деятельности. В науке субъективная точка зрения выражается в выборе предмета, намечаемого для исследования (вот почему говорят, что в самые оригинальные, в самые сокровенные научные исследования вторгается искусство). Но, как правило, при научном подходе к выбору какого-то аспекта реальности для его исследования требуется (и в этом — одна из основных задач науки), чтобы результаты исследования неизменно оставались одинаковыми, кто бы ни занимался изучением этого аспекта.

Искусство есть не только субъективный выбор определенного явления окружающей нас действительности, но и умение воплотить это явление так, чтобы запечатлелись и вызванные им эмоции, и отношение к нему художника; умение передать его в такой своеобразной доходчивой форме, чтобы произведение данного автора по силе воздействия и по своей сути отличалось от любого другого произведения на ту же тему, созданного другой творческой личностью или творческой группой.

В самом начале кино не заслуживало высокого названия искусства.

Это объяснялось тем, что в общем впечатлении, создаваемом кино, случайных элементов оказывалось неизмеримо больше, чем продуманных.

Начать с того, что кинематография тесно связана с фотографией. Предмет у кинематографии иной, поскольку он включает в себя движение, но процесс фиксации изображения совершенно тот же, что и в фотографии. По антологиям, иллюстрирующим работу фотографов, каждый может убедиться, что с самых первых дней пионеры-фотографы Фокс Тальбот, г-жа Камерон и другие понимали, что выбор объекта съемки, расположение его, регулирование силы и направления света дают фотографу возможность субъективной интерпретации действительности, привнося в его работу элемент искусства. Так фотограф может стать в какой-то степени художником.

Но, разумеется, всегда было и есть множество ремесленников, для которых фотография служит лишь легким средством фабрикации и сбыва портретов. Можно не учиться ни рисованию, ни живописи. Контрнаступление на фотографию, предпринятое плохими художниками, стремившимися защитить свой хлеб и потому всячески чернившими ее, отвлекло внимание (как это и было задумано) от творческих возможностей фотографии и свело ее к положению захватчика, посягающего на чужие области. Отзвуки этого, естественно, задела и кино.

Справедливо и то, что на заре кинематографии движение на экране лишь увеличило собой число композиционных элементов, которые не поддавались контролю и управлению.

Пока событие, явление или процесс умели запечатлеть только как единое целое, пока не были известны другие возможности, случайное преобладало над отобранным, значительное затушевывалось и искусство неизбежно сводилось к минимуму.

Спас положение крупный план.

Было время, когда старые снобы и люди консервативного склада глумились над крупным планом. Высмеивали глицириновые слезы, ресницы, длинные как частокол, и поры на лице, напоминавшие рытвины. И они не придирались, все так и выглядело на самом деле. Однако любопытно, что эти предубежденные привередники выбрали для своих нападков как раз то, что при правильном использовании стало спецификой кино, ключом к его могуществу.

Заметим, что, когда кино только зарождалось, оно и само еще не знало по-настоящему собственного языка.

Еще никому не приходило в голову, что явление можно разбить на эпизоды и представить их в виде отдельных монтажных кадров, чтобы впоследствии вновь воспроизвести данное явление на экране как художественное целое.

Сначала в кино изображалось только одно событие и для этого использовался один монтажный кадр.

Затем, когда масштабы изображаемого расширились и перешли к повествованию, состоявшему из нескольких событий, каждое из них также передавалось всего одним монтажным кадром.

Одно событие еще не умели разбивать на несколько кадров.

Первый развлекательный фильм, вышедший из лаборатории Эдисона,— «Чихание Фреда Отга» состоял из одного монтажного кадра. Первый паровоз, стремительно пронесившийся по экрану,— тоже один кадр. Первый фильм Люмьеров «Политый поливальщик» — соседский мальчишка дразнит садовника, наступает на шланг, и вот вместо цветов водой облит садовник,— один кадр.

Зрителям не требовалось утонченности формы, их привлекала новизна. Уже само появление на экране паровоза было сенсацией.

Затем наступил следующий этап, когда возникла и обострилась конкуренция. Типичным для этого периода можно считать фильм «Бен Гур».¹ Не звуковой «Бен Гур» и даже не знаменитый немой «Бен Гур», а тот, который в один субботний вечер 1907 года сняли на Кони Айленд Фрэнк Окс Роз и выходец из Англии ирландец Сидней Олкотт. Между прочим, это был эпохальный фильм, так как он явился предметом тяжбы, в результате которой было признано (не преждевременно ли?), что кино представляет собой род искусства, по крайней мере перед лицом закона. Постановщики этого фильма нарушили авторское право, пытаясь нажиться на популярности романа Лью Уоллеса, привлекавшего миллионы читателей. Роз и Олкотт утверждали, что они не нарушили авторского права, поскольку их фильм состоит (как оно и было на самом деле) «всего лишь» из серии фотографий. А фотографирование людей или событий не означает нарушения авторского права. Дело дошло до американского Верховного суда, и грабители проиграли процесс. Кино было признано искусством, даже если сюжеты свои оно похищает у других искусств.

Решение, безусловно, справедливое,— хотя события и были просто сфотографированы, но их сняли в определенной последовательности, руководствуясь идеями романа.

И все-таки события были только сфотографированы. От съемки одного события кино уже перешло к съемке ряда событий, составляющих эпизод. Но камера с объективом на уровне человеческого глаза все еще попросту снимала весь эпизод, последовательно разворачивающийся перед ней.

Кино еще не обрело права называться настоящим искусством. Оно тускло поблескивало где-то по соседству с театром, но самостоятельности пока не завоевало. Были просто движущиеся фотографии падающей кошки или летящей птицы.

Великое открытие возможностей кино не являлось результатом творческих поисков, сознательно к нему никто не стремился. Когда же это открытие было сделано, его даже не сразу заметили. Первыми, кому довелось осмыслить кинематографический процесс, объяснить его и сформулировать его законы; были русские. (Разумеется, не они первые добились выразительности, но они первые продумали и установили все «как» и «почему».) Много лет назад в предисловии к небольшой книге Пудовкина я высказал предположение, что одной из причин их первенства явилась нехватка целлулоида, которую испытывала Россия сразу после революции. Из-за этого у молодых

русских энтузиастов и у старых мастеров было время помечтать и поспорить о том, что они станут снимать тогда, когда их страна сможет ввозить пленку (или даже производить ее самостоятельно). Иное дело — кинематографисты других стран. Там лихорадочная мышиная возня не оставляла времени на размышления, они едва успевали сдать свой последний фильм для обработки и монтажа, как уже начинались съемки нового и подготовка к следующему. Это не значит, что русские снимали фильмы лучше других. Конечно нет. (Многие поколения фермеров разводили продуктивный домашний скот, выводили овощи и зерновые задолго до того, как появилась генетика.) Русские (или некоторые русские) просто лучше знали и лучше могли объяснить то, что они делали. Все остальные руководствовались неосознанным опытом.*

Открытие крупного плана как раз и было следствием такого прагматического развития. Изобретателем его явился Д. У. Гриффит. При этом он искал не столько новые художественные средства, сколько возможность сэкономить при постановке картин. Актерами его первого фильма были его же технические сотрудники или их дяди и племянники. Как-то я разговорился с человеком, который участвовал в создании первого варианта «Ветхого завета» в Голливуде. В памяти его сохранилась лишь довольно скандальная история о том, как помощник кинооператора выполнял двойные, а то и тройные обязанности — играл Христа и одновременно был вторым помощником режиссера. Держа в руках ягненка, зажав под мышкой вываливающийся посох, он сыпал проклятия, пытаясь загнать в кадр остальных участников съемки. Гриффит первым начал приглашать профессиональных актеров, и съемки у него занимали уже не один день. Кто-то из ветеранов кино, работавший с Гриффитом в Нью-Йорке, рассказывал, как все произошло. Гриффит сделал простейшие подсчеты. Если разбить действие на отдельные эпизоды, можно подобрать их так, чтобы в первый день снять все сцены, где занят один актер, во второй — сцены с участием другого, а в третий — сцены, в которых заняты они оба. Тогда каждому из актеров надо платить всего за два рабочих дня, хотя съемки продолжались три дня.

Тогда-то и пришла Гриффиту в голову мысль о крупном плане.

Когда зрители увидели первый фильм с использованием крупного плана, они решили, что стали жертвой издевательства. Появление на экране таких кадров сопровождалось криками: «Покажите ноги!»

* Сейчас труды и специальные журналы по эстетике и методологии кино выходят на всех языках. В них часто помещаются интервью с кинематографистами всех стран. Сейчас есть киноинституты, киноархивы, киношколы. А прежде на Западе такие издания были либо собранием сплетен для поклонников и поклонниц кино, либо работами, написанными кем-то со стороны, в основном критиками, а не теми, кто непосредственно участвует в создании фильмов. На Западе и в помине не было таких студенческих экспериментальных групп, возглавляемых кинорежиссерами, какой руководил в 20-х гг. в России учитель Пудовкина Лев Кулешов. Эта группа явилась предшественницей киноинститута — ВГИК, где известные режиссеры сочетают свою студийную работу с педагогической, а учебные задания студентов предусматривают постановку настоящих фильмов.

И тем не менее именно этот прием является залогом могущества кино. Гриффит попал не в бровь, а в глаз. Скоро зрители привыкли к тому, что он делал. И простили ему, так как получили сполна за свои деньги. Пусть сначала Гриффит и не представлял себе, какие горизонты открывает его нововведение, все-таки именно он нашел этот оригинальный прием, именно он отважился, наконец, подумать о том, что действие можно разбить на эпизоды, а затем вновь синтезировать его.*

Вот как мы теперь можем сформулировать открытие Гриффита, хотя ни он сам, ни многие из его последователей сначала не осознали всей важности того, что они сделали, и не смогли обосновать свои достижения. Подобно тому, как статические изображения отдельных фаз движения, последовательно проецируемые с определенной скоростью, воспринимаются в кино как непрерывное движение, так и отдельные кадры, определенным образом отобранные и снятые, размещенные в определенном порядке и имеющие определенную длину, воспринимаются как единое целое.

Как мы видим, это положение развивает основной кинематографический принцип и полностью согласуется с ним.

Переход от кадра к кадру не противоречит обычным навыкам зрительного восприятия. Переход от одной точки зрения на другую, когда камера меняет либо объект съемки, либо занимаемое ею положение, соответствует смене точек, на которых концентрируется внимание нашего глаза.

Быстрый переход от одного кадра к другому является, по существу, более естественным средством переключения внимания, чем многие другие приемы. К ним можно, скажем, отнести панорамную съемку, когда кадр снимается движущимся объективом, то есть меняется поле зрения, или «съемку с движения» — камера перемещается относительно объекта по рельсам, или, наконец, съемку при помощи зум-объектива, когда камера, установленная на операторском кране, стремительно падает на объект, словно хищная птица. С появлением хитроумных механизмов, сделавших доступной подобную акробатику, кинорежиссеры часто прибегают к гимнастическим упражнениям такого рода по той единственной причине, что располагают этой возможностью.

* Здесь необходимо отметить одну особенность. Как мы уже говорили в первых главах, технические изобретения очень долго не находят практического применения. То же самое можно сказать и о средствах художественной выразительности. В самых первых фильмах (например, «Чихание Фреда Отта») встречались изображения, снятые крупным планом, скажем, лицо, занимающее весь экран, но это была случайность. А Жорж Садуль пишет (*Histoire Generale du Cinema*, v. II. Les Pionniers, Editions Denoel. Paris, 1947, p. 173), что остроумный англичанин Дж. А. Смит,² работавший в Брайтоне за семь или восемь лет до Гриффита (1901 г.), первым смонтировал эпизоды из кадров, снятых общим и средним планом. Однако это так и осталось его индивидуальным стилем и не отразилось на общей кинопрактике. И только когда Гриффит в погоне за экономией вновь открыл этот прием, его оценили по достоинству и стали развивать как основное изобразительное средство кинематографии, что обусловило не только расширение возможностей кино, но, как это ни парадоксально, и рост его стоимости (но об этом см. в части III, стр. 168).

Как, собственно, мы смотрим на какой-нибудь объект? Мы задерживаем на нем взгляд столько времени, чтобы успеть воспринять его, и ровно столько, сколько он нас интересует. Поведение этого объекта или изменение нашей реакции при его рассмотрении изменяет и направленность нашего интереса, вызывает у нас вопросы, и, чтобы на них ответить, мы переводим взгляд (то есть резко меняем кадр). Теперь перед нами новый объект или новая композиция. Но воспринимаем мы только то, на чем останавливаются наши глаза: пока мы переводим взгляд, мы как бы не видим.

Кадр, снятый с движения, не всегда неуместен. Это — самое веское, что можно сказать в его защиту. В жизни бывают случаи, когда наше видение соответствует кадру, снятому с движения. Например, мы внимательно обводим взглядом какую-то сцену, стремясь отыскать в ней что-то конкретное (скажем, осматриваем гору, чтобы увидеть далекого альпиниста, или пытаемся обнаружить знакомого в толпе). Поэтому, если нам нужно изобразить сам процесс поиска, а не только его объект, то кадр, снятый с движения, не будет резать глаз. И еще один пример: если мы наблюдаем за каким-то определенным движущимся объектом, допустим, за идущим человеком, наши глаза неотступно следят за ним, а фон не привлекает нашего внимания. Так будет и при панорамной съемке, которую тоже можно применить в данном случае. Хотя объектив и движется, но человек в кадре как бы удерживается на одном месте. Однако если кадр, снятый с движения, используют для показа всех деталей эпизода, такой прием может из-за своей неестественности нарушить восприятие. Он напомнит зрителю о скрытых механизмах, с помощью которых производилась съемка, и утомит, так как камера захватит и несущественные элементы композиции. А иногда такая утомительная безликость кадра, снятого с движения, может по контрасту придать драматизм какой-то детали, внезапно показанной в конце панорамы. Но при этом всегда приходится расплачиваться тем, что зритель воспримет это как трюк. Слишком часто режиссеры пользуются кадром, снятым с движения, из-за неумения решить, что именно важнее всего показать в данный момент, и не задумываются над тем, что, прибегая к подобному приему, они ослабляют воздействие фильма на зрителя.*

Возможность синтезировать единое целое из отдельных кадров позволяет режиссеру показать отобранные явления только с тех сторон, которые кажутся ему наиболее характерными, наиболее выразительными.

Благодаря этой возможности режиссер создает зрителю идеальные условия для наблюдения, и зритель видит на экране такие стороны явления, которые ему обычно недоступны.

* Блестящий пример использования такого приема дает фильм Феллини «8½». В нем режиссер старается заставить зрителя отождествить себя с героем, который запутался и в личных и в творческих делах и дошел до полного крушения надежд. В лучших эпизодах фильма ощущение неопределенности, создаваемое движущейся камерой, хорошо передает именно колебания и неуверенность героя. Однако это исключительный случай, здесь Феллини и нужна была такая явная нечеткость.

Пользуясь этим приемом, режиссер может показать каждое явление с такой точки зрения, которая подчеркнет его сущность (разумеется, в соответствии с явлениями предшествующими и последующими).

Он позволяет режиссеру выбрать только один аспект изображаемого явления, который режиссер считает нужным акцентировать в данный момент, *и ничего больше*. Так, например, крупный план приобретает еще большую выразительность и значимость от того, что осталось за кадром.

Эта возможность помогает режиссеру сделать свой замысел предельно ясным и точным, ибо в изображенном явлении зритель увидит только то, что захочет показать режиссер.

Трудно поверить, но вплоть до 1932 года голливудские деятели не смогли оценить этот прием. На совещании Академии киноискусств и наук, созданном для обсуждения фильма, снятого по системе Грандёр, кинооператор, работавший у Фокса, заявил, отвечая Эйзенштейну, что хотя на широкой пленке нельзя давать крупные планы,* ничего страшного в этом нет. Ведь при использовании такой пленки на экране все равно получится достаточно крупное изображение, и зрители смогут рассмотреть выражение лица актера, даже если оно не будет снято крупным планом. Разгоревшаяся дискуссия показала, что никто из присутствующих, за исключением группы Эйзенштейна, даже не представлял себе, что возможность выделять крупным планом какую-то одну деталь имеет огромное значение. (Но ведь и Гриффит, в конечном счете, пришел к этому, стремясь лишь сэкономить на актере!) Широкий экран, несомненно, имеет известные преимущества, когда нужно показать сражения, прерии, океаны, но при камерном повествовании он менее удобен, чем обычный экран: глядя на него, трудно сосредоточиться на какой-то одной детали. (В панорамном фильме невозможно сконцентрировать внимание даже на прелестях юной звезды, разве что ее расположат на экране горизонтально). Если кадр снимается ради одного персонажа, то его выделяют с помощью фокусировки, освещения и композиции из прочих элементов, неизбежно попадающих в поле зрения объектива. Если показывают лица нескольких персонажей, то их выражение и мимика должны направить внимание зрителя к герою. При этом от кинозрителя требуется столько же усилий, сколько от зрителя в театре. Между тем могущество кино объясняется главным образом необычайной способностью концентрировать внимание зрителя на главном и исключать все второстепенное.

В кино зритель затрачивает минимум усилий. При восприятии рисунка или скульптуры зритель руководствуется композиционным замыслом художника. Понять замысел режиссера в театре ему помогают мизансцены и игра актеров. Процесс чтения и восприятия литературы основан на знании букв и слов и требует от читателя лишь неосознанного напряжения памяти, даже если он учился грамоте очень давно. В кино к услугам зрителя — не только все средства воздействия других искусств, выраженные в самой конкретной,

* В то время это еще было невозможно.



Чаплин-реалист: труженица, измученная жизнью,— массажистка в «Парижанке» (США, 1923)

Чаплин-романтик: труженица, утверждающая себя в жизни,— «Мсье Верду» (США, 1947)



самой наглядной форме, но, благодаря возможности выделить в любом явлении наиболее важные детали, содержание, так сказать, разжевывается и вкладывается зрителю в рот. Ему остается только сидеть и смотреть.

Важность этого момента переоценить невозможно.

Рассмотрим вкратце разные способы съемки и обсудим, насколько усиливается доходчивость и красноречивость тех сцен, где замысел режиссера осуществлен путем разбивки каждого эпизода на отдельные кадры, по сравнению с эпизодами, снятыми с помощью одного монтажного кадра.

Пусть какая-то сцена происходит перед неподвижной камерой, которая добросовестно снимает все, что совершается перед объективом. Предположим, действие будет ограничиваться полем зрения камеры и она запечатлеет все, что будет в кадре. Как мы воспримем эту сцену?

Если съемка события не разбита на отдельные кадры, то деталь, имеющая большое значение, может не только оказаться мелкой и незаметной, но и вовсе ускользнет от взгляда, поскольку ее заслонят какие-то другие детали, находящиеся в кадре; а возможно, что создается такое нагромождение всякой всячины, что мешанина в композиции только запутает зрителя и рассеет его внимание.

Тут я снова вспоминаю первый вариант «Бен Гура». Все знают, что в немых фильмах по мере развития и усложнения их сюжетов стали необходимы поясняющие и облегчающие восприятие титры. Позднее расположение и содержание этих титров сделались довольно тонким и важным искусством, но первоначально пояснительные надписи не входили органически в ткань фильма.* В те дни титры всегда предшествовали сцене, не разбитой на кадры, и поясняли следующий эпизод, если он был не совсем ясен. Особенно хорошо запомнилась мне одна сцена из «Бен Гура». На экране — улица в Иерусалиме, на балконе второго этажа одного из домов виднеется несколько едва различимых фигур. Появляются всадники, и люди на балконе воздевают к небу руки, одежды их развеваются. Что-то происходит, но очень понятно, что именно. Кажется, с балкона уронили какой-то предмет. Не пострадал ли кто? Ведь в романе не то кирпич, не то кувшин, свалившийся с балкона, попал в римского офицера. Процессия останавливается, и после недолгого замешательства несколько человек входят в дом и кого-то оттуда выволакивают. Легко представить, как живо можно воспроизвести эту сцену, пустив в ход средства кинематографии. Употребив минимум слов или вообще без слов, а лишь подчеркнув необходимые существенные детали, можно ясно и исчерпывающе охарактеризовать действующих лиц, показать их чувства, их отношение друг к другу, показать, отчего и почему все происходит. Бедные Олкотт и Роз в своем единственном монтажном кадре не

* Ясно, что это и не могло никому прийти в голову, пока снимаемую сцену не разбивали на отдельные кадры, и только когда убедились, что это возможно, пояснительные надписи, их размер, расположение, графическое оформление и т. д. смогли стать зримой частью фильма, подлежащей монтажу, как и любой кадр кинокартины.

смогли нам ничего рассказать, они умели только иллюстрировать, поэтому два момента, существенные для развития замысла фильма, им пришлось втиснуть в несколько двусмысленную, на современный взгляд, поясняющую надпись: «Семья Гур. Досадное происшествие».

Представим себе, как бы эту сцену разбили на кадры сейчас. Приближающаяся процессия, дом с нависшим над улицей балконом. С помощью разнообразных деталей мы должны подчеркнуть достоинство и сдержанность офицера, страх, который он внушает окружающим, покорность населения завоеванной территории. Мы должны дать понять, что люди на балконе связаны с Гуром и вовлекут его в действие. Мы должны показать, как они перевешиваются через балкон, заинтересовавшись процессией, должны заранее отметить, как рискованно стоит кувшин или как ненадежно держится кирпич. Мы должны не только показать, что происходит, но и создать атмосферу настороженности и беспокойства, которые непременно передадутся зрителям, так как они не в состоянии увидеть ничего другого, кроме того, что решил показать им режиссер.*

Существуют специальные средства, которыми режиссер может воспользоваться намеренно, чтобы превратить зрителя в бесстрастного наблюдателя, если этого требует замысел. Но бывают и кинематографические ошибки, нарушающие увлеченность зрителя картиной. Из-за них воздействие фильма ослабевает, и зритель начинает понимать, что все происходящее на экране просто игра. Однако если кадры отобраны верно, если правильно решена композиция фильма, то в руках у режиссера окажутся возможности поистине гипнотического воздействия на зрителя. Ни одно другое искусство не обладает такими мощными средствами вовлечения зрителя в происходящее. Если каждый кадр заранее продуман, если ни один из них не длится слишком долго и нить, связывающая зрителя с экраном, не успевает порваться, если каждый кадр удовлетворяет уже возникшее у зрителя любопытство, то зрителю начинает казаться, будто он сам участвует в изображаемом действии. Он как бы находится в гуще событий. Все происходящее реально только потому, что он видит, как это происходит. Он будет смотреть на кадры глазами то одного персонажа, то другого. Исследователи театра объясняют, что драма захватывает зрителя благодаря инстинктивной склонности к подражанию, к сопереживанию, которая свойственна нам как общественным животным. Если актер негодует и ворчит, мы негодуем и ворчим вместе с ним. Если он играет человека, испытывающего жалость или ужас, мы тоже на некоторое время заражаемся жалостью или ужасом. Аналогичный процесс происходит во время футбольного матча. И в театре, и на стадионе это облегчается присутствием толпы. Мы — животные общественные, и наша способность к подражанию и сопереживанию усугубляется, когда мы находимся в толпе. Как часто возвращаешься с интересного футбольного

* Сам я никогда не видел «Бен Гур» Уайлера,³ но Джей Лейда, прочитавший мою рукопись, сообщил мне, что у того все именно так и было сделано.



Штрогейм-реалист: начало идилии — свадебный завтрак («Алчность», США, 1924)

Штрогейм-циник: конец идилии, нищета затягивает («Алчность», США, 1924)



матча обессиленный, разгоряченный и возбужденный не меньше, чем игроки. Тот же процесс сопереживания имеет место и в кино, но здесь к нему добавляется еще и процесс отождествления, ставший возможным благодаря показу событий с определенных позиций.

Если иллюзия на экране создана достоверно, она оказывается настолько убедительной, что продолжает жить в вашем сознании и после фильма. Вам трудно поверить, что увиденные вами события не происходили у вас на глазах, а если снят исторический эпизод, вы верите, что все на самом деле именно так и было. В театре актеру удается преодолеть ваше недоверие, пока вы смотрите на его игру, но, возвратившись домой, вы прекрасно понимаете, что были свидетелем великого перевоплощения. А в кино действие происходит на фоне настоящих городов, облаков, воды, деревьев (не приковылающих к себе внимание, словно нарывающий палец, как это бывает при попытках использовать подлинные предметы в театре), зритель глубоко проникает в события на экране и как бы участвует в них, что придает иллюзии большую материальность и обстоятельность, и достигается это возможностью разбивать событие на кадры, а затем объединять их. Для зрителей, видевших первый вариант «Мятежа на «Баунти», Блай воплотился в Лоутона.⁴ Глядя на других актеров, играющих эту роль, они отождествляют их не с капитаном Блайем, а с Лоутоном, и потому остаются неудовлетворенными. Так ли уж Поль Муни⁵ был похож на Жореса, Золя, Пастера? Старые любители кино делают себя на две категории; для одних Генрих VIII — это Лоутон, сыгравший короля в «Частной жизни Генриха VIII», а более пожилые, успевшие посмотреть «Анну Болейн», не представляют себе в этой роли никого, кроме Эмиля Яннинга.⁶ Для тех, кто помнит фильмы о Карле XII и Суворове, эти герои неотделимы от актеров Йёсты Экмана⁷ и Н. Черкасова.* Тысячи людей твердо верят (жестко при этом ошибаясь), что на ступенях одесской лестницы в дни восстания на броненосце «Потемкин» и впрямь происходила кровопролитная бойня. Это объясняется той беспримерной выразительностью и силой, которых удалось добиться Эйзенштейну благодаря удачной композиции этой сцены.** Кстати, я вспоминаю анекдотическую историю, которую Эйзенштейн рассказывал мне про Антонова-Овсеенко. В «Октябре» Эйзенштейн показал, как Антонов-Овсеенко во главе группы осаждавших Зимний дворец врывается в комнату, где заседает Временное правительство и, вскочив на стол, требует его отставки. Через много лет Антонов-Овсеенко, служивший консулом в Праге, встретил однажды Эйзенштейна и возмущенно заявил ему: «Знаете, вы подложили мне свинью! Кого бы я ни встретил, все говорят: «А, это тот, что прыгал на стол!» Я в жизни ни на какие столы не прыгал, но мне никто не верит!..»

* Речь идет не о Н. Черкасове, который сыграл Александра Невского и Ивана IV у Эйзенштейна, а о другом актере.⁸

** Конечно, в Одессе имели место события, подобные изображенным Эйзенштейном, однако происходили они не в столь драматически эффектной обстановке.

Многие великие люди или художники, обладавшие воображением, оценили возможности кинематографии раньше своих современников, еще до того, как кино одержало свои первые победы, а некоторые даже и до появления киноаппаратуры. Среди них можно назвать фокусника и иллюзиониста Мельеса, писателей Уэллса, Вэчела Линдсея, Горького и Толстого. Более поздним провозглашением веры в силу кино явились слова Ленина: «Из всех искусств,— сказал Ленин,— для нас важнейшим является кино». Ясно, что Ленин имел в виду мощную аудиторию, которую способно привлечь это искусство. Ведь в 1922 году, когда были сказаны эти слова, телевидения еще не существовало, а радио только появилось. Однако огромная важность кино, на которую указывал Ленин, основывается не только на сравнительно большом охвате зрителей — в этом отношении развившиеся позднее радио и телевидение далеко превзошло кинематограф,— но и на силе его воздействия, на его жизненности, на способности увлекать. И в этом ему нет равных, так как кино обладает неограниченной возможностью отметить все несущественное, отбирать самое важное, точно определять последовательность и ритм действия, и тем самым оно обеспечивает взаимопонимание между художником-творцом и зрителем. И все это обусловлено способностью кино разбивать событие на эпизоды и воссоздавать его из отдельных кадров.

2. СВЯЗЬ МЕЖДУ КАДРАМИ

*Не хаос, не сумбур и не уладок,
Но строго гармоничный беспорядок.
Таков разнообразия закон.*

Поуп

Приведем еще раз приевшуюся аналогию: кадр — это слово; эпизод, состоящий из нескольких кадров, — фраза; определенная последовательность кадров, то есть монтаж — грамматика и синтаксис кино.

В предыдущей главе мы говорили об открытии, которое заключалось в том, что кадры, определенным образом отобранные и снятые, размещенные в определенном порядке, имеющие определенную длину, воспринимаются как единое целое.

Технически монтаж заключается в том, что кинолентку разрезают на куски, а затем эти отрезки склеивают друг с другом. Как творческий процесс монтаж заключается в том, чтобы определить все моменты, о которых говорилось в предыдущем абзаце.

По сути дела и режиссерская разработка сценария, то есть составление плана визуального выражения действия (мизансцены), и предшествующий этому выбор сюжета для лучшего воплощения идеи или темы, и (в идеале) еще более ранняя стадия — выбор идеи или темы, и вся практическая работа с актерами, художником, с декорациями, освещением, съемки на натуре или в павильоне — все это попросту подготовка к созданию монтажных кадров, которые потом нужно определенным образом подобрать и смонтировать.

Разумеется, было бы прекрасно, если бы все, кто связан с кино, понимали его специфику и обязанности друг друга, и, в частности, если бы те, кто занимается основной творческой работой — сценаристы, режиссеры, операторы и т. д., — имели полное представление о монтаже. Предполагается, что именно такую всеобъемлющую подготовку призваны давать киношколы и киноинституты. В большинстве случаев в кинопромышленности к приему новичков и к продвижению киноработников подходят непринципиально. Связи — вот одна из возможностей попасть в кино. Другая — богатство или классовая принадлежность. Опыт работы в качестве писателя, актера или театрального продюсера может стать третьей. Таким образом, студии заполняются режиссерами, которые, получив сценарий, могут (при чьей-нибудь помощи) превратить его в кинокадры и отдать их монтажержу, чтобы тот сделал из них что-то путное. Такая узкая специализация и деление на дробные

части того, что должно быть единым творческим процессом, неизменно приводят к расточительному созданию лишнего материала и к убыткам.

Английскому термину *editing*, обозначающему разрезание и соединение пленки, во французском языке соответствует слово *montage*. Русский язык заимствовал много терминов по искусству из французского, а тот факт, что советские теоретические труды и учебные пособия по кино, как мы уже отмечали, явились первыми работами, в которых был четко проанализирован творческий процесс, придал слову «монтаж» ложное очарование. Фактически монтаж означает подбор кадров в определенной последовательности.

Для удобства описания кадры подразделяются на три основные категории: кадр, снятый общим планом, кадр, снятый средним планом, и кадр, снятый крупным планом.

Если на экране изображаются люди, то общий план покажет группу, средний может показать не только одного человека, но даже двух, однако их ноги не будут видны на экране, оба будут изображены до пояса, а крупный план покажет только голову и плечи одного человека.

В некоторых режиссерских сценариях и даже в практике некоторых национальных кинематографий подразделение кадров сводится лишь к этим трем категориям.

Однако очень часто используется гораздо более мелкая градация. Например, общий план или кадр, снятый с очень дальнего расстояния, который воспроизводит всю местность или всю сцену; кадр, снятый полуближим планом; кадр, снятый средним планом; кадр, снятый полукрупным планом, крупный план и деталь, показывающая всего лишь часть лица.

Ясно, что в режиссерском сценарии эти категории служат указаниями для оператора. К указаниям, говорящим о расстоянии, с которого снимается кадр, часто добавляют уточнения, например, «сверху», «снизу», «панорама слева направо» (это значит, что камера, а вместе с ней объектив должны во время съемки поворачиваться слева направо, чтобы в монтажном кадре получилась панорама), «наезд» или «наезд до крупного плана» (такой термин означает, что камера, установленная на подвижной тележке, снимает объект, постепенно приближаясь к нему).

Существуют простейшие доморощенные правила, которыми следует руководствоваться при монтаже эпизода из отдельных кадров (и наоборот, при исходной разбивке эпизода на кадры).

Если кадры ничем не связаны, целостного впечатления не получится.

Связи могут быть чисто зрительными, то есть в стоящих рядом монтажных кадрах и характер движения, и освещение должны быть одинаковы, а изменение масштаба изображения или точки съемки не должно быть слишком резким, иначе связи останутся незамеченными (если, например, связующим звеном служит какая-то определенная деталь, которая появляется в кадрах, следующих друг за другом). Слишком резкий контраст между двумя кадрами, при отсутствии объединяющих их зрительных или логических факторов, может нарушить единство целого.

С другой стороны, единство может быть не визуальным, а логическим. Кадр, снятый без логической или зрительной связи с предыдущим, например, с противоположной точки зрения, может только сбить с толку. А логически обусловленная перемена точки зрения окажется вполне уместной — так, в одном кадре можно показать крупным планом человека, смотрящего в определенном направлении, а в следующем кадре — то, что он увидит.

Надо, однако, помнить, что когда мы просматриваем кадры, стараясь решить, как эффектнее смонтировать их, мы всегда имеем дело с изображениями или впечатлениями от изображений, а не с самими реальными явлениями или предметами. Например, если снята сцена, где солнечный свет сочетается с тенью, но солнце преобладает, было бы ошибкой выбрать для показа деталь, находящуюся в полной тени. Ее трудно будет разглядеть на экране, хотя в реальной жизни эта деталь являлась характерной для всей сцены.

Особенно трудно установить связи при монтаже цветного фильма, так как сами по себе цветные кадры содержат такое множество бросающихся в глаза подробностей, что их беспорядочность легко нарушает целостность впечатления. Не совсем ясно, как наше сознание связывает с реальностью черно-белое изображение. Ведь человек, в отличие от собак и кошек и подобно многим птицам, пчелам и, может быть, некоторым рыбам, различает окраску предметов при дневном свете или при искусственном освещении. С другой стороны, при лунном свете цвета различать трудно, так что восприятие предметов в черно-белых тонах нельзя считать неестественным даже для живых существ, способных улавливать цвет. Вероятно, восприятие формы (а в черно-белых тонах оно более доступно) является первичным инстинктом человека, в отличие, скажем, от птенца чайки, который, едва успев вылупиться из яйца, уже требует пищи от любого красного пятна, напоминающего ему материнский клюв.* А может быть, привычка к черному и белому стала второй натурой человека? Когда Питера Устинова⁹ спросили на телевидении, почему он снял «Билли Бедда» черно-белым, а не цветным, он ответил, что ему хотелось, чтобы фильм был правдоподобнее. Станный ответ, но еще более странно, что никто не нашел в нем ничего странного. Этот парадокс, согласно которому черно-белый фильм кажется более реалистичным, чем фильм в «естественных» красках, основан на том, что правильная композиция и монтаж больше способствуют созданию иллюзии реальности, чем цвет.

Цвет может усилить достоверность впечатления, сообщив драматизм снятой сцене, если окраска изображаемого сама по себе вызывает определенные ассоциации. Например, желтые пески пустыни или голубые, зеленые, серые цвета моря, или белые, розовые, сиреневые и прочие оттенки льда и снега.

* Беспокойство, возникающее у человека при виде красного пятна, напоминающего ему кровь, по-видимому, не является первичным инстинктом, а усвоено благодаря ассоциациям.

Однако, если их снимать как придется, они будут препятствовать созданию зрительного единства эпизода. Специальный отбор цветовых сочетаний и их расположение в пространстве кадра, призванные привлечь внимание к определенным деталям, важным не только для одного кадра, но и для его связи с предыдущими и последующими кадрами, дело очень сложное и требует крайней тщательности. Когда-то в дни господства фирмы «Техниколор» получить разрешение на цветную съемку по этому способу можно было только при условии, что постановщик предоставлял право отбирать цветовые сочета-

Рис. 6. А смотрит мимо камеры на В, стоящего за камерой.



ния жене руководителя предприятия, выпускавшего пленку. В результате неизбежно получалась неразбериха, фильм превращался в демонстрацию технических возможностей способа Техниколор, каждая сцена являла собой пример буквального «буйства красок». Однако отбор главных цветовых деталей — не единственная сложность в подготовке к съемкам цветного фильма. При съемке крупным планом в черно-белом фильме не так уж важно, какой на герое галстук, но в цветном, стоит вам заметить расцветку галстука

Рис. 7. В смотрит на А, что видно с точки зрения А. (Камера, находящаяся позади А, повернута на 180° относительно своего первоначального положения).



в крупном плане, и вы уже не сможете с должным вниманием следить за выражением лица актера. Вызванный галстуком «шок» нарушит впечатление от предыдущего кадра, а отзвуки этого шока не дадут вам правильно воспринять следующий. И уж, конечно, дело отнюдь не облегчается тем, что в целях экономии большинство киноккомпаний предоставляет режиссеру снятый материал для монтажа лишь на черно-белой пленке, а в остальном полагается на волю случая.

Интересно рассмотреть характерный пример, подтверждающий необходимость отдать предпочтение заранее подготовленному смонтированному эпизоду, а не реальному. Речь идет о том, как показать на экране диалог между А и В. А смотрит мимо камеры на В. Что он видит? Естественно, что теперь надо показать, как В смотрит мимо камеры на А. Это, разумеется, вовлечет зрителя в самое непосредственное эмоциональное участие в ситуации.

так как он будет ассоциировать себя то с одним персонажем, то с другим. Однако если снять этих людей в данной ситуации с точки зрения каждого из них, диалога не получится.

Последовательность этих двух кадров никоим образом не создаст впечатления, будто *А* и *В* смотрят друг на друга.

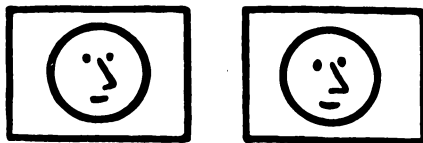


Рис. 8. *А В*

Мы просто увидим двух людей, смотрящих в одном направлении на один и тот же предмет. Чтобы создать задуманное нами впечатление, необходимо некоторое мошенничество — мы должны заставить *А* смотреть мимо камеры (в ее первоначальном положении) в одну сторону, а *В* должен смотреть мимо камеры (заявшей второе положение) в противоположную сторону.

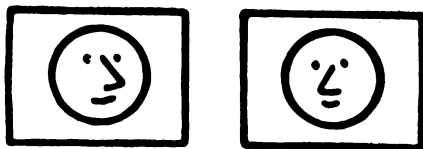
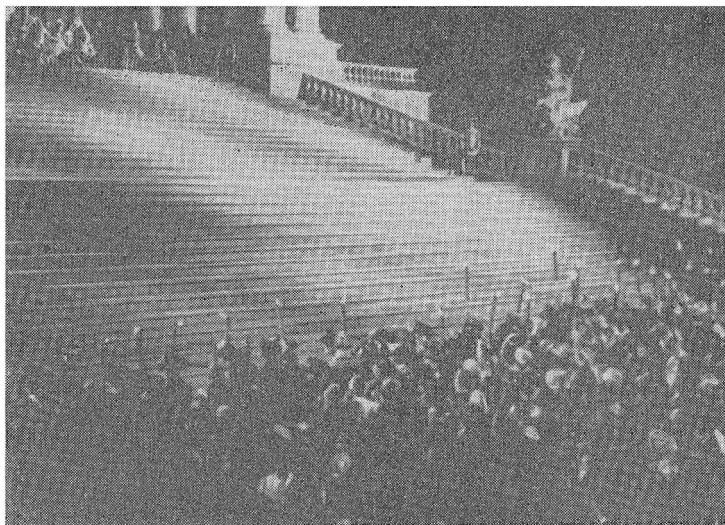


Рис. 9. Сейчас камера не только повернута на 180°, но и незаметно для зрителя сдвинута в сторону.

Только теперь возникает впечатление, что *А* и *В* глядят друг на друга

До сих пор мы рассматривали примеры лишь некоторых простейших принципов монтажа, используемых при изображении несложных ситуаций. Такой монтаж, вероятно, можно было бы назвать информационным. В данном случае кадры подбираются в такой последовательности, чтобы дать ответ на вопросы: где? (кадр, снятый с ближней точки, сменяется кадром, снятым с более удаленной), что? (переход от общего плана к какой-то детали), что он видит? с кем говорит? и т. д.

Но, прежде чем перейти к рассмотрению других видов монтажа, необходимо остановиться на одном крайне важном моменте. Как мы уже видели, если между двумя кадрами существует визуальная или логическая связь, достаточная, чтобы преодолеть ощущение разрыва при смене кадров, то такие кадры воспринимаются как части единого целого. Данный метод можно применить не только для воссоздания реального события, когда из соединения отдельных его частей возникает общее впечатление, производимое оригиналом. С не меньшим успехом, пользуясь этим методом, можно создать такую



Драматизм внутри кадра: пространство между враждебными партиями дает возможность развить конфликт в одном монтажном кадре (П. Циннер. «Екатерина Великая», Англия, 1933)

Альфред Хичкок добивается драматизма, используя крупный план: нож, вилка, картофель («Саботаж», 1936)



взаимосвязь, которой в действительности не существовало. Таким образом, художник может создать какое-то самостоятельное художественное произведение не только благодаря определенному подбору и сочетанию отдельных сторон реального явления, но и синтезировать новое явление из таких элементов, которые в реальной жизни не связаны между собой.

Монтаж подобен волшебной палочке. Он может вызвать к жизни и сделать достоверными такие пространственные или временные отношения, такие чувства и движения, образы таких людей, каких в реальности не существует вовсе.

Классические примеры подобного творчества приводятся в пособии, состоящем из статей и выступлений кинорежиссера В. И. Пудовкина, относящихся к 20-м годам.* Поскольку они являются классическими, мне ничего не остается, как процитировать их.

Новые пространственные отношения.

В эксперимент были включены следующие сцены:

- 1) Молодой человек идет слева направо.
- 2) Женщина идет справа налево.
- 3) Они встречаются и пожимают друг другу руки. Молодой человек указывает рукой.
- 4) Показано большое белое здание с широкой лестницей.
- 5) Молодой человек и дама поднимаются по широкой лестнице.

Объединенные и показанные на экране, эти куски воспринимались как единое целое. «Куски же снимались таким образом: молодой человек был снят около здания ГУМа, дама около памятника Гоголю, пожимание рук у Большого театра, белый дом был взят из американской картины (дом президента в Вашингтоне), а вход по лестнице был снят у храма Христа Спасителя.** В результате получилось то, что экспериментатор назвал в шутку «творимой земной поверхностью». Здания, в реальности разделенные тысячами миль, для зрителя приблизились друг к другу, и ему казалось, что актеры входят в Белый дом, хотя на самом деле они все время были в Москве.

Новые временные отношения.

В предыдущем примере, очевидно, были установлены и новые временные отношения. Действия актеров были разделены во времени, и вполне вероятно, что в реальности они происходили даже в иной последовательности.

Несуществующие чувства.

Пудовкин приводит следующий пример:

«Кулешов и я провели интересный опыт. Мы взяли из какого-то фильма несколько крупных планов хорошо известного русского актера Мозжухина.

* Film Technique and Film Acting, London, 1958, p. 88.

** Цит. по кн.: В. Пудовкин. Кинорежиссер и киноматериал. М., 1926, стр. 12—13. (Прим. перев.)

Мы выбрали статические, ничего не выражающие спокойные крупные планы. Эти похожие друг на друга кадры мы склеили с другими в трех разных комбинациях. В первой из них — вслед за крупным планом Мозжухина шел кадр тарелки супа, стоящей на столе. Не вызывало сомнений, что Мозжухин смотрит на суп. Во второй комбинации лицо Мозжухина смонтировали с кадрами гроба с мертвой женщиной. В третьей — за крупным планом Мозжухина шел кадр девочки, игравшей с забавным игрушечным медвежонком. Когда мы показали эти три комбинации зрителям, не посвященным в наш секрет, результат оказался потрясающим. Они восхищались игрой актера, отмечали его тяжелое раздумье над забытым супом, были тронуты и взволнованы глубоким горем, которое выражалось во взгляде на игравшую девочку. Но мы знали, что во всех трех случаях лицо было совершенно одинаковым.*

Несуществующие люди.

Пудовкин рассказывает об опыте Кулешова, который снимал на пленку руки, ноги, глаза и голову разных движущихся женщин, а в результате монтажа получалось впечатление, будто движется один человек.

Несуществующее движение.

Классическим примером, который часто цитируется,** и не только Пудовкиным, служат три каменных льва возле Воронцовского дворца, снятые в «Броненосце «Потемкине» так, что создается впечатление, будто разбужен и приходит в ярость от пушечного салюта с мятежного корабля один лев.

Важность этих примеров станет очевидной, если учесть, что ни один из приведенных приемов не является трюком в прямом смысле этого слова. Все они представляют собой специфические методы кинематографии, обычные средства киновыражения. А опыты ставились не для того, чтобы продемонстрировать приемы, а чтобы лучше их понять и указать пути более глубокого изучения методов, повседневно используемых в кинематографии.

Фильмы никогда не снимаются в порядке следования событий. Только изредка по требованию кинозвезды или в тех случаях, когда режиссер полагает, что можно добиться лучшей игры от неопытных актеров, съемки проводятся приблизительно в той же последовательности, в какой развивается сюжет. Но решающим фактором при определении порядка съемки оказываются обычно всякие организационные соображения — переезды, финансовые вопросы, погода, болезнь кого-нибудь из труппы или отлучки актеров, неизбежные в связи с тем, что актер, например, занят в театре. А потом отснятые эпизоды монтируют, и они появляются на экране в порядке, совершенно отличном от того, в котором снимались.

Именно этот вид синтеза — разбивка действия на отдельные эпизоды и его последующее воссоздание — делает возможной для кино такую, ставшую

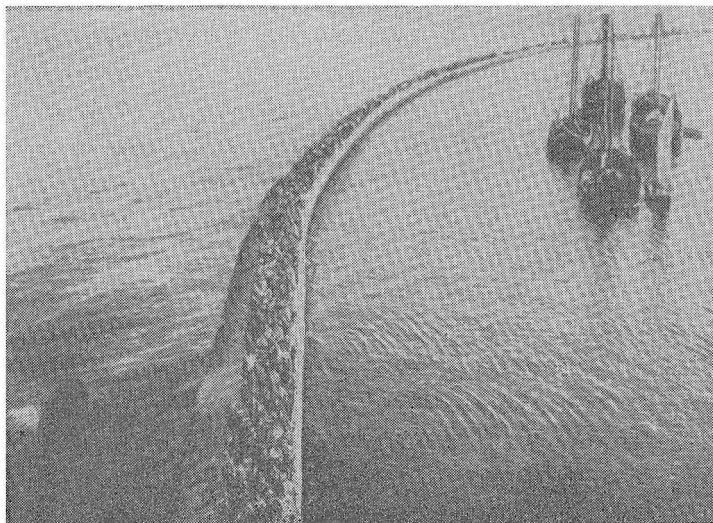
* Цит. по кн.: В. Пудовкин. Кинорежиссер и киноматериал, стр. 76. (Прим. персв.)

** Film Technique and Film Acting, p. 145.



Экспрессивная композиция: Совесть Человечества — заключительный кадр «Стачки» Эйзенштейна (СССР, 1924)

Экспрессивная композиция: толпа на молу символизирует связующее звено между населением портового города и убитыми моряками, лежащими у выхода молы в море («Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, 1925)





Концентрация внимания с помощью композиции: в обоих кадрах тот же ракурс, те же контрасты, одинаковый задний план. Все это сосредоточивает внимание на центральной фигуре. Но если в первом кадре персонажи на заднем плане как бы поддерживают героя («Александр Невский» Эйзенштейна, СССР, 1939, и «Профессор Ганнибал» Золтана Фабри, Венгрия, 1956)



повседневной, практику, как комбинирование павильонных съемок с натурными, позволяет сочетать вымысел с реальной обстановкой и с реальными явлениями, такими, как вода, воздух, горы, леса, бури. Все это возможно только в кино.

Даже самые изощренные с виду опыты, из числа приведенных выше, лишь подтверждают эту характерную особенность кинематографии. Что касается синтеза людей, то стоит упомянуть о таком курьезе: Эйзенштейн упорно отвергал одну за другой сотни кандидаток на роль, которую в конце концов сыграла в «Генеральной линии»* Марфа Лапкина. В течение нескольких недель он снимал чью-то анонимную спину, и только когда наконец нашел свою звезду-крестьянку, вернулся к начальным сценам, чтобы снять ее лицо. Разумеется, обычно все происходит наоборот: сначала подбирают актрису, а уж затем дублершу, которая играет в сценах, слишком утомительных или слишком простых, где бояться злоупотреблять участием высокооплачиваемой звезды (так снимают руки, которые держат письмо, или ноги, ступающие в лужу), или в сценах, связанных с риском, из-за которых страховые суммы возросли бы до астрономических цифр. Лейда в своей книге вспоминает другой интересный и памятный всем пример. Кто из миллионов зрителей, знавших Рузвельта только по кадрам кинохроники, мог предположить, что у него была парализована вся нижняя половина тела? Из деликатности операторы вместе с монтажерами добились того, что на экране ни разу не было видно, как Рузвельту помогают встать с кресла; они создали образ здорового человека. Точно так же при помощи монтажа делали высоким Сталина и помогали казаться калекой Ферреру (в фильме «Мулен-Руж»).¹⁰

Что касается создания чувств, эмоций, то проведенные Кулешовым опыты открыли дорогу целой школе типажа, то есть использованию непрофессионалов вместо актеров. Советские режиссеры, стремясь добиться такой естественности, о какой никто еще не мечтал, снимали в своих картинах людей, от природы обладавших необходимыми для данного случая внешними данными. Это позволяло обойтись без грима и без талантов. Ясно, что этот путь вел в тупик. Недостатки метода типажа усугубились в звуковом кино, которое позволило с помощью речи раскрыть внутреннюю сущность каждого персонажа и потребовало от актеров не внешнего сходства, а актерского мастерства и таланта. Но до этого было найдено много ценного, были усвоены полезные уроки. В фильме «Потомок Чингиз-хана»** Пудовкин снял монгольских пастухов и охотников, и благодаря этому картина достигла той достоверности, которая была бы невозможна, если бы их играли актеры. «Мне нужна была толпа монголов, которые с восторгом разглядывали бы бесценный мех». Как же добиться такого поведения от «не способного играть материала»? Ведь режиссер даже не мог вступить с ними

* Фильм называется также «Старое и новое».

¹⁰ За пределами СССР фильм называется «Гроза над Азией».

в непосредственное общение, так как не знал их языка. «Я нанял китайского фокусника и снимал лица наблюдавших за ним монголов. Соединив эти кадры с кадрами, изображавшими мех в руках у торговца, я получил то, что хотел».* Но этот прием не был изобретен русскими. Сколько звезд немого кино можно было признать актерами только с большой натяжкой? Разве не являлись они по существу просто типажами? Они были красивы и поэтому становились героями или героинями ситуаций, характерных для людей, наделенных подобной внешностью, остальное восполнялось монтажом и композицией. Но это не значит, что такой синтез служит лишь средством для сокрытия бездарности. Я повторяю — и не устану повторять, — что именно таким путем кино достигает наиболее глубокого воздействия. Обеспечивая свободу отбора нужных изображений и их последовательность при монтаже, этот метод определяет реакцию зрителя и вовлекает его в действие и потому является главным приемом киноискусства. Главным, независимо от того, отдают или нет себе в этом отчет сами работники кино. А о степени их неосведомленности, с которой иногда приходится сталкиваться, можно судить по следующему примеру.

В конце 30-х годов Сильвия Сидни,¹¹ достигшая к тому времени вершин своего актерского мастерства, приехала в Лондон для исполнения главной роли в фильме А. Хичкока¹² «Диверсия». Она играла любящую старшую сестру, которая соглашается на брак с грубым, вульгарным человеком, чтобы создать для младшего брата домашний очаг. Из-за эгоизма и неосторожности мужа мальчик погибает во время взрыва. Муж неуклюже и бестактно пытается утешить ее, пока она готовит обед, и тут она хватает столовый нож и закалывает его. Намеренно ли она это делает? Эта сцена должна была стать триумфом актрисы, но, закончив ее, Сильвия залилась слезами и ушла со съемок. Ей показалось, что Хичкок вовсе не нуждается в ней. Он все время снимал ломтики картофеля, который она резала, и вилку, которой она пробовала капусту. Потом он решил снять ее руки. И ни одной реплики за всю сцену! А разве она могла играть, если ей нечего было говорить?

Недоумение ее понятно. Сильвия Сидни вовсе не принадлежала к куклам немого кино, она была прекрасной актрисой, выросшей на сцене нью-йоркского «Литл театр». Через несколько дней ей показали предварительно смонтированный материал. В законченном виде эта сцена являлась для тех дней классическим образцом отличной игры, напряженного действия и великолепной режиссуры. Потрясенная, актриса вышла из зала: «Мистер Хичкок творит чудеса, — прошептала она, — в Голливуде должны узнать об этом!»

Голливуд, конечно, знал о таких вещах и сам их делал. Но только там не всегда понимали, что они делают и зачем.

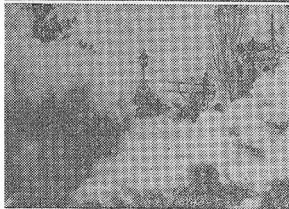
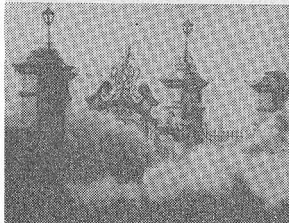
Даже такой прием, как пробуждение каменного льва, возвышенный Эйзенштейном до поэтической метафоры, стал неотъемлемой частью киноязыка и широко применяется в более прозаических фильмах. Шедсак и

* Film Technique and Film Acting, p. 170.

ЦЕЛЬ — ОДЕССКИЙ ТЕАТР



ПО ШТАБУ ГЕНЕРАЛОВ



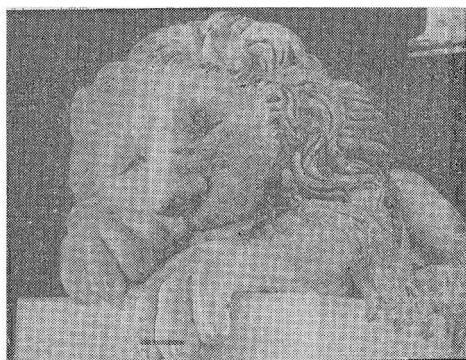
Пробуждение каменного льва из «Броненосца «Потемкина» Эйзенштейна. Эти кадры следуют сразу после расстрела на одесской лестнице. Надпись: «И мятежный броненосец ответил на зверство палачей выстрелом по городу».

Медленно поворачивается орудийная башня.

Надпись: «Цель — одесский театр»

Скульптурная группа на вершине здания театра.

Надпись: «По штабу генералов». Выстрел. Затемнение.



Купер¹³ (авторы интересной документальной картины «Трава» — о переселении кочевников) создали для Парамаунта анималистский фильм «Чанг», чтобы продемонстрировать, как можно снять тигров в кино. На какие только ухищрения они не пускались, чтобы показать в одном кадре человека и преследующего его тигра. И все это ради рекламы. Однако наиболее страшными и волнующими получились как раз те кадры, где тигры сняты без человека, — угрожающе оскаленная пасть во весь экран, казалось, грозила проглотить зрителей. Именно в этих кадрах тигр словно готовился ринуться на нас, хотя на самом деле его снимали издали. В комедиях Мака Сеннета¹⁴ пьяницам, пришедшим в музей, чудилось, будто на них вот-вот набросятся чучела львов. Стеганные лапы, хвосты и головы зверей были так же безжизненны, как крымский камень, однако крупные планы делали их настолько правдоподобными, что публика веселилась вовсю.

Эйзенштейн внушал своим ученикам, что иллюзия движения, например такого, как в кадрах с каменными львами, возникает из конфликта — из конфликта между разными состояниями объекта, снятого в разное время. Он учил, что в этом нельзя убедиться на примере какого-то одного фотоснимка (ибо это будет лишь одно состояние, снятое в данный момент), но это видно в работах тех графиков и живописцев, которые овладели секретом, как изображать объект в движении. В качестве такого мастера он называл Тулуз-Лотрека¹⁵ и, в частности, известный портрет Цисси Лофтус, где она изображена идущей в одну сторону, в то время как голова ее повернута в другую. Устремленность ее тела в разные направления как раз и сообщает портрету живое ощущение движения. В этом, говорил Эйзенштейн, и заключается секрет создания движения с помощью монтажа.

В свое время возникло противоречие между лекциями Пудовкина и Эйзенштейна, которые они читали своим студентам. Так, Пудовкин утверждал, что соединение двух кадров посредством монтажа равносильно сумме (а+в). Эйзенштейн не соглашался с этим. Он считал, что в результате получается не сумма и не произведение (ав), а совершенно новая величина (с).¹⁶

Этот спор несколько не похож на схоластические споры о том, сколько ангелов может уместиться на острие иглы. С решением этой проблемы связано понимание искусства создания фильма. Разве кто-нибудь может усомниться в том, что последовательность двух изображений, соединенных монтажом, рождает нечто новое, нечто, не свойственное ни одному из этих кадров, взятых в отдельности?

Все приведенные примеры по-прежнему касаются информационного монтажа, независимо от того, относятся ли они к тем случаям, когда монтаж усиливает впечатление от воспроизводимого события, или к тем, когда при его помощи возникает достоверная иллюзия события, которого никогда не было в действительности.

Однако огромная значимость монтажа этим не ограничивается: он может пояснить событие, заострить сатиру, усугубить драму, усилить кульминацию.

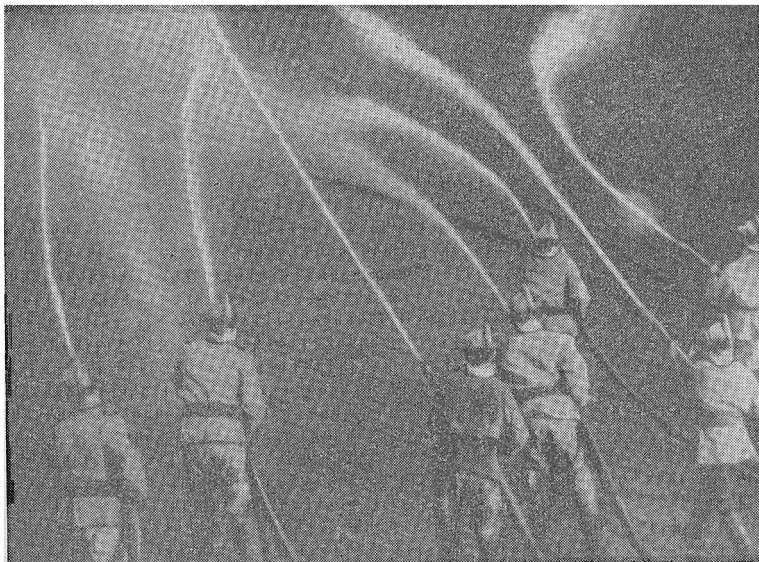
И если здесь мы вновь обращаемся к примерам, взятым из немого кино, то делаем это намеренно, и не по той, чисто случайной, причине, что монтаж был известен и использовался до появления звукового кино, а потому, что зрительный образ является основным для кино. Возможности правдоподобной имитации жизни, которых у современного звукового кино становится все больше, позволяют с такой легкостью натуралистически воссоздать явление, что разнообразие выразительных средств, доступных кино и определяющих его ни с чем не сравнимое могущество, может остаться незамеченным, если не разобратся в законах и принципах зрительного восприятия.

Параллельный монтаж, напоминающий зрителю о том, что два или несколько событий развиваются одновременно, является привычным методом нагнетания драматизма, возможным только в кино. Подобно крупным планам, он впервые был использован Гриффитом. Простейший пример: мы видим героиню, привязанную к рельсам, и одновременно наблюдаем, как приближается к ней экспресс и как садится в седло герой, призванный спасти ее. Или другой пример: осужденный, ожидающий казни, и везущий помилование гонец, который, преодолевая препятствия, должен попасть в тюрьму до приведения приговора в исполнение («Нетерпимость»). При таком монтаже кадры группируются таким образом, чтобы при демонстрации фильма параллельно развивающиеся события возникали на экране попеременно. Подобный монтаж называется монтажом с перебивкой. Этот имеющий большое значение метод основан на уже знакомом нам процессе кинематографического восприятия, когда разные кадры создают впечатление движения, а разные монтажные кадры — впечатление единого целого. В данном случае два явления, которые физически развиваются вне связи друг с другом, объединяются в сознании зрителя в единое целое благодаря их внутренней логике.

Монтаж с перебивкой в фильме Пудовкина «Мать», когда показ демонстрации протеста сменяется изображением освободившейся ото льда весенней реки, сметающей все на своем пути, внешне похож на этот прием (с точки зрения технического выполнения). Однако на самом деле здесь связь является не логической и не реальной, как в тех случаях, когда результаты обоих событий взаимосвязаны, а поэтической — один ряд изображений раскрывает и усиливает звучание другого ряда.

С эмоциональным воздействием этого примера можно сравнить *сатирический* эффект, достигнутый Эйзенштейном в фильме «Октябрь». Кадры, показывающие, как Керенский поднимается по лестнице Зимнего дворца и садится за стол, перемежаются титрами с его все более пышными титулами и увенчиваются изображением павлина, распутившего хвост из драгоценных камней.

В том же фильме Эйзенштейна, в эпизоде, названном «Деградация иден бога», можно встретить *монтаж зрительных образов*, примененный для создания такого же впечатления, но выполненный более сложными, тонкими и менее очевидными монтажными приемами, чем довольно-таки откровенный



Энергичная композиция: диагональ — наиболее действенный прием в композиции кадра с «золотым сечением» («Стачка» Эйзенштейна и «Профессор Ганнибал» Фабри)





Композиция из двух частей: а) тональность и контраст концентрируют внимание на мужчине; б) тональность и контраст сосредоточивают внимание на женщине («Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене, Франция, 1961)



монтаж с перебивкой. Разумеется, не следует считать, что Эйзенштейн, дав этому эпизоду такое название и прибегнув к такому монтажу, собирался дискредитировать бога. Он разоблачал богохульное обращение к божественной власти для оправдания контрреволюционной резни. Корнилов бросает против революционного Петрограда свою «дикую дивизию», состоящую из рекрутов, завербованных в самых отсталых и невежественных окраинах империи и соблазненных обещанной добычей и грабежом. Наступление это проходит под лозунгом: «За веру и отечество!» Раздающие благословения священники с кадилами показаны под реалистически изображенной иконой Спасителя. В результате быстрого чередования кадров икона уступает место сначала искаженным византийским ликам, затем грубым шаманским деревянным божкам и, наконец, фаллосу, безжалостно напоминая нам о варварстве, которое испокон веков прикрывалось священными призывами, служившими предлогом для массовых убийств.

Одно из самых смелых сопоставлений использовано тем же режиссером в «Генеральной линии», причем здесь он снова избегает параллелизма. В этом фильме Эйзенштейн создает ситуацию, в которой успех и даже существование сельскохозяйственного кооператива зависят от хорошей работы сепаратора. Он монтирует кадры в такой последовательности, что мы видим, как сливки, снятые с молока, постепенно превращаются в струи и сливаются с потоками бьющей из фонтанов воды, а затем — с растущими цифрами, обозначающими количество членов кооператива. В основе этого опыта лежит *диалектический* принцип: на определенном этапе развития количество переходит в качество путем скачка. Эйзенштейн хотел посмотреть, будут ли качественные изменения — молоко — вода — цифры — восприниматься в обратном порядке как изменения количественные. Удалось ли благодаря такому монтажу подчеркнуть кульминационный момент и сделать понятной точку зрения режиссера — об этом судить зрителям.

Точно такой же опыт, но с большим смаком и, пожалуй, с большим успехом, Эйзенштейн ставит в другом эпизоде того же фильма («Свадьба коровы и быка»). Здесь диалектические изменения представлены сменой черно-белой пленки — цветной. Мы видим корову-невесту, украшенную лентами, утопающую в цветах. Монтажный переход, и на наших глазах тощий теленок становится упитанным и быстро превращается в громадного быка, который неуклюже двигается в наступление. Когда он приближается к своей нареченной, в небо взлетает разноцветный фейерверк. Такой же «скачок» был задуман в концовке фильма Хичкока «Тайный агент». Английские агенты (Джон Гилгуд¹⁷ и Мэйдлин Кэррол), уже совершившие одно преступление, но убившие не того, кого следовало, томятся ожиданием в своей квартире, а в это время их ставленник Безволосый Мексиканец (Питер Лорре)¹⁸ пробирается по мшачемому и громыхающему поезду, чтобы убить того, кого нужно (Роберта Янга, едущего в последнем вагоне). Напряжение усиливается по мере того, как нарастает грохот поезда. И вдруг крушение, все разлетается в щепки, предвосхищая убийство. Вспомнив приведенный выше

эпизод из «Генеральной линии», мы решили усилить кульминационный момент, введя в черно-белую картину цвет, и заставили от руки разрисовать кадры красными и желтыми языками пламени, а сами наклеили на них кусочки перфорации. Мы хотели, чтобы пламя, возникшее при крушении, перекинулось прямо в зрительный зал, и добились задуманного эффекта. Когда мы в первый раз прокручивали эту сцену в просмотровом зале, механик тут же остановил аппарат, выскочил из своей кабины и пригрозил, что расквасит нам носы. В конце концов трезвый рассудок одержал верх, и зрителям так и не показали этой сцены — ее вырезали за несколько минут до коммерческого просмотра. Тем не менее этот эксперимент не оставляет сомнений в могуществе диалектики.

3. РИТМ

*Я могу сказать вам, с кем время
идет иноходью, с кем — рысью, а
с кем — стоит на месте.*

Шекспир

В предыдущей главе мы говорили о том, что время можно создавать, изменять и уничтожать.

Можно снять кадры в любом порядке, а затем смонтировать их в новой последовательности, которая соответствует развитию сюжета.

Кроме того, переходя от одного интересующего нас изображения к другому, можно избежать ненужных перемещений не только в пространстве, но и во времени.

Человек входит в комнату и идет через нее. Мы видим, как он появляется в дверях. Если снять его сразу в другом конце комнаты, не показывая, как он пересекает ее, то это ускорит действие (причем не обязательно нарушит ритм). Такой способ избавляет от необходимости показывать перемещения во времени и в пространстве.* И еще один пример. Допустим, человек ложится спать. Он подходит к постели. Здесь заканчивается съемка общим или средним планом и дается крупный план стула возле кровати. Находящийся за кадром человек бросает на него одежду. Затем рука поднимает край одеяла. В кадре — лампа возле кровати, появляется рука и гасит ее. Мы прекрасно понимаем, что произошло, и воспринимаем действие полностью, хотя его продолжительность сократилась за счет исключения несущественных подробностей.

Заметим, что я говорю: «Мы прекрасно понимаем, что произошло. Человек лег спать». Но кто это «мы»? В данном случае «мы» — это все, кто знаком с кино. Но, чтобы научиться понимать выразительные средства кино, нам пришлось посмотреть немало фильмов. А вообще мы так же не подготовлены к пониманию киноязыка, как новорожденный к чтению. Сейчас все знают, что событие или явление можно представить в виде его составных

* Не следует смешивать этот пример с теми случаями, когда передвижение человека является не просто переходом из одного места в другое, а само по себе служит объектом съемки. Здесь следует показать весь проход и выбрать для этого определенную точку зрения (например, снимать идущего по коридору сзади или спереди), которая подчеркнет протяженность действия во времени.

частей, и воспринимают эти части как единое целое. Между тем зрители, которые впервые столкнулись с рационализаторскими новшествами Гриффита (оказавшимися для него такими выгодными), не поняли их. Вот почему зрителям-новичкам иногда бывает трудно уследить за монтажными переходами. Первым смелым экспериментатором, показавшим, что с помощью части действия или части времени можно представить целое, был немецкий режиссер Эрнст Любич,¹⁹ впоследствии переехавший в Америку. Причем он стремился не просто ускорить действие (этот метод развился прагматически и быстро стал неотъемлемой частью профессионального киноискусства), а использовал данный прием как остроумное выразительное средство, как своего рода зримую эпиграмму. Достигнутая им лаконичность изобразительного стиля, поражающая в свое время, теперь вошла в плоть и кровь современного кино, стала методом, с помощью которого делаются все фильмы. Поэтому сейчас комедии Любича воспринимаются гораздо сдержаннее, чем другие классические ленты,— их новаторство даже не ощущается.

Вспомним наш пример — человек ложится в постель, а зрительно это передано в виде руки, бросающей на стул одежду. Это Любич.* Это ему пришла в голову идея в фильме «Запретный рай» продемонстрировать могущество правителя и окружающую его роскошь, показав, как посетитель проходит через несметное количество высоченных дверей, массивные створки которых распахиваются при его приближении. И он же, Любич, рассказал целую любовную историю, изобразив, как гордая неприступная красавица (ее играла Полина Фредерикс) в кадре, уходящем в затемнение, внимает мольбам неотразимого сердцееда, а наутро, сидя у туалета, загадочно улыбается своему отражению в зеркале и внимательно разглядывает синяк на белом плече. Эти примеры, а их множество, кажутся банальными,— ведь подобные вещи мы видим слишком часто. Но первым их ввел Любич. Всякая новинка постепенно превращается в штамп. Любич внес столько нового в язык кино, что сейчас мы воспринимаем его находки как нечто само собой разумеющееся.

И наоборот — китайские фильмы, особенно выпущенные после освобождения, кажутся нам растянутыми. Если в них изображают, как человек входит в комнату, то сначала он откроет дверь, переступит через порог, пройдет по всей комнате, и нам придется следить за ним, пока он не достигнет противоположной стены. Почему? Не потому, что китайские режиссеры не знают, как делать фильмы. Они снимают превосходные картины. Но до 1950 года ни один китаец, кроме жителей больших городов, ни разу не был в кино. Когда делаешь фильмы для 650 миллионов зрителей, из которых

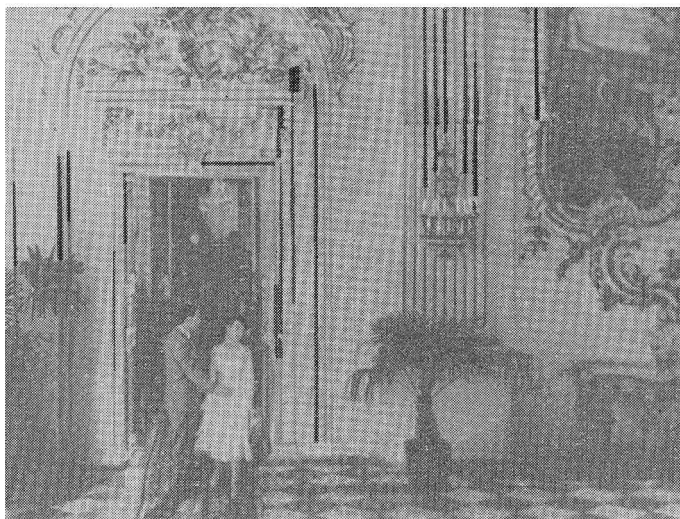
* Кстати, покойный Эдвин Гринвуд, понимавший толк в том, что хорошо, а что плохо, точно скопировал эту сцену в одном из своих фильмов, вышедшем несколько месяцев спустя, Британское управление киноцензуры запретило ее.

— Но вы недавно пропустили эту сцену в фильме Любича,— запротестовал Гринвуд.

— Я знаю, м-р Гринвуд, но в английских картинах мы намерены охранять высокий моральный уровень.



Композиция, требующая движения взгляда: а) равномерное распределение света и тени сначала привлекает внимание к обоим лицам. Постепенно диагональ приковывает внимание к девушке («Приключения» М. Антониони, Италия, 1960); б) если кадр показывается на экране несколько секунд, мы видим только две фигуры и стену на переднем плане; если кадр задержать, взгляд неизбежно устремится в глубь коридора («Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене).





Композиция, создающая настроение: в данном случае неважно, что лица почти неразличимы. Расстановка персонажей выражает их разное отношение к происходящему. Существенными элементами композиции являются яркое солнце и свежий ветерок.

Композиция, выявляющая характер: на данном этапе фильма «Жюль и Джим» Ф. Трюффо расстановка трех его героев четко выражает их характеры (Франция, 1961)



с кино знакомо всего 50 миллионов, справедливо предположить, что если для тех, кто привык к условиям, они стали второй натурой, то другим потребуется известный период, чтобы свыкнуться с ними.

Мы можем остановить время, растянуть его или повернуть вспять, чтобы придать какому-то событию особую значительность. Характерным примером, на котором и по сей день обучают студентов, служит эпизод «разведения мостов» в фильме Эйзенштейна «Октябрь». В этом фильме Временное правительство в самый напряженный момент отдает приказ развести мосты через Неву и отрезать административный центр города от рабочих окраин. Пулеметный огонь останавливает толпу, стремящуюся перейти на другой берег, и одна половина моста начинает подниматься вместе с повозкой, в оглоблях которой повисает над образовавшимся просветом убитая лошадь, а на другой половине моста — убитая женщина, и в просвет свешиваются ее длинные струящиеся волосы. Обе половины моста с их трагической ношей бесконечно, невыносимо долго идут вверх. Движение повторяется снова и снова, пока наконец и женщина, и лошадь не падают в воду с уже вертикально поднятых частей моста, как бы завершая неотвратимое разделение города. Здесь прием повторения тщательно продуман с точки зрения композиции, так что и графическое построение, и содержание выходяют эмоциональное настроение этой сцены до поэтического звучания. Более прозаический пример неестественного развития времени можно найти в фильме Хичкока «Жилец», когда преступник, убивающий без разбору всех золотоволосых женщин, тушит свет в бальном зале, чтобы зарезать одну из танцующих. Рука, показанная крупным планом, поворачивает выключатель и только потом в кадре, снятом общим планом, гаснет свет. Здесь, разумеется, нет никакой поэзии, как нет и продуманной, осознанной попытки создать новый масштаб времени. Однако это повторение срабатывает эффективно, по крайней мере на первый взгляд, и, усиливая мелодраму, не воспринимается как нелепость.

До сих пор мы приводили примеры вольного обращения со временем. Однако само по себе время в фильме тоже пластично, и мы можем свободно им манипулировать. В театре период в несколько лет можно свести к десятиминутному перерыву и обозначить его спуском и подъемом занавеса. А в некоторых экспериментальных и «экспрессионистских» спектаклях достаточно даже потушить свет в одном углу сцены и зажечь его в другом. (Важно только, чтобы за это время актеры успели в темноте вскачь спуститься или подняться по лестницам). Кино, однако, обладает более простыми и более правдоподобными средствами пунктуации: съемка из затемнения или съемка в затемнение, то есть постепенное появление кадра из темноты с определенной скоростью или постепенное погружение его в темноту; наплыв (или переход наплывом) — медленный переход целой сцены в следующую; вытеснение, когда один кадр, не изменяя яркости, уступает место другому кадру, постепенно занимающему всю площадь экрана. Нужно только помнить, что чем более новыми и незнакомыми являются средства

пунктуации, тем больше риска, что они отвлекут зрителя, и наоборот — чем более знакомы они и привычны, тем меньше внимания обратит завсегдатай кино на то, что одно действие сменяет другое.*

В пьесе «Время и семья Конвей» и в других драмах времени Пристли обращает время вспять и перескакивает из одного периода в другой. В театре он делает это, показывая разные периоды в разных актах или в разных сценах. А в кино это можно делать как угодно, даже в соседних кадрах, с помощью так называемого короткого «обратного» кадра.

Все это примеры произвольного обращения со временем. В основном такой прием используется, когда хотят что-то пояснить.

Но гораздо важнее для усиления эффекта и степени воздействия фильма определить его темп, отрегулировать ритм.

В предыдущей главе давались примеры того, как, комбинируя кадры, можно создать то или иное содержание. Вероятно, самым простым и самым смелым является пример, приведенный Пудовкиным.

Рассмотрим два отрывка: а) испуганное лицо, в) нацеленный на него пистолет, с) то же лицо, только смеющееся. Последовательность «сва» воспринимается как изображение труса, последовательность «авс» — как изображение героя.

Но и правильный монтаж кадров не спасет положения, если они не будут иметь определенную длину. Проанализируем следующую сцену из одного американского фильма, в которой изображено уличное происшествие.**

1. Улица с идущими по ней машинами, пешеход спиной к камере пересекает мостовую, проходящий автомобиль скрывает его от глаз зрителей.

2. Очень короткий кадр — перепуганное лицо шофера. Он нажимает на тормоза.

3. Такой же короткий кадр — лицо жертвы, рот раскрыт в крике.

4. Съемка сверху, с сиденья шофера — ноги, мелькающие возле крутящихся колес.

5. Буксующие, остановленные тормозом колеса машины.

6. Тело рядом с остановившейся машиной.

Конечно, такая разбивка события на кадры и его последующий монтаж стали бы еще более эффектными, если бы в сцену был включен наблюдатель, если бы она не снималась одним кадром с дальнего плана. Однако нужного эффекта можно достигнуть лишь при соблюдении верного ритма и при правильной продолжительности кадра.

Допустим, что мы видим:

1. Человека, переходящего улицу.

2. Испуганное лицо шофера. Оно долго, очень долго остается на экране.

* Между прочим, современный зритель настолько хорошо знаком со скачками во времени, что часто для смены эпизодов вообще не требуется пунктуации, достаточно лишь резко изменить композицию. В телевидении для подобных переходов предпочитают использовать съемку в затемнение или съемку из затемнения.

** Film Technique and Film Acting, pp. 96, 99.

3. Кричащее лицо жертвы — так же долго.

4. И т. д.— остановленные колеса и все прочее, тоже очень долго.

В таком случае вся сцена распадается на отдельные куски. Она не будет восприниматься как единое целое. Мы даже вряд ли поймем, что это несчастный случай.

Кадры, как уже говорилось, должны иметь определенную длину. Но что такое определенная длина? Имеется ли здесь в виду абсолютная длина монтажных кадров?

Конечно, нет. Абсолютную длину кадров тоже необходимо учитывать, но только как нечто второстепенное. Абсолютная длина зависит от продолжительности снимаемого действия. А определенная длина устанавливается

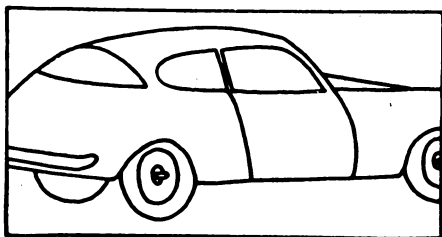


Рис. 10

в зависимости от характера изображения, от его содержания и его продолжительности.

Только в одном особом случае можно исходить из абсолютной длины — впечатление грохочущих пулеметных очередей создается благодаря повторяющейся смене двух монтажных кадров длиной в два кадрика каждый, изображающих то пулеметчика, то пулемет. (Этот прием впервые с успехом продемонстрировали в фильме «Октябрь», а потом заездили до изнеможения, так что в конце концов он превратился в назойливый штамп.)

Дело в том, что приходится учитывать не только длину, но и нужную продолжительность воздействия изображения на глаз. Надо считаться с количеством времени, необходимым, чтобы воспринять содержание, а также со временем, в течение которого кадр находится на экране.

Рассмотрим снятый на пленку движущийся предмет.

Допустим, мы снимаем предмет, проходящий мимо объектива неподвижной камеры, например скоростной автомобиль.

Если он близко и почти заполняет собой или на мгновение полностью закрывает весь экран, его движение покажется столь быстрым, что мы рискуем даже не понять, что произошло (*рис. 10*).

Если автомобиль находится далеко от камеры и мы видим на экране маленькое изображение, то у нас будет достаточно времени, чтобы его рассмотреть. Возможно, нам даже наскучит его разглядывать, но нам покажется, что машина движется медленно (*рис. 11*).

Допустим теперь, что автомобиль приближается к нам. В течение какого-то времени мы показываем его издали. За это время размеры его изменятся, как показано на *рис. 12*. Эта сцена не слишком занимательна. Тут нам тоже может наскучить задний план. Но вот мы показываем машину с более близкого расстояния, она движется к нам, и вдруг мы резко при-

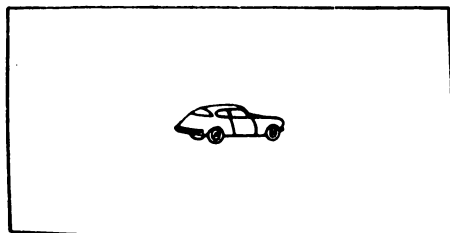


Рис. 11

ближаем изображение. В этом случае изменение размеров машины окажется слишком неожиданным и грозным (*рис. 13*).

Допустим снова, что автомобиль движется слева направо относительно объектива, но не будем снимать его стационарной камерой, а установим

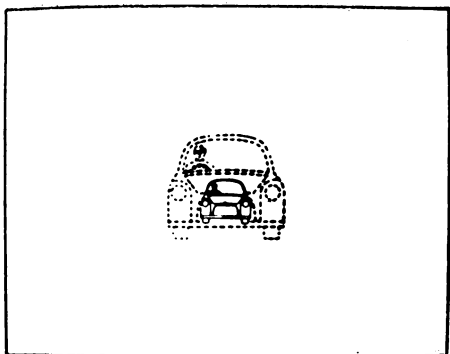


Рис. 12

ее на машине, идущей параллельно автомобилю, который надо снимать, и с той же скоростью. Теперь первый кадр (*рис. 10*) покажется медленным и скучным, в нем изменится лишь небольшая часть изображения, что будет говорить о наличии движения. Во втором кадре (*рис. 11*) мы ясно увидим крошечный автомобиль, который мы снимаем, а остальная часть изображения будет неразборчивой.

Во всех случаях предмет движется с одной и той же реальной скоростью. Но его видимая скорость будет казаться разной. Разной окажется и

напряженность кадра. Одинаковая абсолютная длина этих отрывков будет совершенно по-разному воздействовать на темп и ритм данной серии кадров.

Почему так трудно снимать балет?

Зритель, присутствующий на балете в театре, видит весь спектакль в темпе, который задан музыкой. Если занята вся труппа, но в данном темпе танцуют лишь главные действующие лица, это не меняет дела, движения танцующих гарантируют, что наше внимание будет сосредоточено только на них. Темп движений будет по-прежнему совпадать с темпом, продиктованным музыкой.

В кино все гораздо сложнее. Во-первых, трудно воспринять глубину сцены, а значит и движения танцоров, пока они находятся там, то есть

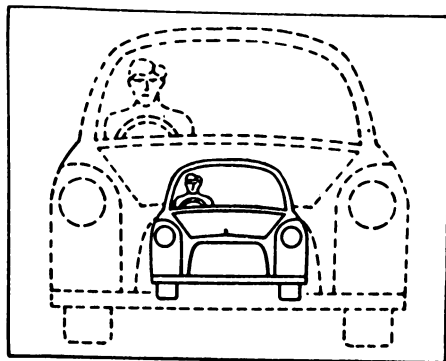


Рис. 13

в пространстве, которое хуже видно. Чтобы оценить красоту движений кордебалета, мы должны поднять объектив выше уровня сцены. Только тогда темп движений и композиция перестанут казаться хаотичными. Однако при съемке с чересчур высокой точки нарушатся пропорции фигур, хотя станет виден рисунок танца и темп приблизится к реальному.

Но еще более серьезная проблема связана с изменением угла зрения при изображении, например, па-де-де или соло. По-прежнему нами руководит музыка. Реальные движения танцоров совершаются в положенное время. Однако каждая смена кадра знакомит нас с новой графической композицией, настолько измененной по сравнению с предыдущей, что нужна какая-то доля момента, чтобы мы могли к ней привыкнуть. И только после этого мы начинаем воспринимать содержащееся в ней движение. Быстрые монтажные переходы, присущие кино и необходимые для выразительного изображения любого снимаемого процесса, при съемках балета нарушат ритм, если не продумать этот вопрос заранее. Ставить рядом несколько камер и соединять снятые таким образом кадры в надежде, что раз реальный процесс был ритмичен, то ритм автоматически перейдет и в соединенные куски,— все равно что заставлять плавать дохлую рыбу. И все-таки ритм

танца можно воссоздать, но при определенном условии: если при монтаже кадров учесть не только реальную скорость движения танцующих, но и тщательно продумать композицию кадров и, главное, переходы от одного кадра к другому.

Неплохо удается балет Циннеру,²⁰ но вообще подлинного успеха при передаче в кино танцевальных ритмов добиваются крайне редко. В «Элисе» Шенгеля²¹ гораздо удачнее снял лезгинку, чем Эйзенштейн. Штрогейм²² в «Веселой вдове» сумел почувствовать вальс. Делалось много попыток снять канкан, но, пожалуй, лучше всего это удалось в «Атлантиде» Пабста.²³ Бэзил Райт²⁴ отлично справился с ритмами ритуальных танцев в «Песне Цейлона». Хороши танцевальные сцены в «Вестсайдской истории»,²⁵ но еще лучше танец невест из фильма «Семь невест для семи братьев».²⁶ Самым же замечательным достижением можно считать кубинский танец в фильме «Рождение балега»,²⁷ удостоенном Гран При на фестивале в Лейпциге в 1962 году. В картине блистательно решено самое трудное (мне этот подвиг казался невозможным) — кадры, сняты с нормальной скоростью, чередуются в очень верном, ни разу не нарушенном ритме с кадрами, где движения замедлены. Композиция, скорость кадров, монтажные переходы, абсолютная длина эпизодов — все это вместе взятое сделало ритм естественным для синтезированного изображения.

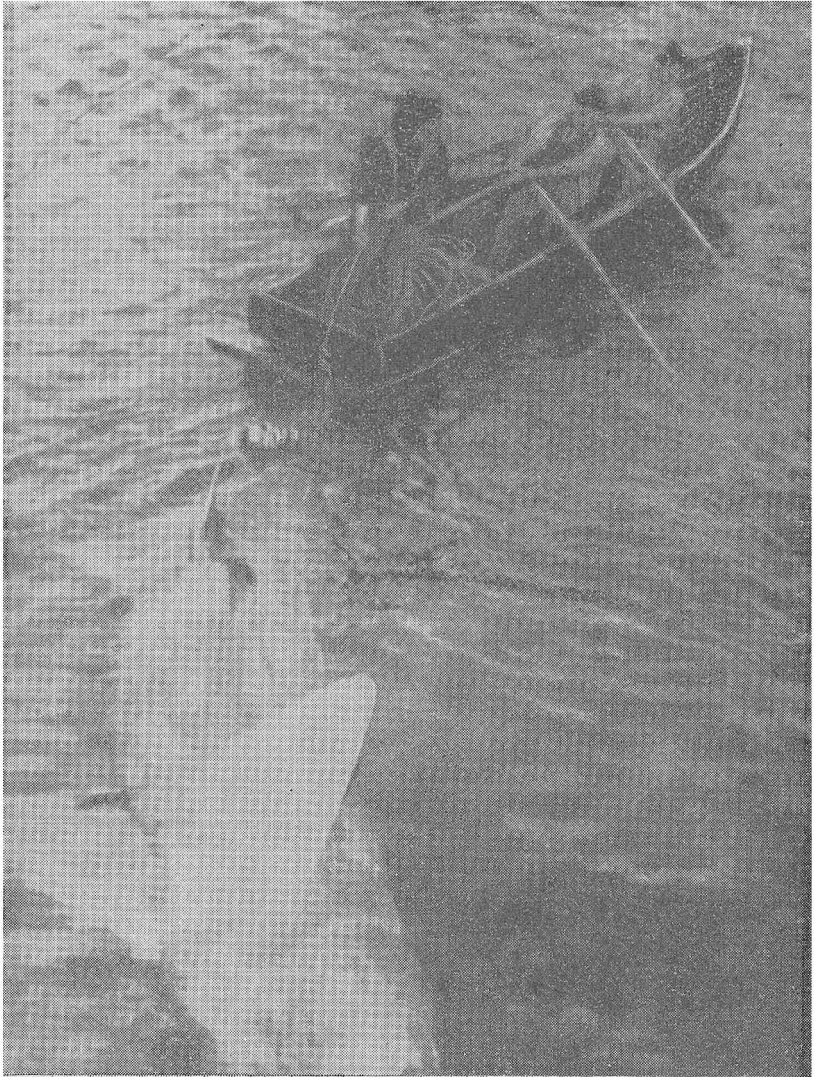
Эйзенштейн любил говорить, что длину плана всегда определяет движение. Даже если в изображении нет движения, если оно статично, все равно длина плана определяется движением — движением глаза, скользящего по изображению, чтобы охватить его целиком. Неплохая мысль, а может быть, и нечто большее — хороший довод, чтобы подчеркнуть, что сама по себе смена кадров уже есть движение и что всегда необходимо какое-то, пусть незначительное, время, чтобы его осознать. Рассматриваемое изображение нельзя воспринять, нельзя понять его содержание, не имея на это минимального времени, продолжительность которого зависит от четкости композиции.* Наплыв всегда замедляет темп, именно потому, что здесь нет резкого монтажного перехода к новой композиции — старая еще остается на экране, хотя назначение ее уже исчерпано, а новая появляется до того, как назначение ее становится понятным.

Точно так же почти всегда замедляет темп фильма панорамный кадр или кадр, снятый с движения. Выше, говоря о том, что монтажный переход аналогичен обычному переводу взгляда, мы уже отмечали неестественность большинства панорам. Конечно, в основном это относится к таким съемкам, когда камера отождествляется со взглядом наших глаз, переходящих с предмета на предмет, или со взглядом персонажа, то есть когда она обзревает

* Смена двух кадров двумя другими при изображении пулеметных очередей в «Октябре» была различима для глаза только потому, что повторялась множество раз и в конце концов воспринималась как комбинация, как своего рода «стрекочущая» двойная экспозиция. Один кадр, вероятно, вообще нельзя было бы заметить

неподвижную сцену. При этом многие графические элементы изображения остаются неизменными или только слегка меняются, пока по ним скользит взгляд. Мы говорим, что некоторые типы панорам можно считать оправданными, например, когда мы следим за определенным действующим лицом или за интересующим нас предметом. Однако даже и в этих случаях наблюдаемый предмет или его фон должны претерпевать изменения, чтобы удержать наше внимание и преодолеть неизбежное при такой съемке однообразие. Прекрасным примером удачной панорамы может служить сцена из фильма Вайды²⁸ «Поколение», в которой герой знакомится с членами подпольной группы. Зажженная сигарета передается из рук в руки, а камера следует за ней, останавливаясь на каждом новом персонаже, который либо отказывается закурить, либо делает затяжку. Задержка на каждом действующем лице достаточно длительна и обоснована — она знакомит нас с ним. Здесь панорама оправдана, так как *содержанием этого эпизода является именно передача сигареты*. Она показывает, насколько скудны запасы подпольщиков, как по-братски делятся они друг с другом, какой простотой и уважением отмечены их взаимоотношения, — ведь передача сигареты по кругу воспринимается ими как дело обычное; если кто-то отказывается затянуться, сигарета тут же передается дальше без нажима и церемоний. Однако трудность в том, что, хотя данная панорама и интересна, ритм ее все же не безупречен. Ведь панораме как таковой свойствен определенный ритм. Вайда использует эту сцену как самостоятельный эпизод. Панораму очень трудно включить в заданный монтажом ритм картины.

Тот факт, что мы с напряженным интересом смотрим фильмы, состоящие из одних статичных композиций (каждая из которых остается на экране ровно столько времени, сколько необходимо, чтобы понять ее содержание), доказывает наличие элемента движения даже в восприятии таких композиций. Элемент этот содержится в самом разглядывании каждого кадра. При условии правильной длины кадров такие фильмы ни в коей мере не воспринимаются как замедленные. В данном случае мысль Эйзенштейна поистине справедлива. Глаза, несомненно, блуждают по всему изображению, стараясь извлечь все, что заключено в кадре. Это в особенности справедливо, когда такие статичные композиции запечатлевают исторические достопримечательности. Фильм захватывает нас, и мы чувствуем, что нам дарована возможность прожить какое-то время в реальном прошлом, забыв о настоящем, которое нас окружает. Прекрасным примером могут служить фильм Чарльза Имза «Перед ярмаркой» (Чикаго) и показанный по телевидению фильм Колина Лоу «Город золота» (о юконской золотой лихорадке). В качестве примера картин, воссоздающих исторические события, можно назвать фильм Жана Гремийона²⁹ «Прелести существования». Ясно, что пришло время расширить определение термина «кино», с таким трудом введенное в первой главе. Ведь нет сомнения, что все эти неподвижные иллюстрации есть фильмы, что они чем-то отличаются от диапозитивов, демонстрируемых с помощью «волшебного фонаря», не говоря уже о том, что они сняты на пленку. Сам



Инсценированная документальность: рыбаки Флаерти никогда прежде не ловили такой рыбы («Человек из Арана», Англия, 1934)

метод показа диапозитивов подчеркивает, что изображения не объединены в одно целое: паузы, пока аудитория воспринимает содержание, ставший почти ритуальным щелчок лектора, служащий сигналом к смене изображения. В этом случае отношения между педагогом и учеником аналогичны отношениям живого актера со зрителями. Совсем иная природа отношений между авторами фильмов, о которых мы только что говорили, и зрителями — здесь все продумано заранее, зафиксировано и автоматизировано. Режиссер рассчитывает длительность изображения, которая определяется не только содержанием, но и тем временем, какое предположительно потребуется на его восприятие при данной композиции и на то, чтобы у зрителя возникла эмоциональная реакция на него; продумывает очередность эпизодов, смена которых напоминает монтажные переходы, — все это позволяет утверждать, что эстетические принципы построения таких фильмов, отношение режиссера-творца к зрителю оказываются точно такими же, как и в «настоящем» кино, то есть как при воспроизведении движения.

Говоря о роли панорамы, весьма важно отметить: только те фильмы, посвященные шедеврам живописи или графики, имеют успех у зрителя, которые сняты режиссером, чувствующим композицию,* но они представляют собой редкое исключение. Многим произведениям изобразительного искусства присуща такая тончайшая гармония и такая законченная композиция, что почти любая деталь, выхваченная кадром, являет собой новую сцену, увиденную другими глазами, камере удастся как бы проникнуть внутрь картины, причем это относится и к таким картинам, которые мы знаем, так сказать, вдоль и поперек. Таким образом, камера по мере своего движения может извлекать фрагмент за фрагментом и, постепенно показывая их, открывает глазу все новые и новые совершенства, о существовании которых мы до сих пор даже не подозревали.

Композиция, хорошо продуманная, с четким использованием контрастов света и тени, черного и белого, переднего и заднего планов, композиция, в которой непременно учитываются нюансы, подчеркнутые всеми этими элементами, воспринимается зрителем легко и при правильной длине кадра никогда не вызовет ощущения затянутости.

Можно ли дать рецепт, выработать некое правило, позволяющее определить все те факторы, которые обуславливают ясную композицию?

К несчастью, нет. И тем не менее все эти факторы важны. Нелегко объяснить суть искусства. Можно внушить, что короткие кадры передают беспокойство, длинные — размышление, что точно найденный ритм позволяет художнику полностью завладеть зрителем и управлять его эмоциями. Но как это достигается? Элементарные представления о композиции можно получить в художественном училище, но никакое самое серьезное обучение не

* Сейчас появилось много таких фильмов: «Босх», «Леонардо» Райта. Это относится также и к исследованиям трехмерного изобразительного искусства, например, прекрасный фильм Райта «Греческая скульптура».

гарантирует, что из школы выйдут Рафаэль, Леонардо, Рембрандт. И тем не менее учить и разъяснять все-таки стоит, даже если для большинства из нас, простых смертных, решения, принимаемые в студии или за монтажным столом, так и остаются непостижимой загадкой. Дело в том, что ритм в кино можно отрегулировать с предельной точностью. Чтобы добиться желаемого эффекта, необходимо все как следует продумать, тщательно разбить материал на эпизоды и снять его. Затем снятый материал нужно собрать, смонтировать, просмотреть, подумать над ним, все время стараясь представить себе, что его смотрит чей-то свежий глаз, снова перемонтировать, просмотреть еще и еще раз, пока вы не почувствуете, что все получается так, как нужно. Если вы не Леонардо, то как нужно не получается никогда, но все же есть надежда, что фильм станет гораздо лучше, чем если бы вы просто направили на объект свою камеру, сняли его и показали зрителю то, что вышло.

4. СУТЬ

*И счастье, что превыше благ,
Находит мудрый в размышленьи.*

Шелли

Поскольку кино — искусство зрелищное, было бы излишне повторять, что избираемые им графические образы должны быть предельно выразительными. Выразительными? Но что они должны выражать? Ведь никаких «лучших» способов снять тот или иной предмет или явление не существует. Все зависит от контекста. До сих пор наше внимание было сосредоточено на средствах достижения выразительности, которыми мы располагаем. Теперь пришла пора рассмотреть вопросы, связанные с содержанием.

Всем нам знакомы фотографии-загадки, появляющиеся в газетах перед рождеством и Новым годом или в шуточных телепередачах. Нам предлагают определить предмет, ставший совершенно неизвестным, потому что он снят либо сильно увеличенным, либо под необычным углом зрения. Булавка превращается не то в бревно, не то в жезл, а то, что выглядит густым непроходимым кустарником, оказывается просто бахромой изношенных брюк. Понятно, что в кино, где требуется точность в показе деталей, такие обманчивые приемы съемки, меняющие предмет до неизвестности, вряд ли приемлемы. Сколько, скажем, потребуется времени на то, чтобы узнать сигарету, если она обращена к вам одним концом и заполняет собой весь экран? А если к тому же это папираса, сумеете ли вы отличить ее от дула ружья, когда увидите на экране темную угрожающую дыру?

И все же проблема метода съемки не так проста, как кажется. Конечно, если нужно, чтобы зритель просто заметил сигарету, следует снимать ее сбоку, а не с конца. Но существует множество ситуаций, при которых лучший способ показа сигареты будет совсем другим. Скажем, нужно изобразить, что куривший вышел. Для этого лучше всего положить сигарету на край пепельницы так, чтобы мы видели ее кончик и выросший на ней длинный столбик пепла. Иногда нужно обратить внимание на качество табака, например в кинорекламе. Или, предположим, снимается какая-нибудь шпионская мелодрама о холодной войне. Показав, что один из героев предпочитает «зловещие» папирсы дешевым британским сигаретам, приличествующим всякому патриоту, удастся изобличить в нем агента Кремля. В таких случаях необходимо подчеркнуть какие-то отличительные признаки сигареты,

чтобы зритель мог сразу догадаться, какого она сорта, и поэтому лучше всего показать ее название. А может случиться, что рассказ о сигарете выйдет выразительнее, если не показывать ее вовсе крупным планом. Например, сначала персонаж курит, затем он уже пишет и, поглощенный этим занятием, рассеянно подносит руку ко рту, потом тянется к пепельнице, не глядя стряхивает пепел и так же рассеянно роняет окурок в стоящую рядом корзину. Затем последует кадр, изображающий полную бумаг корзину, из которой вьется тонкая струйка дыма. Верхние бумаги темнеют, и через секунду вся корзина объята пламенем (именно такой случай я наблюдал где-нибудь, а в секретариате Христианской ассоциации молодых людей). Если по замыслу нужно показать степень поглощенности героя своим делом или подчеркнуть, что ему нельзя доверить воспитание подростков, или, наконец, нужно просто заинтересовать зрителя, прежде чем перейти к рекламе огнетушителей,— такой рассказ о сигарете будет самым эффективным. У зрителя не возникнет ни малейших сомнений, о чем идет речь, и показ самой сигареты, под каким бы углом она ни снималась, ничего не добавит.

Все зависит от того, что вы хотите сказать.

Монтажный кадр должен графически с максимальной прямоотой и без усложнений выражать именно тот аспект снимаемого явления, который необходимо продемонстрировать по замыслу. Например, мы хотим показать море. Если мы собираемся рассказывать о нем в плане обобщения, чтобы море выступало как символ этого понятия, было бы ошибкой изображать его слишком спокойным, слишком бурным или с чересчур точными географическими деталями (с пальмами на переднем плане или с айсбергами — на заднем). Лучше избежать и скопления кораблей или купальщиков. Быть может, не следует показывать берега, а может быть, наоборот, их надо показать. Прежде чем мы сможем решить, как правильно снимать море, нам нужно продумать, что мы хотим сказать. Необходимо также вспомнить предшествующие сцены, так как точно установить тональность, композицию, протяженность и темп этого эпизода можно только в соответствии с соседними. При выборе точки съемки надо решить, хотим ли мы, чтобы зритель отождествил себя с персонажем, или, наоборот, нам нужно, чтобы зритель отделился от действующих лиц, и тогда ему откроются такие детали, какие ни один из персонажей увидеть не может. В предыдущей главе мы рассматривали требования, предъявляемые к кадру с точки зрения его графической композиции. Следует добавить, что не меньше графических требований к кадру предъявляет и содержание фильма, поэтому сила воздействия снятой сцены зависит от того, насколько и те и другие требования принимались во внимание при съемках.

Случается, что точка съемки очень удобна для показа нужной сцены, но никак не вяжется с логикой, и тогда она не только мешает зрителю отождествить себя с действующими лицами, но полностью нарушает иллюзию реальности происходящего и сводит на нет хорошую игру актеров и удачный замысел. Примером подобного порочного метода может быть кадр.



Документальные кадры, основанные на фактах: сцена из мрачной картины Бюнюэля «Земля без хлеба» (Испания—Франция, 1932)

снятый со стороны каминя и изображающий влюбленную пару, которая воркует перед огнем. Зритель видит эту пару сквозь пляшущие языки пламени. Поскольку никто никогда не сидел в горящем камине (а если бы попробовал, то прожог бы себе брюки), такой кадр немедленно насторожит зрителя, напомнив, что пламя вовсе не пламя, парочка перед камином совсем не влюбленные, а актеры, и что вообще никакого каминя нет, а на его месте кинокамера, то есть все происходящее перед его глазами — надувательство. В этом случае метод показа выбран неудачно, он не позволяет правильно воспринять содержание.

Это относится и к съемкам входящего в комнату человека камерой, которую как бы проносят сквозь толщу стены. Кино, конечно, может использовать любые приемы, лишь бы это соответствовало замыслу. Например, в фильме Хейфица «Дама с собачкой» есть такой кадр, когда зритель почти не отдает себе отчета, что камера проведена сквозь стену, — две комнаты находятся в полумраке и внимание зрителя сосредоточено не на том, что герой переходит из одной в другую, а на том (поскольку он ассоциирует себя с героем), что делается в третьей комнате, расположенной за кадром,

и к чему прислушивается герой. Но в большинстве фильмов, где позволяют себе вольно обращаться с физическими законами, дело обычно происходит при ярком дневном свете, и внимание привлечено именно к той комнате, куда входят, к тому, что в ней может случиться, к тому, что в ней увидят. Поэтому зритель легко заметит, что наблюдать сцену с той стороны, откуда он смотрит, невозможно.

Иногда такие ошибки происходят не от бедности, а, наоборот, от избытка воображения. Примером может служить одна сцена из раннего фильма Хичкока. Треугольник: муж, жена и любовник возвращаются из театра в такси, любовник сидит лицом к супружеской чете на одном из откидных мест. Хичкок остроумно решил снять сверху колени этих трех людей и, показав, как колени сближаются или отодвигаются, выявить отношения героев. Превосходная идея, и поскольку она была продиктована логикой, необычность угла зрения, казалось, не могла помешать ее воплощению. Но, к сожалению, при съемках использовали не тот объектив, и колени героев оказались так далеко от глаз зрителя, что увлечение фильмом сразу исчезло: зрители прекрасно понимали, что на таком расстоянии они могли бы увидеть колени действующих лиц лишь в том случае, если бы с такси убрали крышу. Точка, с которой снимается сцена, будет идеальной, когда она кажется зрителю оправданной. Все невозможное режет глаз! Вам еще сойдет с рук, если вы снимаете балерин сверху — предположим, вы забрались на колосники, но избавьте зрителей от вида кружащихся пачек, снятых снизу, — ведь пол не может быть прозрачным!

От того, что вы хотите сказать, должно зависеть не только построение отдельного кадра, но и композиция всего эпизода. Вернемся к сцене, которую мы обсуждали в предыдущей главе, к рассказу о том, как пешеход попадает под автомобиль. Мы утверждали, что несколько кадров, соединенные монтажными переходами, графически лучше воспроизводят картину катастрофы, чем один кадр, снятый дальним планом. Однако все зависит от замысла. Такое решение верно, если нам нужно показать *сам несчастный случай* или *извлеченный из него урок*, то есть если цель фильма — научить соблюдать правила уличного движения, или если зритель, по замыслу, должен отождествлять себя либо с пешеходом, либо с шофером. Но предположим, что внимание в картине сосредоточено на другом. Допустим, режиссеру важнее, чтобы зритель ассоциировал себя не с пострадавшим (если сюжет не лирический, а биографический), а с одним из других персонажей картины — с возлюбленной, женой или с кем-нибудь из близких родственников. Тогда целесообразнее было бы снять все уличное происшествие одним кадром. Жертва надвигающейся катастрофы сходит с тротуара, возможно, наталкивается на кого-то из прохожих или рассеянно покупает газету, начинает переходить улицу, удаляется от зрителя, становясь все меньше, быть может, даже теряется в потоке машин, и вдруг один из автомобилей резко тормозит. И после наплыва (высветление или затемнение) мы видим возлюбленную погибшего, когда ей сообщают о несчастье или уже сраженную

горестным известием. Если фильм звуковой, у вас есть преимущество: можно вообще не показывать рокового автомобиля, а передать то, как он резко, но все же недостаточно быстро остановился, при помощи звука — скрежета тормозов или крика. В данном случае получится тот же эффект, что и при коротких, быстро сменяющих друг друга кадрах предыдущего варианта этой сцены, и звук сыграет роль заключительного аккорда непосредственно перед затемнением, так что и волки будут сыты, и овцы целы.

Нельзя разработать некую абстрактную «лучшую» версию показа какого бы то ни было явления, этакий идеальный рецепт изображения несчастного случая в кино. Можно говорить только о лучшем (или о приближении к лучшему) изображении конкретной ситуации в конкретном сюжете.

А иногда бывает и так, что какое-то явление не стоит показывать совсем, и само его отсутствие воспримется острее, произведет более сильное впечатление, лучше запомнится.

Вот почему так неубедительно звучат проповеди создателей и защитников садистских фильмов, утверждающих, будто сцены зверств необходимы для соблюдения реализма. (Я не говорю, что подобные заявления всегда лицемерны, хотя подозреваю, что в большинстве случаев это именно так. Иногда те, кто отстаивает садистские сцены, просто не умеют делать фильмы.) Современная жизнь такова, что нам приходится сталкиваться с жестокостью лицом к лицу. Поэтому мы должны знать, что существуют бандиты, убивающие без разбора, и полицейские, пускающие в ход силу. Фильм о фашизме, который умалчивает о зверствах и пытках, принесет больше вреда и зла, чем те фильмы, в которых все это изображается. Однако показывать кровь, желая рассказать о бесчеловечности бандитов, политиканов и военных стратегов, столь же излишне, как демонстрировать стадии полового акта при анализе любовных отношений. Детей ведут в газовую камеру, они доверчиво вступают в нее, оркестр капо играет Штрауса и Легара, пока они умирают, куча жалкой одежки на полу — нужно ли еще показывать предсмертные судороги, вызванные действием газа циклон? * Не лучше ли для усиления драматизма и общественного звучания фильма добавить сцены, показывающие, как управляющие концерна Фарбен Индустри, где производится газ, наслаждаются дома хорошим обедом и весело возятся со своими ребятишками. Если вы охотник поглазеть на драки и похотать, когда людям дробят черепа, что ж, кино довольно легко доставит вам такое наслаждение. Только не утверждайте, что подобные сцены служат каким-то другим целям, кроме одной — доставить удовольствие любителям драк и дать наживу авторам. Для воссоздания реальной жизни со всеми ее ужасами и радостями вполне можно обойтись без натурализма.

Та же проблема, тот же подход к изображению, а именно, выбор наиболее выразительной графической формы важен не только при построении

* Такова сцена фильма «Последний этап» Ванды Якубовской,³⁰ в прошлом заключенной Освенцима.

кадра, не только при отборе сцен для создания эпизода, но и при решении вопроса, какие действия больше соответствуют данной теме.

Я прекрасно помню, какой урок преподавал нам Эйзенштейн, когда по приглашению Кинообщества проводил в Лондоне в 1929 году семинар. Он дал нам задание выразить в графически зримой форме, то есть переложить на язык кино, японскую пьесу. Сюжет таков: японский художник поглощен работой над своим произведением. Его нежно любимая дочь приходит навестить его. Перед дверями домика на нее нападает грабитель, она вступает с ним в борьбу. Бандит смертельно ранит ее ножом. Она входит в дом и, опустившись на колени, почтительно ждет, когда отец обратит на нее внимание. Увидав ее, отец поражен красотой ее лица и, не подозревая, что она при смерти, стремится скорее запечатлеть эту красоту в своем творении. Вопрос — каким творческим процессом должен быть занят герой, чтобы данная ситуация нашла наиболее яркое зрительное выражение? Мы предлагали разные варианты, сам Эйзенштейн вспоминал ответы своих прежних учеников, перед которыми ставилась та же задача. Все было отвергнуто, и, наконец, он изложил свое решение. Вкратце ход его размышлений был таков. Отец не может заниматься ни живописью, ни графикой. Чтобы наиболее выразительно показать эту сцену, необходимо графически продемонстрировать, насколько увлечен он своей работой, передать в зрительных образах процесс творчества, так захвативший его, что он не в состоянии ни умом, ни сердцем оторваться от своего дела и заметить страдания дочери. Рисование не годится — вид человека, набрасывающего штрихи, не будет убедительно свидетельствовать о том, что он целиком поглощен своим делом. По тем же соображениям не подходит и живопись, тем более что живописец должен все время отрываться от работы, чтобы обмакнуть кисть в краску или переменить кисти, нарушая этим связь со своим произведением. Пусть отец высекает фигуру из мрамора. Это уже лучше, говорит Эйзенштейн. Неумолчное тра-та-та ударов молотка по зубилу, этот упорный и непрерывный звук отодвигает все, не относящееся к нему, на задний план. Но представьте работу ваятеля зрительно — каждому удару молотка, каждому приближению его к зубилу, а следовательно, и к объекту искусства предшествует поднятие молотка, то есть движение, отстраняющее, отделяющее творца от его произведения.

Нет, безусловно, для лучшего решения такой ситуации отец должен быть скульптором. При этом пусть он лепит из глины, руки его месят и формуют ее, они погружены в глину по локоть: художник и объект его творчества зрительно объединены этими руками.

Этот пример очень живо иллюстрирует, как надо искать и находить «лучшее», наиболее яркое выражение замысла. Конечно, в то время, как ученые-теоретики ищут решение аналитически и защищают его обоснованными аргументами, многие художники, ничуть не уступающие ученым, ведут свои поиски интуитивно и приходят к тем же выводам, доверяясь только чутью, не вдаваясь в лишние рассуждения.



Документальный фильм, снятый скрытой камерой: два кадра из фильма Андре и Аннели Торндайк «Русское чудо»: а) девушки на танцах прихорашиваются перед зеркалом, б) двое студентов в Публичной библиотеке решают задачи (ГДР, 1963)



В предыдущих главах мы рассматривали средства и возможности киноискусства, перечисляя их, как хладнокровные наблюдатели, в той последовательности, в которой они представляли перед нами. Творческий же процесс идет как раз в обратном порядке. Первая стадия — это определение темы фильма. Она должна быть выражена ясно, четко и кратко, по возможности в одном предложении. Это одинаково относится и к тем случаям, когда фильм снимается по специально написанному сценарию, и к тем, когда он делается по роману или пьесе, и к тем, когда пытаются создать фильм на основе действительных событий. Во всех трех случаях подход должен быть одинаков. Все виды фильмов выиграют, если предварительно будет составлен «сжатый конспект». Это позволит съемочной группе лучше понять стоящую перед ней задачу. Конечно, во втором и в третьем случаях фильм строится на анализе готового материала — на выводах из книги или из реальных фактов — и является их критическим переосмыслением. В первом же случае таких осознанных выводов может не быть, но ведь и оригинальный сценарий отражает впечатления автора от окружающего его мира; от всего, что он видел, пережил, прочитал и т. д. Четкое определение темы помогает создать цельное и гармоничное произведение. Сюжет, в каждом своем повороте развивающий основную тему, будет исполнен значения, и его воспримут как *что-то целеустремленное*, а не как хаос и нагромождение. Существуют ли особые, подходящие для кино темы? Можно ли отвергать какие-то темы а priori только потому, что они лишены наглядной убедительности? Существуют ли «фотогеничные» темы наподобие «фотогеничных» лиц? (Ведь немало юных красавиц, уверовав в силу фотогеничности, начинают готовиться к карьере кинозвезды). Я не думаю. Как нет лиц или предметов, которых нельзя снять интересно, так нет и тем, неподходящих для кино, тем, которые невозможно решить графически. Ставились же фильмы даже о математических уравнениях.* Главное: тема не должна быть слишком усложненной или слишком расплывчатой.

Конечно, можно сделать интересный фильм, просто побывав в каких-то местах и сняв там какие-то события (при условии, что эти события интересны). Но такой фильм — не произведение искусства, не творческая задача фактов, отобранных и осмысленных художником, а скорее отчет или научное наблюдение. Всякий фильм, даже не художественный, не поставленный специально, если он является произведением киноискусства, должен иметь простую, точно сформулированную тему, которая выступает в роли организующего начала. «Берлин» — такая тема слишком неопределенна, ведь фильм — это не путеводитель по городу, для такой темы можно снять все, что попадется, можно подобрать любой материал или не подбирать ничего. «Берлин, симфония большого города».** В этом названии — ключ

* Одним из первых фильмов такого рода была картина Ферсорна и Солта: «Уравнение $x+x=0$ », 1936 г.

** Фильм Вальтера Рутмана. Его же более поздний короткометражный экспериментальный фильм «Вокзал» был посвящен вокзалу Ватерлоо.

к построению фильма. Берлин будет показан как большой город. В фильме, словно в симфонии, зазвучит ритм жизни города, вернее — серия ритмов, сменяющих друг друга в характерной последовательности. Исходя из такой темы, мы уже можем предположить, что нам покажут пустынные предрасветные улицы, по которым ветер гонит бумажки, промелькнут запоздалые спешащие домой прохожие, их сменят жизнерадостные молочницы, начинающие рабочий день. А затем нарастающий ритм пульсирующей деловой жизни с ее паузами и интервалами, потом, в новом темпе — вечернее оживление, экран залит светом газа и электричества, и, наконец, постепенное затишье перед вновь наступающим рассветом. Конечно, столь широкая тема, в данном случае широкая по охвату жизненного материала, не может быть решена очень глубоко или очень индивидуально, но она по крайней мере спасла фильм, не дав ему превратиться в хаотическое нагромождение эпизодов.

Определив тему, мы должны разработать сюжет и наметить героев, способных ее раскрыть. Немедленно возникает вопрос о визуальной выразительности. Когда мы имеем дело с оригинальным сценарием, мы чувствуем себя свободнее. Тут все зависит от нашего опыта и наших наблюдений над жизнью. Если же фильм строится на исторических фактах, нам необходимо полностью вжиться в эпоху, в события и отобрать, приспособить и даже избрести факты так, чтобы они соответствовали тому замыслу, который уже возник у нас на основании изученного материала. Только если мы глубоко поймем происходившее в действительности, можно правильно раскрыть тему кинематографическими средствами. Без глубокого постижения исторического материала мы либо будем дотошно следовать ходу событий и создадим фильм незначительный, недостойный возможностей кино, либо начнем фантазировать и вводить зрителей в заблуждение. Причем не так, как это делают сатирики, специально облачающие знакомые всем явления в фантастический наряд, а уподобимся ленивому гиду-халтурщику, который не задумывается, куда повести вверенных ему туристов, лишь бы скорее добраться домой и получить плату. Если же наша тема взята из литературы — будь то роман или пьеса, — по экранизации можно судить, насколько глубоко и критически мы подошли к произведению. Ведь нам необходимо определить дух замысла и те черты героев, которые наиболее ярко выражают его, чтобы отделить их от формальных элементов, характерных для литературного произведения, и суметь воплотить этот дух в другие формы, свойственные графическому языку кино.

Затем мы трудимся над выразительной и драматической разработкой сцен (над тем, что в театре называют мизансценами), продумываем операторские приемы, необходимые для лучшего показа действия, потом подбираем актеров, решаем вопрос о декорациях и намечаем сроки реализации всех наших планов, затем снимаем, а после съемок приступаем к монтажу, учитывая все изменения, которые по ходу работы были внесены в первоначальный замысел.

Безусловно, это сугубо схематическое и приблизительное описание творческого процесса. В действительности многие из этих этапов происходят одновременно, меняются местами, а неопределенное «мы» требует вопроса «кто» и «как». К тому же есть еще одно необходимое условие — творческий поиск должен захватывать и сплачивать всю съемочную группу — и артистов и технический персонал, обеспечивать взаимодействие и поддержку на всех стадиях работы. Во всяком случае, таков общий порядок создания фильмов, а для более подробного знакомства с вопросом читателю следует обратиться к специальным техническим руководствам по производству кинокартин.

5. СОЮЗ

*В нем обе стороны покорены,
Но без потерь.*

Шекспир

В первой части нашей книги мы указывали на то, что звук уже давно сопутствовал фильму. Фактически кино и звук были неотделимы задолго до появления звуковых картин.

Отличие звуковых фильмов заключается в том, что стало возможным точно и скрупулезно синхронизировать звук и изображение. Самым обычным видом их связи является так называемый «совмещенный позитив», то есть готовая для воспроизведения запись звука и изображения на одной ленте.

При других способах такое совмещение оказывается менее удачным. В настоящее время распространено множество способов записи звука, широко пользуются перезаписью, монтажом фонограмм для более точной синхронизации, усиленно применяются всевозможные тондиски, магнитофоны и прочая электрическая аппаратура. Но из всех этих современных способов самым удобным для хранения, транспортировки и воспроизведения остается совмещенный позитив. Он удачнее всего сохраняет соотношение и связь звука и изображения.

Однако каким должно быть это соотношение? Каким принципам оно должно подчиняться? Творческие работники имеют теперь в своем распоряжении надежные и точные средства синхронизации, но как лучше сочетать звук с изображением?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо взглянуть на него с той же точки зрения, с какой мы рассматривали другие проблемы, а именно: что наиболее эффективно выразит поставленную перед фильмом задачу?

В те времена, когда звуковой фильм начал завоевывать позиции, вопрос об его эстетических принципах нельзя было разрешить из-за сумбура, царящего на поле битвы, ибо все, кто представлял финансовые интересы, связанные с выпуском аппаратуры и выдачей лицензий, стремились как можно скорее втоптать в грязь и выбросить на помойку немое кино.

Какое кино лучше — немое или звуковое? Этот нелепо поставленный вопрос стал лозунгом вышеупомянутой кампании, а для доказательства своей

правоты заинтересованные вкладчики капитала торжествующе указывали на очереди перед кассами кинотеатров.

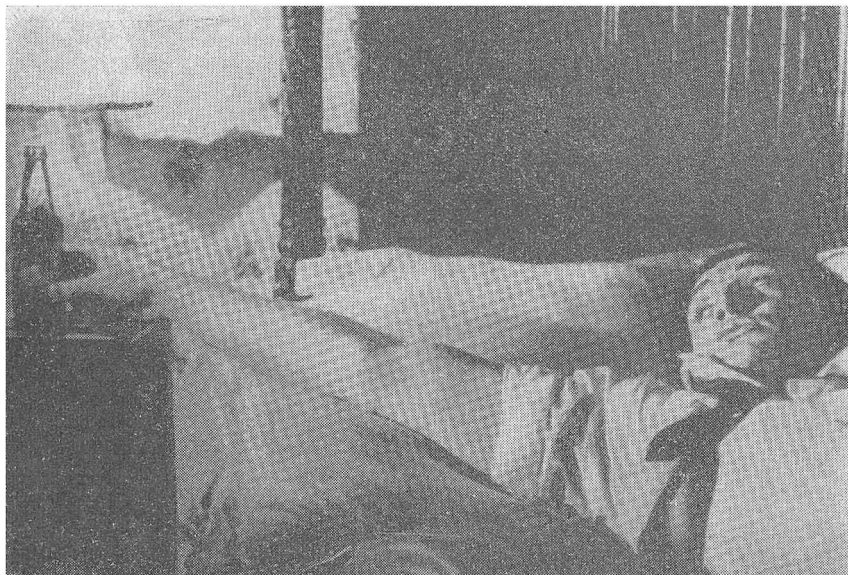
На практике же касса кинотеатра, о чем мы расскажем в следующей главе, весьма неубедительный показатель популярности фильмов, так как слишком большую роль в этом вопросе играют привходящие факторы. Раньше мы уже упоминали некоторые из них: жажда не только видеть, но и слышать любимую звезду (так, звуковые фильмы не имели особого успеха до тех пор, пока в фильмах «Певец джаза» и «Поющий чудак» не выступил Ол Джонсон); новизна («стопроцентно говорящие» фильмы — так зазывали на новое зрелище); все более серьезные трудности с оркестрами, которые к этому времени стали испытывать владельцы кинотеатров, и беспощадная борьба с немymi фильмами.

Главный прием в ней состоял в том, что последующее снабжение кинотеатров фильмами ставилось в прямую зависимость от установки в них звуковой аппаратуры.

Безусловно, вопрос — какое кино лучше: звуковое или немое? — лишен смысла. Ведь точная синхронизация, позволившая ввести в фильм живую речь, облегчает возможность донести до зрителей все оттенки социальных и психологических черт, присущих человеческой личности. Некоторые из них находят свое лучшее претворение в речи и интонациях. Заметьте, что я говорю «облегчает». Было бы совершенно неправомерным заявлять, что эти черты, не говоря уже о глубинах и нюансах человеческого характера, нельзя передать средствами немого кино. Ни один из комиков не имел со зрителями такого контакта, как Чарли Чаплин, а его шедевр в жанре «серьезных» фильмов — «Парижанка» явился новым достижением Чаплина в этом плане. В немых фильмах «Ню»³¹ (Янингс, Бергнер³², Фейдт³³, реж. Циннер), «Третья Мещанская»³⁴ (реж. Роом) с такой правдивостью, ясностью и пониманием были рассмотрены ситуации любовного треугольника, что недооценивать их невозможно. Но речь — самое совершенное средство выражения человеческих чувств, и поэтому она облегчает раскрытие характера и индивидуальности персонажа. Таким образом, введение речи в кино открывало дверь или, вернее, приоткрыло дверь в новые широкие просторы.

Кроме того, всех серьезных творческих киноработников, естественно, должна была увлечь перспектива исследовать эти новые просторы, так же как и возможность подчинить воле создателя фильма звуки, не являющиеся речью. Ведь раньше звуковое оформление картин зависело от владельцев кинотеатров, зачастую невежественных, и от технического оборудования кинозалов, как правило, весьма несовершенного.

Для настоящих киноработников не могло быть вопроса — работать ли в звуковом кино? Для них вопрос должен был звучать иначе — как скорее овладеть новыми выразительными средствами? С этой точки зрения интересно и поучительно окинуть ретроспективным взглядом тогдашнее состояние советского кино, достигшего необыкновенных успехов в постановке немых фильмов. Как раз в тот момент, когда «Певец джаза» и следовавшие за ним



Широкоэкранный фильм. В данном случае формат оправдан. Кадры широкоэкранных фильмов почти всегда решены в форме «золотого сечения». Этот же кадр умело использует формат («Такова спортивная жизнь» Линдсея Андерсона, Англия, 1962)

звуковые картины завоевывали мир, советская кинематография, работавшая до этого с французскими кинокамерами («Дебри») и немецкой киноплёнкой («Агфа»), решила добиться полной независимости и включила в первый пятилетний план широкую программу перевода всей советской кинематографии на отечественные киноаппараты и плёнку. Приостановить этот процесс перестройки, пересмотреть его в интересах новых требований звукового кино, то есть наладить производство совсем других проекторов, другой плёнки, другого лабораторного оборудования, уже было невозможно. Приходилось ждать составления нового пятилетнего плана. Поразительно, с каким единодушием прославленные советские кинорежиссеры использовали это положение дел для поездок за границу (именно в это время группа Эйзенштейна совершила путешествие в Европу, Мексику и Голливуд) или для создания сценариев звуковых трилогий, причем разрабатывались они задолго до того, как могли начаться съёмки. Сроки их не пугали, лишь бы не топтаться на месте, не тратить творческую энергию на устаревшее немое кино.

Конечно, все сказанное вовсе не означает, что первые звуковые картины были лучше хороших немых фильмов. Многие из этих первых картин, за исключением фильмов с Джолсоном, воистину ужасали, и хотя они были «гово-

рящими», не стоит о них даже говорить. Частично это зависело от того, что аппаратура для звукозаписи была еще примитивной и недостаточно мобильной. Частично объяснялось слабой теоретической подготовкой некоторых режиссеров и постановщиков, их неспособностью вникнуть в новые задачи. В первые дни, когда снимались звуковые фильмы, камеру приходилось заключать в звуконепроницаемый ящик, чтобы шум ее механизма не попадал в микрофон. Одним прыжком кино отскочило назад, к периоду съемок каждой сцены одним планом, к поре, предшествовавшей появлению крупного плана. Затем на смену ящику пришли чудовищные звуконепроницаемые боксы, прозванные «блимп»,* почти столь же неуклюжие, как их тезки, и крайне неудобные при перемещениях. Теперь их, к счастью, заменили более портативными звуконепроницаемыми устройствами. А в то время большинство режиссеров мирилось с такими неудобствами. Да и могли ли они протестовать, если никогда не вдумывались в то, что делают, и потому не представляли себе, как проигрывают их картины от столь примитивного оборудования. А продюсеры, естественно, предпочитали именно таких нетребовательных режиссеров.

Подобные режиссеры считали, что связь между изображением и звуком всегда должна быть причинной, то есть что снимаемым объектам должны сопутствовать только те звуки, которые характерны для них в реальной жизни. Итак, вооружись камерой, забирайся с ней в бокс, жди, пока микрофон не установят на нужное место, так, чтобы в него попадал звук, но все же не слишком близко, чтобы он не угодил в кадр, кивни оператору с хлопушкой,** начинай съемку, и дело в шляпе! Чего тут мудрствовать?

Фильмы, снятые такими режиссерами, были серыми, скучными, растянутыми. Но поборники нового кино, разумеется, яро отрицали это. Указывали на очереди перед кассами, которые еще не совсем растаяли,— зрителей по-прежнему привлекала новизна. «Послушайте, как ревет лев Метро-Голдвин!» «Гарбо³⁵ заговорила!» (Чарли Чаплин приобщался к новому процессу с двух заходов. Сначала в качестве новинки он предложил свой голос, а уж потом — речь. Когда он открыл рот в первый раз, зрители услышали только неразборчивое бормотанье. Поэтому поклонникам Чаплина пришлось дожидаться его второго звукового фильма, в котором он изъяснялся уже вполне внятно.³⁶ Но первые звуковые фильмы никак не получались такими, как надо, и создатели их понять не могли, в чем дело. Примечательно, что первый и лучший из ранних звуковых фильмов, вышедших в Великобритании,— «Шантаж» Хичкока начали снимать до появления звукового кино. Сценарий фильма был продуман, а многие сцены уже сняты до того, как кинокамеру облачили в смирительную рубашку «блимп». Поэтому звук, сопутствующий

* Так назывался маленький дирижабль мягкой конструкции.

** В немом кино перед каждым новым кадром шло изображение таблички с номером снимаемой сцены. С появлением звукового кино к табличке прикрепили хлопушку, которую отводят и мгновенно отпускают, чтобы щелчок послужил сигналом для синхронизации.

большинству сцен, записывали, как это часто делают и теперь, после окончания павильонных съемок.

Все неудачи происходили потому, что звук был связан с изображением натуралистически. В 1928 году советские кинорежиссеры Эйзенштейн, Александров и Пудовкин выдвинули в своем манифесте контрпредложение: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами».

В данном случае «несовпадение», безусловно, означает несовпадение звука с изображением объекта, который его производит. При этом имеется в виду, что с каким-то другим изображением, которое признано более подходящим для сочетания с данным звуком, звук должен синхронизироваться самым тщательным образом. Многие не обратили внимания на уточнение, сделанное советскими режиссерами («первые опытные работы»), и сочли их манифест провозглашением отказа от синхронности на веки вечные.* Но если принять во внимание это уточнение, то нельзя отрицать, что манифест правильно определил корень зла. И снова, как уже не раз случалось в истории кино, впереди всех в решении вопроса оказались советские кинорежиссеры. Почему? Разве они были более умелыми, более зрелыми режиссерами? Конечно, нет. Но они имели время на обдумывание этой проблемы и, кроме того, они приучили себя при обсуждении эстетических причин и результатов взвешивать и теоретически обосновывать все «как» и «почему». Вряд ли их манифест имел хоть какое-нибудь влияние на ход или даже на темп развития кино, а если и имел, то, несомненно, не слишком значительное. Западные кинодеятели питали аллергическое недоверие ко всему, что говорили или писали русские — отчасти из-за холодной войны, существовавшей уже тогда, отчасти потому, что советские фильмы не имели на Западе успеха (если судить об успехе по кассовой выручке), а отчасти потому, что западные кинематографисты считали советских «высоколобыми» (это, между прочим, означало всего лишь начитанность в пределах разумного и умение выражать свои мысли). Но если русские сознательно предлагали подобный эксперимент, то на Западе после множества ошибок и неудач к тому же выводу пришли в силу обстоятельств. Не только Хичкок с «Шантажом», но и многие другие не смогли из-за малых средств вести синхронную запись во время съемок и оказались перед необходимостью производить озвучивание после съемок. А тут их испугали технические трудности и неудачи, обычные при слишком большом объеме последующей синхронизации звука, натуралистически связанного с изображением, например с движущимися губами. В конце концов и те, и другие пришли к методу, принятому в современной практике.

Вот теперь, когда мы вооружились теорией, познакомились с опытом и уроками прошлого, настало время рассмотреть, как можно ответить на

* Однажды был даже создан фильм «Экстаз», основанный именно на таком принципе.

вопрос, с которого мы начали: каким должно быть (и часто бывает, но, к сожалению, не всегда) соотношение между звуком и изображением?

Прежде всего, изображение первично. Проблема всегда состоит в том, чтобы подобрать звук к картине, а не наоборот.

Это происходит не потому, что изображение в каком-то неопределенном плане лучше, чем звук. А просто потому, что звук — это звук, между тем, как кино — это прежде всего движущиеся картины. Каждый из этих компонентов занимает в фильме свое место, каждый обладает своими возможностями воздействия. Для всех зрителей, исключая слепых, изображение более содержательно, оно дает более непосредственное впечатление, чем звук.

Я не говорю — более выразительно. Например, радиопьеса может быть очень трогательной, глубокой, волнующей. Больше того, если дополнить ее изображением, воздействие ослабнет. Но, чтобы радиопьеса произвела должное впечатление на слушателей, требуется, безусловно, больше внимания, больше сосредоточенности, чем при просмотре театрального спектакля, созданного с тем же опытом и умением.

Обратимся к музыке. Ее нельзя улучшить, прибавив к ней изображение. Оно или отвлечет от музыки, или ограничит ее содержание. Не раз создавались короткометражные фильмы, завопившие в тупик их создателей — интеллектуалов, претенциозно пытавшихся иллюстрировать музыкальные произведения. Такие попытки были заранее обречены на неудачу. Когда обращались к программной музыке (например, к «Пасифик 231» Оннегера), картина уменьшала выразительную силу музыки, ограничивая ее содержание тем, что изложено в программе. Не лучше обстоит дело и с музыкой «настроения». То же можно сказать и о музыке «математической», слушая которую, наслаждаешься переплетением нескольких строго очерченных мелодий, контрапунктом, вариациями в новом ключе, на новых инструментах и т. п. — здесь введение зрительного образа обычно неуместно и кажется грубым вторжением кинематографистов в сферу нашего приобщения к музыке и замыслам композитора.

Во всех этих случаях изображение было вспомогательным, служащим лишь иллюстрацией к музыке. Положение мало меняется, когда речь идет о причинной связи между изображением и музыкой. Тщательно, в полном составе снятый оркестр ничего не прибавит к музыке. Он вызовет только сумбур впечатлений. Но можно так показать оркестр в кино или даже по телевидению, что это в какой-то степени поможет зрительно проследить, какое место отводил композитор разным инструментам при создании своей вещи. Некоторые, хотя, несомненно, далеко не все, почерпнут из такой комбинации музыки и изображения больше, чем если бы они слушали музыку с закрытыми глазами. Кроме того, есть и такая разновидность, как комический оркестр. Телевидение при помощи искусных комбинаций, в которых музыка является первичной, великолепно подчеркивает ритм и усиливает сюрреалистский комедийный эффект некоторых наиболее известных «поп-оркестров». Интересный пример приводит Эйзенштейн, рассказывая о своей

работе с Сергеем Прокофьевым над «Александром Невским». Он вспоминает, что в одних случаях он начинал монтаж прежде, чем Прокофьев сочинял музыкальное сопровождение, в других — Прокофьев сначала придумывал музыку, а он потом монтировал. И все же, разве во всех приведенных примерах *суть изображения* не является первичной и только *форма изображения* зависит от характера музыки?

Словом, в кино изображение *отвлекает* от звука в тех случаях, когда звук первичен. И объясняется это тем, что изображение более доходчиво. По той же причине звук прибавляет выразительности изображению. Поскольку он менее доходчив, он не отвлекает от изображения. Можно продемонстрировать это положение на многих примерах. Один из самых наглядных (и притом самый смешной) — случай, происшедший со мной в Москве в гостинице. У меня в номере был телевизор, не совсем мне понятный по устройству. Так же как у наших, у него было два регулятора: один для изображения, другой — для звука. Я не знал, что при повороте регулятора громкости у этого аппарата можно включить не только звук, соответствующий изображению на экране, но при определенном положении какого-то незаметного рычажка сзади, о котором я и не догадывался, можно подключиться к радиопрограмме. Я включил телевизор и некоторое время, ничего не подозревая, смотрел такие драматические события, как пожар рейхстага, арест Ван дер Люббе и процесс обвиняемых в поджоге, под музыку, оказавшуюся не чем иным, как чувствительным отрывком из венской оперетты. Только в тот момент, когда обвинитель начал свою речь под аккомпанемент арии какой-то субретки, я догадался, что дело нечисто. Однако следующая часть программы — футбольный матч превосходно сочетался с венской опереттой. Именно эта приспособляемость звука в свое время давала возможность сопровождать показ немых фильмов любой музыкой, лишь бы она была темпераментной. Музыка усиливает впечатление от зрелища, до сих пор многие постановщики заполняют музыкой длинноты в звуковых «говорящих» фильмах, когда чувствуют, что игра и диалог недостаточно выразительны и не вызывают желаемого эффекта. Слабое воздействие картины на зрителей компенсируется музыкой.

Именно потому, что отправной точкой в кино является изображение, мы, начав изучение эстетики кинематографии с ее зрительных элементов, иллюстрировали наши положения множеством примеров, взятых из немого кино и сохранивших свою убедительность до сих пор.

Теперь перейдем к изучению факторов, которые определяют, какое звуковое сопровождение годится для данного зрительного образа.

Основной довод, выдвигаемый противниками причинной натуралистической связи звука с изображением, таков: видеть изображение и слышать его — скучно, поскольку один из импульсов (зрительный или слуховой) в данном случае излишен. Безусловно, если вы видите одно, а слышите другое, если изображение и звук никак не связаны, создается сумбур, но если эти два явления объединены контекстом, они будут производить то же впечатление,

что и контрапункт в музыке (а контрапункт как раз и представляет собой два самостоятельных явления, объединенных на слух контекстом), то есть одно усилит другое.

В общих чертах все это верно, но не раскрывает проблемы достаточно глубоко. В некоторых случаях, когда звук связан с тем же объектом, что и изображение, его воздействие подобно последнему решающему удару. Это, однако, ничуть не противоречит нашему предыдущему суждению. В равной степени и такие выводы, как «движение привлекает глаз» или «немая сцена воздействует слабее, чем озвученная», не теряют своей силы только потому, что иногда внезапная остановка движущегося изображения или неожиданно наступившая тишина производят огромное впечатление. Сравнивая сценарий Эйзенштейна с готовым фильмом «Иван Грозный» (часть вторая), мы обнаруживаем, не много, не мало, целых три примера того, как режиссер первоначально собирался передать драматическое напряжение только игрой. без слов, а в конце концов в каждом из случаев усиливал драматизм, добавляя по реплике.

Первый пример: епископ Пимен открывает боярыне Евфросинье свой план — обречь на гибель их союзника Филиппа, чтобы он мученической смертью послужил общему делу. «Ряса белая, душа черная», — шепчет сама себе Евфросинья, в то время как епископ выходит из ее комнаты.

Второй пример: Евфросинья, задумавшая убить царя, провожает к нему на пир своего сына Владимира. Царский опричник Малюта, приехавший за Владимиром, вручает ей подарок царя — чарку вина, покрытую платком. Подняв платок, она с удивлением видит, что чаша пуста. «Пустая», — изумленно шепчет она, прежде чем ее осеняет, что это та самая чаша, в которой она досылала яд жене Ивана.

Третий пример: во время пира царь замечает, что Владимир (наряженный в царское облачение, чтобы отвести от царя руку убийцы) начинает упиваться воздаваемыми ему почестями. «Он доволен!» — восклицает пораженный Иван, свято веривший, будто Владимиру чужды мечты о престоле.

Во всех трех случаях Эйзенштейн вложил в уста героев слова, стоявшие в первых вариантах сценария в ремарках. И контекст, и игра актеров, и выражение их лиц настолько красноречивы, что чувства, переживаемые ими, были бы совершенно понятны и без слов. Но Эйзенштейн в последний момент решил, что если зрители не только увидят, но и услышат, то это усилит напряженность действия, и ввел в диалог фразы, задуманные им сначала как указания актерам.

Почему в данных примерах это хорошо? Потому, что речь идет о моментах, исполненных особого значения, о мощных порывах, которые надо подчеркнуть всеми имеющимися средствами.

Моменты, исполненные особого значения... Вот ключ, при помощи которого мы можем уточнить и видоизменить или ограничить наше обобщение.

Мы уже знаем, что нельзя снимать всю сцену одним планом, нельзя снять целую оперу с одной точки. В лучшем случае это будет безумно скучно,

в худшем, если действующих лиц много, получится полная неразбериха. Тщательно рассчитанные мизансцены вполне оправданы на театральной сцене, имеющей три измерения, но на экране они теряют смысл и перспективу. Однако, даже пустив в ход съемку разными планами и используя все возможности этого приема, нельзя с успехом снять пьесу для кино. Неважно — готовый ли это спектакль, ставившийся в театре, или сценарий, специально написанный для кино на основе пьесы. Пьеса на экране не сможет завладеть вниманием зрителей. То же относится и к опере.* И объясняется это тем, что, создавая подобные фильмы, пренебрегают законами кино. За основу берется пьеса, диалог, партитура или книга. Изображение играет в таких случаях вспомогательную, иллюстративную роль. Ведь на сцене театра крупный план невозможен. Там мы воспринимаем прежде всего звук (речь или пение и музыку), а мизансцены, жесты собеседников или движения говорящего (губ его мы не видим) дополняют его. Но как только мы пытаемся выразить содержание речи или песни средствами кинематографии, мы снова и снова сталкиваемся с тем, что песня или речь, запечатленные в зрительных образах, скучны.

Интересно ли наблюдать за человеком, выступающим с речью на банкете? Только в том случае, если он шутник или негодяй. Если он говорит серьезно, вряд ли мы станем смотреть на него. Конечно, лекцию лучше слушать непосредственно в лектории, а не по радио. Но не потому ли, что лектор сразу отвечает на вопросы аудитории и реагирует на поведение своих слушателей? Во всяком случае, лекции посещают не для того, чтобы в течение часа смотреть на лицо лектора. Если снимать говорящего крупным планом, губы, произносящие слова, будут фактором, сильнее всего привлекающим внимание — именно из-за того, что они движутся. Но сами по себе губы, выговаривающие слова, никакого интереса не представляют. Режиссеры первых звуковых фильмов обнаружили, что бурно вздымающаяся грудь дивы, сотрясающей воздух своим мощным пением, неудержимо веселит зрителей.

* Пожалуй, здесь следует сказать несколько слов о постановке «Сказок Гофмана» Оффенбаха в Пражском театре Латерна Магика в 1963 году. Кинокадры в качестве фона для постановки пьес начали использовать еще до второй мировой войны немецкие экспрессионисты. Как и следовало ожидать, они отвлекали внимание, и поэтому Берлинский ансамбль, а также Пискачов предпочли пускать их в ход между действиями. Но чешский театр Латерна Магика, давший свое первое представление в 1960 г. на Брюссельской выставке, самым детальным образом разработал комплексное использование кинокадров на прозрачных и непрозрачных экранах в качестве переднего, заднего и боковых планов, в сочетании с игрой живых актеров. Никто не сможет оспаривать, что в постановке «Сказок Гофмана» музыка осталась на первом месте и что спектакль был чрезвычайно эффектным и впечатляющим. Но весь секрет в том, что основной фактор — звук (пение) был здесь связан, по крайней мере частично, с живыми исполнителями. Нам показали не оперу, снятую в кино, где приведенные нами принципы оказываются непригодными, а оперу, поставленную на сцене, но использующую кино в качестве зрительного компонента. Благодаря этому опера оказалась свободнее и выразительнее, чем в обычной постановке.

Наглядная демонстрация усилий, при помощи которых в груди человека рождаются звуки, неуместна. Кроме того, такие усилия мешают игре актера. Поэтому теперь в кино пение почти всегда записывают предварительно, а потом проигрывают эту запись и одновременно снимают актера, который под фонограмму произносит слова. Однако хотя сейчас пение уже не мешает актеру играть, зрителю должно казаться неестественным спокойное дыхание певца даже при руладах.

Во время диалога интерес зрителей часто концентрируется совсем не на говорящем. Ну подумайте сами, на кого интереснее смотреть — на лакея, объявляющего «Милорд, карета подана», или на юную леди, задумавшую бежать с милордом в этой карете? Ведь как часто вид слушающего гораздо важнее, чем вид говорящего! По голосу мы понимаем, кто говорит. Мы уже знаем, как выглядит говорящий. По его интонациям можно судить о выражении его лица. Нет никакой необходимости показывать нам крупным планом того, кто говорит, а вот увидеть реакцию того, кто слушает, нам, действительно, не терпится.

Тем не менее в некоторых случаях основной интерес представляет собой лицо говорящего. Особенно если его мысли или чувства противоречат словам. Интересно следить за лицом героя, когда он говорит неискренне или, вернее, когда мы подозреваем, что он неискренен, и хотим убедиться в этом по выражению его лица. Интересно наблюдать, как старается скрыть слезы осиротевший ребенок, как пытается обмануть мошенник или как силится казаться спокойным человек, хотя в душе у него буря. В подобных случаях мы имеем все основания показывать крупным планом лицо говорящего.

Одним словом, если обязать киноработников придерживаться только причинной связи между звуком и изображением, это условие превратится в железные путы. Но и постоянный отказ от причинной связи и неуклонное следование тому, что манифест Эйзенштейна, Александрова и Пудовкина именуется «резким несовпадением звука со зрительными образами», окажется столь же ограничивающим, дезориентирующим и раздражающим условием. Единственное правильное решение этой проблемы — в каждом отдельном случае выбирать такое изображение, такой звук и такую связь между ними, чтобы с максимальной выразительностью передать содержание.

Но как нельзя требовать постоянного соблюдения одного из этих условий, так нельзя стремиться к бесконечному изображению на экране лицедеров или героев, борющихся со своими чувствами. Мы приводили их в пример только для того, чтобы нагляднее объяснить самый принцип подхода к делу. Существует масса других, не столь прямолинейных способов сделать диалог на экране интересным. Например (и за исключением особых случаев это следует принять за основу диалога в кино), он не должен быть исчерпывающим, не должен, что называется, ставить точки над *i*. Для полноты рецепта достаточно добавить следующее: при передаче смысла диалога необходимы и звук, и изображение. Если же эти элементы связаны между собой

натуралистически и один из них полностью выражает содержание, другой становится лишним, а потому неинтересным.

К наиболее блестящим образцам монтажа диалога (то есть соотношения между изображением и речью) можно отнести вторую часть «Ивана Грозного» Эйзенштейна. Действие фильма развивается в нарочито замедленном темпе. Величие прошлого (церкви и двора) и напряженность действия создают атмосферу фильма, и это требует медленного разворачивания событий. Вполне возможно, что тех, кого не волнует тема фильма, эта медлительность будет раздражать. Но диалог на всем протяжении картины нельзя упрекнуть в затянутости, а ведь у многих неумелых режиссеров даже в фильмах на современные, близкие зрителям темы диалог бывает вялым и многословным. Глядя на экран, трудно понять, как достигается напряженность диалога. Только изучая сценарий «Ивана Грозного», обнаруживаешь поразительное разнообразие сочетаний зрительных образов и речи. Не перестаешь удивляться тому, что реплика ни разу не кончается одновременно с показом говорящего актера. Реплика начинается в одном кадре, кончается в другом. Или начинается в одном, продолжается в другом и кончается в третьем. Это придает диалогам захватывающий интерес. Звук выступает в роли ритмической контрапунктной связи между образами, сменяющими друг друга в скачущем ритме. В фильме нет ни одного лишнего элемента; время и внимание зрителя ни разу не расходятся впустую, его не заставляют смотреть и слушать то, что уже и так ясно. Наоборот, фильм безостановочно возбуждает все новые импульсы, держит в состоянии напряженности и ожидания, а чем это вызвано, зрителю непонятно.

Следует еще раз напомнить: приводимые нами примеры из опыта советских экспериментаторов или из работ старых мастеров — классиков кинематографии заслуживают внимания потому, что в них часто выделен какой-то один прием, как в научных исследованиях, так что этот прием легче распознать и его эффективность становится нагляднее. Со временем многие технические эксперименты стали азбучными истинами для всех мыслящих кинодеятелей и для завсегдатаев кино. Трудно предположить, что в наши дни квалифицированный кинорежиссер, пытающийся снять фильм-спектакль, стал бы просто снимать сцены с диалогом или, передавая диалог, ограничил бы его причинной связью, заканчивая и реплику, и изображение говорящего одновременно. Потому-то теперь звуковые фильмы вообще, а хорошие в особенности кажутся более динамичными, более напряженными, чем ранние звуковые фильмы. Увы, и до сих пор мы встречаем, однако, слишком много исключений, поскольку их создатели так и не усвоили всех «как» и «почему».

Те же принципы, на которых строятся отношения между зрительным образом и речью, применимы и к отношениям между образом и звуком, не являющимся ни речью, ни музыкой.

Возьмем такой яркий пример. Жертва ждет появления убийцы или какие-нибудь нервные особы, находясь в заброшенном доме, страшатся призраков, и вот слышатся приближающиеся шаги. Зачем снимать так, чтобы од-

новременно со звуком шагов зритель видел ноги? Подумайте сами, есть ли более нелепый способ передачи подобной ситуации? А ведь находятся режиссеры, которые снимают именно так, не помышляя о других путях. Совершенно очевидно, что как только камера перестанет показывать дрожащую жертву, слияние зрителя с нею прервется и напряжение ослабнет. Ноги ничего не прибавят к звуку шагов,—показ их лишит нас возможности увидеть, какие чувства обуревают жертву, а ведь это и есть самое интересное. Конечно, в определенном сюжете можно усилить напряжение, именно прекратив показывать перепуганную жертву, но только после того, как жертва услышит шаги. Тогда можно покинуть старый монастырь и перейти в его коридоры. На секунду (в тишине) зритель увидит преследователя — неясные очертания крадущейся тени, так что определить, кто это, невозможно. А потом в том же кадре, но уже без людей, дать повторенный эхом крик убиваемой жертвы. В обоих этих кадрах будет достигнут максимальный эффект, и последовательность действия окажется вполне понятной, хотя звук и изображение не будут связаны причинно.

Тут имеется еще один очень интересный момент. Если мы вторично проанализируем только что приведенный пример, мы убедимся, что наше обобщение можно продолжить. «Как только вы отделите звук от его источника, вы сможете использовать его как символ этого источника», — указывает Грирсон.³⁷* Это означает, что такое кинематографическое средство выражения, как «часть, представляющая целое», можно развить дальше, если применить к звуку те же принципы, что и к зрительному образу. Ведь если снять крупным планом голову человека или плечи и голову, герой покажется зрителю более близким и понятным. А вот примеры части действия, олицетворяющего собой целое: небрежно сброшенный носок — эротический символ полового акта; вырвавшийся на свободу воздушный шарик — образ, сильнее передающий трагизм гибели ребенка, чем вид неподвижного детского тела. Ясно, что звук шагов является частью, передающей образ приближающегося убийцы, частью не менее убедительной и характерной, чем зрительное его изображение. Правильно выбранный звук может усилить воздействие такой сцены. «Правильно выбрать» здесь, как и в разговоре о зрительных образах, означает, прежде всего, необходимость выбрать «наиболее значимое и выразительное для данного контекста», и, во-вторых, — выбрать тот звук, который по логике будет соответствовать всей композиции и пластически впишется в нее. В нашем примере звук шагов убийцы, несомненно, самый выразительный и значительный штрих, характеризующий преступника в данную минуту: только благодаря этому звуку жертва (с которой нам необходимо себя ассоциировать, чтобы испытать страх) узнает о его приближении. Поэтому все другие характеристики, в том числе и любая из зрительных, не могут способствовать росту напряженности и помешают нам отождествить себя с жертвой. На этом примере видно, что в кино правильно отобранный звук явля-

* Grierson on Documentary. Collins. London, 1946, p. 95.

ется не вспомогательным средством, а неотделимой частью всей композиции звукового фильма — слуховые импульсы подчинены тем же эстетическим законам, что и зрительные, следовательно, звуковой фильм не дуалистическое, а монистическое искусство.

Грирсон иллюстрирует разнообразные варианты сочетания звука с изображением в одной сцене:

Изображению оратора, который произносит речь, могут сопутствовать: 1) его собственная речь, 2) джаз-оркестр, наигрывающий песенку «Мне нечего подарить тебе, кроме любви, бэби!», 3) голос его секретаря, составляющего это выступление, 4) хор ангельских женских голосов, 5) аплодисменты или проклятия огромной толпы, перекатывающиеся с грохотом, словно волны, но тщательно скоординированные режиссером, 6) любое звуковое оформление, на котором художник остановился для своего фильма.

Положение, которое хочет доказать Грирсон, проиллюстрировано удачно. Однако надо отметить, что в варианте первом мы имеем дело с такой связью звука и изображения, которую мы называем причинной; остальные же варианты имеют значение иронического комментария или усиливают эмоциональное воздействие (поскольку логически они связаны с изображением), но значительно различаются между собой по тому, насколько возможно органически ввести их в ткань фильма. При любом натуралистическом решении монтажа чем более точен звук, тем больше, как мы уже видели, он вступает в противоречие с одновременно показанным точным изображением. Чем более отвлечен звук (например, вариант второй), тем легче пластически включить его в композицию. С другой стороны, при всем остроумии и логической заостренности третьего варианта, требующего самого тщательного монтажа, он может сразу нарушить атмосферу фильма, поскольку этот прием так же выдает присутствие режиссера, как это было в случае со съемкой влюбленной пары через языки пламени камина.* Когда в кинофильме «Октябрь» Керенский, поднявшись по дворцовой лестнице, усаживается за стол самодержца, на экране иронически возникает изображение павлина. Добился бы режиссер того же эффекта, если бы передал крик павлина? Безусловно, если бы смог вплести его в ткань сцены, не выдавая себя, не нарушая реалистического стиля. А для этого ему пришлось бы найти столь же оправданную логически деталь, как изображение павлина, взятое из орнамента, украшающего царский стол; столь же выразительную, как попы, размахивающие кадилами перед ликами святых в эпизоде «Деградация идеи бога», или эпизод весеннего половодья в фильме «Мать», удачно связанный с демонстрацией рабочих, требующих освобождения арестованных.**

* См. стр. 122.

** Кстати, обратите внимание (стр. 98—99), как блестяще подготавливает Эйзенштейн появление знаменитых кадров с пробуждением каменного льва, показав сначала в движении каменного купидона на крыше театра,— снова его прославленный прием двойного удара.

Прежде чем перейти к другим техническим моментам, мы должны обратить внимание на то, что органическое вплетение звука в ткань изображения при помощи монтажа может иметь не только информационный эффект, но и этический и эмоциональный, как при монтаже изображения. Грирсон приводит два примера, где сочетание звука со зрительным образом значительно превышает просто информационный эффект: «Рокот аэроплана и изображение высокой мачты» в «Предсказании погоды» и «Стук колес уходящего поезда... и уборщицы, подметающие пол в почтовой конторе, после того как почта отправлена» в фильме «Рейс 6.30». Он тонко подмечает: «Когда звук начали отделять от его источника, обнаружился еще один интересный факт — рокот аэроплана может символизировать не только аэроплан, но и высоту и даль. Гудок паровоза напоминает не только о поезде, но и о темноте, и об одиночестве».

А теперь нам предстоит рассмотреть значительно более сложный случай связи звука с изображением — случай, где выбор самой действенной комбинации вступает в противоречие с пластическими возможностями и не позволяет сохранить видимость естественности происходящего. Этот трудный случай не что иное, как разговор по телефону. Как его передать? Вот, пожалуй, одна из самых коварных кинематографических головоломок. Чтобы переживать с действующим лицом, мы должны быть вместе с ним до конца разговора. Но тогда мы услышим только то, что говорит он, и не услышим его партнера. А если мы не будем знать того, что говорят ему, наше слияние с героем ослабнет. Разве что режиссер сумеет жестами героя или его пересказом кому-то в сторону сообщить нам, какую он получил информацию. Проблема не станет менее сложной, если мы услышим слова, произносимые на другом конце провода. Если они будут неразборчивы, мы останемся при том же интересе, если их будет слышно хорошо, это покажется неестественным. (Хотя надо сказать, что даже подобная неестественность может пройти незамеченной: когда слова исполнены глубокого значения и совершенно поглощают внимание зрителей, иллюзия реальности происходящего не нарушается.) Самым слабым решением был бы переход от одного говорящего к другому, с соблюдением причинной связи между звуком и образом. Это лучший способ отвлечь и рассеять внимание зрителя. Во-первых, попеременный показ говорящих по телефону противоречит представлению зрителя о телефонном разговоре. Во-вторых, мы лишаем зрителя возможности увидеть того, кто слушает. А следить за его реакцией на новости, услышанные от собеседника, гораздо интереснее. Когда в сочетании с показом двух разных действий, развивающихся одновременно, применяют параллельный монтаж звука, это производит еще более скверное впечатление. Внезапные изменения в характере звука только подчеркнут разобщенность самих изображений.

Все дело в том, что процесс зрительного восприятия и слуховой процесс протекают по-разному. Глаз, получая точную информацию и обладая способностью сосредоточивать наше внимание на отдельных деталях, передает

ее мозгу в виде ряда отдельных сигналов, а тот, в силу привычки, приобретенной с начала сознательной жизни человека, синтезирует их в единое целое. Информация, получаемая при помощи слуха, для большинства людей менее точна и менее локализована. Мозг может сосредоточиваться то на одном, то на другом звуковом сигнале, а усилив внимание, различать звуки, раздающиеся одновременно, но это уже не характерно для человека, поскольку требует сознательного усилия. Человека, как правило, окружает шум, являющийся, если воспользоваться аналогией из физики, суммой всех шумов, возникающих в поле слышимости. Безусловно, городская мышь благодаря давней привычке может совершенно отключиться от грохота уличного транспорта (правда, заглушая его хоть и подсознательным, но значительным усилием воли), точно так же полевая мышь будет сладко спать, невзирая на разноголосый хор, приветствующий рассвет; а мы, находясь на концерте, можем, приставив ладонь к уху, и повернувшись к соседу, различить слова, произнесенные шепотом.

В отличие от зрительных образов, все звуки, окружающие человека, воздействуют на него одновременно. Переход от образа к образу в фильме похож на переключение внимания с одного предмета на другой, когда человек рассматривает разные предметы. Поэтому-то такой прием производит должное впечатление, и если его применяют правильно (или пусть даже неправильно, но с некоторой достоверностью), он не разрушает единства композиции. Но резкий переход от одного звука к другому нарушает восприятие фильма в силу своей необычности. Это относится не только к таким крайностям, как звук при параллельно развивающихся действиях, но и к тем случаям, когда какая-то сцена идет на фоне разнообразного шума. Например, режиссер снимает беседу, происходящую на палубе парохода, и то и дело прерывает ее, чтобы показать море или облака, освещенные луной, и сопровождает эти кадры то шумом моря, то свистом ветра, а потом снова возвращается к разговору.

Правильнее всего объединить такие разнородные изображения каким-либо логически связующим их звуковым аккомпанементом. Так, например, в только что описанном случае шум моря и разговор должны звучать независимо от смены кадров, первый постоянно, второй — то в сочетании с изображением собеседников, то отдельно от них. Существует и другая возможность: если параллельные действия развиваются в отдалении друг от друга (вне пределов слышимости), роль связующего звена может выполнить музыка, ритм которой настраивает зрителя на определенный лад.

Как мы уже говорили, в эпоху немого кино музыка была связующим фактором и служила эмоциональным дополнением к изображению. Она звучала на протяжении всего фильма. Но крайне редко (на каких-нибудь специальных премьерах) авторы фильма могли руководить выбором музыкального сопровождения и подгонкой его к картине. Иногда музыкальные отделы некоторых кинокомпаний или музыкальные директора больших кинотеатров составляли музыкальные сборники из фрагментов, соответствующих опре-

деленным настроениям, темпу и ритму. Еще реже музыку к фильму писали специально. Однако уже в те времена такая специально созданная музыка достигала иногда больших высот. Например, музыка Э. Майзеля к фильмам «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь». Известно, что власти ряда немецких земель запрещали не картину «Броненосец «Потемкин», а только музыку к ней, как *staatsgefährlich* (то есть представляющую опасность для государства), так превосходно выражала она идею фильма. К сожалению, эта сюита бесследно исчезла. С тех пор, как сочетание звука и изображения на одной пленке дало возможность навсегда закреплять музыкальное сопровождение за фильмом, к музыке для кино начали обращаться выдающиеся композиторы. Среди первых звуковых фильмов, выпущенных в Советском Союзе (в 1931 г.), были два («Одна» и «Златые горы»), в которых молодой режиссер Арнштам³⁸ вместе с молодым композитором Дмитрием Шостаковичем создали необыкновенное по выразительности звуковое оформление, где музыка, шумовые эффекты и речь были внутренне связаны с драматическими событиями фильма, а не служили просто аккомпанементом к ним. Среди первых английских фильмов, столь же оригинальных и изобретательных, были «Ночная почта» Бэзила Райта, в создании которой принимали участие молодые Бенжамен Бриттен и Дж. Оден, и «Песнь Цейлона», поставленная им же в содружестве с Уолтером Ли. Однако богатым воображением отличается не только молодежь, достаточно вспомнить музыку, написанную зрелым Прокофьевым к фильмам Эйзенштейна «Александр Невский» и «Иван Грозный». Музыка эта сочинялась в полном контакте с режиссером в процессе работы над картиной. Музыка В. Уильямса к фильму «Скотт из Антарктики», тоже написанная специально, чрезвычайно способствует эмоциональному воздействию главных сцен и объединяет весь фильм, но она сочинялась позже, к готовой картине, то есть более обычным путем, и не влияла на ее создание. Интересно, что музыка этих трех фильмов зажила потом самостоятельной жизнью — музыка Прокофьева превратилась в кантаты, музыка Уильямса — в симфонию. Если показать один из этих фильмов без музыки, он покажется (по крайней мере не профессионалам) скучным и бесцветным. А музыка между тем может существовать и без фильма, сама по себе. Почему? Попробуем догадаться: музыка служит объединяющим фактором и потому является законченным целым. Сцены же на экране, задуманные как части звукового фильма, нуждаются в музыке, как в объединяющем, связующем элементе.

Без музыки зрительные образы сохраняют свое прежнее содержание, но до некоторой степени утратят силу воздействия. Музыка без изображения теряет конкретность (в которой она не нуждается), но сохранит способность впечатлять.

Превосходный аккомпанемент не должен быть замечен зрителем, во всяком случае, когда тот смотрит фильм в первый раз. Лучшая музыка к фильму та, которой зритель, увлеченный картиной, не заметит, и на вопрос, как ему понравилась музыка, с недоумением ответит: «Какая?»

Прежде чем покончить с вопросом о соответствии между звуком и изображением, надо поговорить о фильмах без диалога, о сопровождающем их дикторском тексте. Здесь применимы точно те же принципы. Комментарий не должен противостоять фильму, который он разъясняет, он должен дополнять его. Для дикторского текста существует много разных «запретов». Он не должен быть основой фильма. Вся информация должна поступать к зрителю от изображения, между тем режиссеры часто переносят ее в комментарий. Это происходит в тех случаях, когда изобразительный материал беден. У режиссера намечена тема, имеются сведения, которые нужно сообщить зрителю (пропаганда ли это, реклама или лекция), и он растягивает снятый и кое-как подогнанный материал так, чтобы его хватило на весь заранее написанный текст. В подобной ситуации изображение только отвлекает внимание от текста, скудость зрительного материала не дает возможности раскрыть содержание, образы становятся неубедительными и начинают вызывать недоумение. Кроме того, комментарий *не должен звучать в другом ключе. Он не должен быть многословным.* Многословный дикторский текст, даже если он соответствует изображению, отвлекает внимание от зрительного материала. Если зрительный материал отличается высоким качеством, дикторский текст должен направлять внимание зрителей на его достоинства, но при этом быть кратким. Мозг должен успеть воспринять и осмыслить как происходящее на экране, так и комментарий, который может носить информационный или эмоциональный характер. В Англии, а тем более в США царит убеждение, что зрители не терпят информационных фильмов, что ни один из научно-популярных фильмов (даже фильмы о животных или о путешествиях по живописным местам) не может иметь успеха без «остроумного» дикторского текста, пересыпанного шутками по поводу происходящего на экране. Нечего и говорить, что подобное «оживление» не помогает научно-популярным фильмам. Оно воздействует на зрителя так же, как крики «рыба протухла!» на человека, который уже принял ее есть. Слишком много фильмов было испорчено таким образом. О том, что эта теория (по крайней мере, в Англии) — клевета на зрителей, свидетельствует положение в телевидении, где к познавательным фильмам никогда не относятся столь пренебрежительно. Там изучение запросов зрителей дает руководству гораздо более точное представление о вкусах широкой публики, чем кассовый сбор, который служит единственным, но притом весьма недостоверным мериллом успеха для магнатов кинопромышленности.

В инструктивных или учебных фильмах зрительные образы должны быть достаточно четкими по содержанию, а заложенная в них информация — занимательной. При этом дикторский текст должен привлекать внимание к интересным для зрителя выводам, вытекающим из изображения.

Если же фильм представляет собою обобщение реальных событий или передает индивидуальное восприятие их, он может быть построен целиком на документальном материале. В подобном случае соотношение между изображением и дикторским текстом будет носить такой же характер, как и

в художественных фильмах. Например, речи и посулы нацистов сочетаются с показом пыток и казней; или звуки бравадного военного марша сопровождаются видом трупов, усеявших поле сражения.

Не могу удержаться, чтобы не привести здесь пример блестящего использования комментария в двух телевизионных фильмах, которые поистине являются совершенством, настоящими шедеврами нашего времени. Речь идет о двух короткометражных картинах о Южной Африке, снятых Денисом Митчеллом для Би-би-си. Ни одно слово текста не произносится за кадром, весь комментарий вложен в уста участников фильма. С невероятной выдумкой режиссер рассказал в первом из них о жизни местного общества, а во втором — о деятельности филантропов в Африке. В первом нам показали город, церковь и школу; и мы видели и слышали правящее меньшинство. Их слова были исполнены благожелательности, но производили зловещее впечатление. Сами говорящие не сомневались в своей благонамеренности, не подозревая, как отвратительно звучат их речи. То, что участники фильма клеймили себя сами, придавало обличению совершенно убийственный характер. Противоречие между видом этих утративших достоинство людей и их словами усугублялось образом нервно курящего в тени африканца, к которому то и дело обращалась камера. Он как бы олицетворял собой молчаливый комментарий к тому, что говорилось. Все это сообщало фильму высшую степень напряженности. Второй фильм знакомил нас с фермером, проявляющим отеческую заботу о своих слугах, любителем национальной африканской культуры и традиций, ценителем местной музыки и искусства. Разоблачая фермера, фильм снимал с него одну личину за другой, словно листья с капусты, показав для начала, как он добродушно беседует с крошечной девчушкой, которой платит 6 пенни в неделю за то, что она целыми днями пасет на солнцепеке его скот, и кончая кадрами, в которых фермер кричит на сына, находящегося за сценой, приказывая ему снять с проигрывателя запись джаза и поставить пластинку с европейской классической музыкой в исполнении африканских музыкантов. После этого он снова поворачивается к невидимому собеседнику и замечает вскользь, что слуг надо время от времени бить: «Знаете, они точно дети, без этого не могут, им это нравится», — так с него спадала последняя личина.

Постановку этого фильма можно считать образцовой, здесь каждый ингредиент — образ, речь, звук, композиция строго необходимы, а удар фильма направлен точно в цель — в реально существующее зло. Такого эффекта нельзя было бы достичь без речи действующих лиц.

Не подлежит сомнению, что звуковые фильмы являются более высокой ступенью по сравнению с немymi, и объясняется это тем, что их создатели имеют в своем распоряжении безмерно выросший запас средств воздействия. Однако при этом усиливается необходимость контроля за точным использованием этих средств. Стоит ослабить контроль — и звуковой фильм получится скучным, сухим и, безусловно, менее красноречивым и впечатляющим, чем хорошо сделанный немой фильм.

6. ТИТРЫ

*Когда я вижу буквы ясно,
Все опасения напрасны.*

Уоттс

В пору расцвета немого кино надписи делились на четыре основные группы — заглавный титр, субтитры, впечатанные и вставленные титры. В свою очередь подразделяются и они. Заглавный титр (или заголовок) состоит из названия фильма, вступительных надписей и перечня главных актеров. Субтитры делятся на соединительные надписи и «говорящие» надписи. Надобность в последних отпала с появлением звукового кино, все остальные существуют и поныне.

При разговоре о титрах нельзя забывать главного — слова надписей, поскольку они предстают перед зрителем на экране, подчинены тем же законам ритма, графического оформления и взаимосвязи, как и другие изображения.

Их отличие от обычных изображений заключается в том, что они имеют не один, а два аспекта. Прямой аспект, как у всякого изображения: форма и очертания букв. И не прямой (косвенный), который является главной причиной появления надписей на экране, — их смысловое значение. На восприятие смысла надписи требуется определенное время, что необходимо учитывать, когда решается вопрос о влиянии надписей на ритм картины. А время восприятия может быть разным в зависимости от грамотности зрителей. Надписи, слишком быстро мелькающие для одних, другим могут показаться чересчур растянутыми. Быстрота восприятия надписей различается у зрителей значительно сильнее, чем быстрота индивидуального восприятия изображений, не являющихся словами.

Дело не в том, что многие до сих пор неграмотны в буквальном смысле, то есть не умеют читать. (Правда, в некоторых странах даже с давней системой всеобщего среднего образования, например в США, процент полной неграмотности среди призывников в армию поразительно высок). Дело в том, что для людей, которые читают и пишут только по необходимости, для тех, кто регулярно читает только заголовки в газетах и объяснения под картинками комиксов, а подписывает только купоны футбольных лотерей, чтение представляет собой тяжкий труд. В дни немого кино создателям фильмов приходилось помнить, что очень многие из зрителей, увидев длинный субтитр, занимающий весь экран, прочтут только первые несколько слов,

а может быть, и вовсе не станут читать, поэтому такие надписи в основном выполняли роль пауз.

Рассмотрим сначала заглавный титр. Он состоит из тех же частей и выполняет то же назначение, что и в немом кино. Назначение это подобно назначению увертюры в опере. В прежнее время (до тех пор, пока члены профсоюза музыкантов не потребовали справедливой оплаты каждого своего выступления) оркестры были обязаны играть даже в драматических спектаклях. Им надлежало исполнить всего несколько тактов, пока зрители усаживались на свои места, чтобы настроить их на соответствующий лад.* Теперь, когда такие короткие выступления оркестра слишком накладны, драматургам, которые понимают, что первые минуты после поднятия занавеса зрители еще недостаточно сосредоточены, приходится чем-то заполнять самое начало своих пьес. На сцену выпускаются служанки, вытирающие пыль с мебели, или придумываются реплики «на выброс», то есть реплики, которые не имеют никакого значения для сюжета. Благодаря этому зрители мало теряют, если из-за опоздавших им не удастся разглядеть или расслышать, что происходит на сцене.

Таким образом, и пластическая форма, и очертания букв, их размещение в кадре, цвет (если фильм цветной), фон, композиция надписи — *все это так же важно* в заглавном титре, как и его содержание. Вступительные надписи вместе с сопровождающей их музыкой создают определенную атмосферу и должны быть приятны для глаз. Субтитры же появляются на экране, когда действие уже развивается. На первый план в них выступает функция передачи содержания, и потому пластическое решение субтитров должно быть в основном направлено на то, чтобы расположение текста не отвлекало внимания.

Это «увертюрное» назначение заглавного титра часто вызывает незаслуженные и жестокие упреки со стороны непрофессиональной публики, негодующей по поводу бесконечного перечисления на экране фамилий технических сотрудников, принимавших участие в постановке картины. Зрители полагают, что им нет до них никакого дела. Однако для всех, кто связан с кинематографией, эти имена весьма интересны. Кроме того, зачастую только по вступительным надписям можно установить, что данные люди участвовали в создании той или иной картины, а это немаловажно для их дальнейшей работы. Непрофессионалы могут спросить, зачем зрителям, уплатившим деньги за развлечение, рассматривать перечень фамилий, не имеющих для них никакого значения? Но так ставить вопрос было бы ошибкой. Это уводит нас в сторону от основного назначения заглавных надписей. А оно заключается в том, что перечень никому не известных имен выполняет важную, хотя и незаметную для зрителей, нейтральную функцию — дает им время расположиться поудобней в креслах и включиться в определенную

* А по окончании спектакля исполнить гимн, который зрители, перед тем как разойтись, должны были выслушать стоя.

атмосферу, подсказанную формой надписей, фоном и сопровождающей их музыкой. Если во вступительные надписи не включить фамилии технического персонала, увертюра сократится и не успеет произвести должного впечатления. Любой другой текст, кроме перечня фамилий участников, любая другая длинная надпись рассеет внимание зрителей, будь это даже отрывок из телефонной книги. Зрители обязательно начнут вчитываться в текст, хотя бы ради того, чтобы установить, не пропустили ли они для себя чего-нибудь важного. А так, стоит только первым фамилиям технического персонала картины появиться на экране, и зрители спокойно откидываются на спинки стульев, слушают музыку и радуются тому, что эти имена читать не нужно.

Важнейшие части заглавного титра — это название фильма и перечень главных актеров. От названия в известной мере зависит, пойдет ли публика на фильм. Оно может и оттолкнуть. Название в духе XVIII века: «Исследование природы и развитие песчаной фауны Северной Африки» менее удачно, чем «Пески пустыни». Первое название вполне может расхолодить зрителей, так как наводит на мысль, что в фильме будет затронута тема, не слишком привлекательная для широкой публики.

При экранизации популярных пьес и романов (скажем, уже упоминавшийся «Бен Гур») именно их названия являются главной ставкой в расчете на коммерческий успех фильма. Вообще же с названиями бывает много хлопот. Ведь в производство каждого фильма вкладываются такие огромные средства, от названия зависит так много, а предугадать, как оно подействует на публику, так трудно, что большинство кинокомпаний пребывает в нерешительности до самого конца съемок и сохраняет так называемое условное название до последней минуты, надеясь, что к премьере их еще осенит какая-нибудь блестящая идея. Хичкок снимал фильм по мотивам романа Сомерсета Моэма «Британский агент» и, решив, что это название невыигрышно, заменил его названием «Тайный агент». Однако по иронии судьбы в основу его следующего фильма легла повесть, действительно называвшаяся «Тайный агент» (Джозефа Конрада), пришлось менять и этот заголовок.* Между прочим, обычай переkreщивать фильмы, прижившийся у заправил кинопромышленности, стал такой железной закономерностью, что благодаря ему один мой друг сумел трижды продать киностудиям разных стран один и тот же рассказ. Название рассказа само по себе было недурным: «Цена красоты». К тому времени, как каждый из купивших этот рассказ продюсеров придумывал свой вариант счастливого конца и нервно изобретал новое название, фильм уже настолько отличался от рассказа, послужившего ему основой, что автор спокойно мог предлагать свое сочинение другим.

Бессмысленные или неясные названия не представляют особой опасности — их можно толковать по-всякому. Но раз зритель миновал кассу и прошел

* На «Диверсию», причем через несколько лет Хич усугубил путаницу, сняв еще и «Диверсанта».

в зрительный зал, его необходимо настроить на нужный лад, а для этого в главном титре хорошо бы раскрыть истинный смысл фильма или просто дать намек на него. Здесь был бы очень уместен разъяснительный подзаголовок, помещенный в том же кадре, что и название, или в следующем непосредственно за ним. Эту роль могла бы выполнить вступительная надпись, сменяющая перечень фамилий участников и предшествующая началу фильма

Иногда место или период действия картины могут быть подсказаны манерой написания заглавного титра. Иногда такое «введение в курс» или «настройка» лучше удается с помощью фона. По своей изобретательности мне больше всего запомнился заголовок одной из последних венгерских комедий, где фоном служили будапештские улицы, по которым без передышки мчалась юная хорошенькая девушка. Она пробиралась между автомобилями и трамваями, увертывалась от тяжелых грузовиков и в конце концов, совершенно запыхавшись, подбегала к заводским воротам, откуда ее немедленно посылали в управление, как раз когда кончался перечень фамилий, и фильм начинался с того, что девушку увольняют за опоздание.

Такой «активный» фон заглавных надписей только с первого взгляда можно спутать с укоренившимся в наши дни обычаем начинать фильм до заглавного титра. Эта практика бездумно заимствована у телевидения по той простой причине, что такой прием кажется «современным», а посему заслуживающим подражания. Но перед телевидением стоит совсем другая задача — с первой минуты привлечь внимание зрителя и задержать его у экрана. Зрителю показывают отрывок, который должен убедить его, что лучше остаться у телевизора, чем идти пить чай, или, по крайней мере, что стоит налить чай и вернуться досматривать картину. В кино такой задачи не существует. В кинотеатрах показывают перед началом сеанса рекламу другого рода — ролик избранных эпизодов нового фильма, призывающий зрителей прийти сюда и на следующей неделе. Но раз уж зрителя заманили в кинотеатр, раз уж он заплатил за билет и сидит на своем месте, можно не бояться, что он уйдет, во всяком случае до начала фильма. Поэтому нет нужды подражать этому приему телевизионной практики.

Субтитры, вплетенные в ткань фильма, являются частью той сцены, с которой они связаны, и поэтому должны во всем с ней согласовываться. Какое значение иногда удается придать субтитрам при помощи монтажа, видно на примере фильма Чаплина «Золотая лихорадка», где постоянно повторяющийся титр состоит из одного слова «Джорджия» и создает впечатление, сходное с тем, какое вызывалось хором в греческой трагедии. Благодаря этому повторению подчеркивается простодушное обожание, с каким герой-бродяга относится к танцовщице из дансинга. Другой пример из фильма «Октябрь» — сцена, когда Керенский подымается по лестнице (еще одно нововведение в этом удивительно богатом находками отрывке). Каждый шаг Керенского по этой «лестнице славы» сопровождается титрами, которые чередуются с изображениями и объявляют о его новых титулах. Когда титры не играют такой драматической роли, следует по мере сил стараться подать

надписи как можно незаметнее. Обычный (наиболее легкий для чтения) способ — белые буквы на черном фоне — часто оказывается непригодным, так как вносит диссонанс, создавая слишком резкий контраст с общей тональностью картины. Одно время много экспериментировали с более светлым фоном — серым или пятнистым, но эти эксперименты не имели особого успеха.

Если фильм требует быстрого темпа, то ясно, что титры должны быть короткими. Некоторые советские экспериментаторы очень удачно пробовали в таких случаях разбивать титры на несколько частей, по два-три слова, между которыми шли один-два черных кадрика. Они прибегали к огромным надписям, которые, казалось, кричали; к надписям, быстро растущим на глазах у зрителя; к маленьким буквам, если действие сцены шло на шепоте и т. д. Так же как и реплики диалога, субтитры по содержанию не должны быть исчерпывающими. Действие фильма покажется скучным, если оно сведется к простой иллюстрации содержания, уже рассказанного в титрах. Длинный и подробный соединительный титр свидетельствует о плохом сценарии, о слабой драматургии. С другой стороны, такая довольно бессодержательная и вызывающая столько насмешек надпись, как «Наступил рассвет», часто может быть полезной, выполняя роль пунктуации, уведомляя зрителя о том, что между сценами прошло время или что изменилось место действия.

В предыдущей главе мы отмечали, какими унылыми кажутся в кино сцены бесед, если при диалоге (скажем, при диалоге, целиком заимствованном из пьесы) без конца показываются лица героев, произносящих реплики. Точно такое же унылое впечатление производили немые фильмы, в которых действие то и дело прерывалось надоедливими субтитрами с репликами диалога. В те дни в плохой сценарий могло входить до нескольких сотен субтитров. Когда Хичкок в своем «Жильце» сократил количество субтитров до восьмидесяти, это явилось большим новшеством. Немые фильмы, совершенно лишённые субтитров,³⁹ например, «Последний смех»* (с Яннингсом), «Зловещие тени» (с Александром Гранэчем), «Ночь под Новый год» (с Клопфером), были страшной редкостью и оказывали на зрителей такое совершенно беспрецедентное гипнотическое воздействие, что превратились в сенсацию. Забавно, что столь же колоссальным успехом пользовался в 1962 году японский фильм без диалога «Голый остров». И фильмы без титров, и фильмы без диалога являются красноречивым доказательством того, какую власть над зрителем обретает само по себе изображение, если впечатление, созданное им, не рассеивается словами, а поддерживается и усиливается только ритмом сопровождающего его звука.

Субтитры из категории «соединительных» сохраняют свою ценность даже в говорящих фильмах, когда нужно нарушить состояние замороженности изображением, когда требуется пауза-разрядка.

* В «Последнем смехе» был один субтитр, он предшествовал эпиллогу.

Вставка — название, обычно применяемое при показе крупным планом какого-нибудь предмета или руки, ноги и т. п. Разновидностью вставки является показ крупным планом текстов телеграмм, плакатов, отрывков из газет. Конечно, нужно своего рода искусство, чтобы правдоподобно расположить на экране только те строки, которые требуют внимания. Выделить основные фразы, оставив часть надписи расплывчатой и неясной, — вот один из способов разурбить этот гордиев узел, но и тут есть элемент риска: в результате может получиться изображение, не соответствующее нормальному, привычному для зрителей в жизни.

Впечатанные надписи — это слова, идущие по изображению, их получают посредством многократного экспонирования или многократного печатания; такой прием, иногда вполне оправданный, применяется для подчеркивания субъективных реакций, патологических состояний. Он сохранил свое значение и в звуковом кино, но только в тех случаях, если он безупречно продуман и рассчитан, так как подобно всем трюкам вообще он может отвлечь внимание зрителей и навести на размышления, каким образом достигли такого эффекта.

Одна разновидность субтитров, близкая к впечатанным надписям, порождена звуковым кино — это титры, необходимые для перевода текста фильма с чужого языка.

До того как появилась кинолента с совмещенной звуковой дорожкой, кино провозглашалось искусством международным. Однако подобных гипербола всегда лучше остерегаться. По зрелом размышлении каждому станет ясно, что для восприятия любого искусства необходима соответствующая подготовка, знакомство не только с его приемами, но и с культурой и с общественной жизнью, служащими ему фоном. Отсутствие таких знаний может привести или к неверному пониманию данного вида искусства, или к полному неприятию его. Многим европейцам китайская музыка кажется слишком пронзительной и режет слух. Говорят, когда первые комедии Чарли Чаплина демонстрировались в Гренландии, местные жители смотрели их совершенно невозмутимо, с торжественной серьезностью. Если гренландцы и находили странным поведение этого незнакомца из Америки, то они были слишком хорошо воспитаны, чтобы смеяться над ним. Тем не менее с появлением немого кино открылась весьма важная перспектива: ведь появилось искусство, гораздо легче поддающееся вывозу за границу, чем театр. Нужно было только перевести титры с одного языка на другой, а на это не требовалось ни особых затрат, ни сложных технических приспособлений.

Говорящие фильмы создали языковой барьер, правда, преодолимый, но требующий больших усилий для его уничтожения. Речь в звуковых фильмах переводится двумя способами: впечатанными титрами, о которых мы уже говорили, или при помощи дубляжа. При первом способе фонограмма звуков и речи остается без изменений, а та часть диалогов, которая необходима для понимания фильма, переводится и в виде титров помещается внизу кадра. При втором способе диалог фильма переводится на нужный

язык, но так, чтобы его протяженность в точности соответствовала диалогу оригинала. Подбираются актеры, голоса которых по возможности соответствуют образам, созданным актерами в фильме, диалог записывается на новом языке, добиваются синхронности его с изображением, эта запись соединяется с фонограммой звуковых эффектов и музыки, а затем печатается вместе с изображением на одну пленку, образуя совмещенный позитив.

Дублирование художественного фильма обходится достаточно дорого, и стоимость его зависит, в частности, от количества действующих лиц. Оно применяется поэтому только тогда, когда фильм предназначен для широкого проката. Заметим попутно, что дубляж нехудожественного фильма с дикторским текстом, где занят только один чтец и не нужна точная синхронность, обходится значительно дешевле, чем дубляж картины с большим числом действующих лиц. Стоимость такого дубляжа приближается к стоимости фильма с титрами, а это означает, что он выгоден для перевода документальных фильмов, причем даже в тех случаях, когда они не предназначены для широкого проката.

Однако нас в данном случае интересует не столько стоимость дублированных фильмов, сколько эстетическая сторона дела, потери, которые несет оригинал, а несет он их неизбежно, какой бы метод ни применялся — титры или дубляж.

Оба эти метода снижают качество оригинала. Возможно, в дубляже будут участвовать опытнейшие актеры, возможно, диалог будет переведен так искусно, что начало и конец всех слов и фраз совпадут и даже отдельные буквы будут в нужных местах соответствовать движению губ на экране и синхронизация получится столь совершенной, что будет незаметной, как аккуратная штопка.

Беда, однако, в том, что передать в интонациях и фразировке все нюансы эмоций, все грани характеров, то есть обогатить язык кинематографа, может только родная речь. Скажем, когда Еврейский театр ставит Шолом-Алейхема или МХАТ — Чехова, они с самого начала имеют огромное преимущество, что все актеры и актрисы — участники спектакля — в первом случае евреи, а во втором — русские. Их принадлежность к еврейской или русской национальности делает особенно естественными их интонации и речь. Мы можем плохо понимать, о чем пьеса, но она захватывает нас. Та же самая пьеса, сыгранная английскими актерами, иногда воспринимается как шедевр (если она касается общечеловеческих отношений), но она не будет казаться жизненно достоверной. В кино дело заключается не только в синхронизации. Когда мы знаем, что люди говорят на одном языке, а слышим их речь на другом, это в какой-то мере должно вызывать ощущение несурзаицы. Когда американцы изображают на экране американцев, это понятно всем: если фильм сделан хорошо, мы видим их такими, какие они есть, — энергичными и непосредственными. Но когда мы здесь, в Англии, наблюдаем в кино за людьми, облаченными в одежды Древнего Рима или в костюмы французских аристократов XVIII столетия, и слышим, что они

объясняются по-американски,— это выглядит довольно странно. А если фильм дублирован, ощущение искусственности удваивается. Чем лучше написан оригинал сценария, тем труднее переводчикам подыскать слова, а актерам-дублерам, привыкшим к совсем иной культуре, подыскать интонации, чтобы выразить на другом языке все оттенки настроения. Стандартные фильмы с небольшим количеством диалога, например, фильмы о приключениях или путешествиях, где характеры едва намечены, почти ничего не теряют при дублировании. Но когда дублируют фильмы сложные, с глубокими образами и хорошо сыгранными ролями, просто невозможно сохранить все их достоинства. О Шекспире, например, могу сказать, что я струсил, когда несколько лет назад мне предложили написать диалог для английской версии русского фильма «Двенадцатая ночь», хотя чего только я не перепробовал в кинематографии и сам себя называю обычно киноживодером. Сомневаюсь, много ли осталось бы от Шекспира, если б за работу со всеми этими огубленными и гортанными звуками взялся сам Шекспир.

Впечатанные титры оставляют речь в фильме без изменений, но, в отличие от продуманных и искусно вписанных в ткань картины титров немого кино, они неизбежно отвлекают внимание от композиции кадров, поскольку являются инородным телом. Особенно серьезной помехой эти титры стали сейчас, когда большинство кинотеатров приспособлено только для показа широкоэкранных фильмов. Если демонстрировать на таких экранах фильмы с «золотым сечением» кадра, приходится обрезать изображение снизу и сверху. При впечатывании титров на пленку их лучше всего располагать в самом низу кадра, чтобы они возможно меньше соприкасались с изображением.* Но когда такие фильмы показывают на широком экране, титры могут исчезнуть вместе с нижним краем кадра. Поэтому, безопасности ради, надписи помещают чуть пониже середины, и когда эти фильмы показывают на обычном экране, имеющем форму «золотого сечения» (например, по телевидению), надписи пересекают изображение, заслоняя важные детали картины, и мешают смотреть фильм.

Однако во всех остальных случаях, когда фильм предназначен для демонстрации на экране соответствующей ему формы, искусство и опыт киноработников могут сделать восприятие титров легким и незаметным. Титр следует начинать точно в следующем кадрике или, в крайнем случае, через один кадрик после того, как актер на экране начал произносить слова. Тогда зритель, сам того не сознавая, задастся вопросом: «Что говорит этот персонаж?» и с радостью обратится к появляющейся на экране надписи. А возникни она одним-двумя кадриками раньше, она покорила бы его своей неожиданностью. Титр должен быть коротким — лучше всего в одну строку, максимум в две. Фраза должна кончаться до стыка монтажных кадров. Если надпись растянуть на два монтажных кадра, это убивает

* В тех случаях, когда титры-подписи переводятся на японский язык, слова располагают сбоку кадра сверху вниз.

весь эффект монтажа, так как глаз прикован к титру и перемена композиции на экране остается незамеченной. Нельзя переводить титры, сидя за письменным столом, как нельзя при переводе буквально придерживаться текста. Перевод надписей необходимо тщательно отрабатывать в монтажной, все время имея перед глазами визуальный материал фильма. Переводчик должен подгонять титры и соответственно время, нужное для их чтения, к отрезку времени, необходимому для демонстрации изображения. Кроме того, переводчик должен сочетать реалии и разговорный стиль с теми драматическими образами, которые он видит перед собой. Только тогда титры будут иметь шанс стать такими, как нужно,— относительно незаметными.

Между прочим, вспомним слова Исаака Уоттса, которые мы использовали как эпиграф: переводчик должен быть очень внимателен к фону, на котором предстоит расположить надпись. Если фон слишком светлый — снег, залитая солнцем дорога, водная гладь, простыня или пол,— то ему следует перевести диалог так, чтобы драматические реплики пришлось на другой кадр. Иначе, если он будет переводить, думая только о гонораре, титров никто не разглядит, они окажутся белыми на белом фоне.

Разрешите сделать небольшое заключение, прежде чем мы перейдем к третьей части. Рассматривая фильм как искусство, мы не коснулись некоторых вопросов, например игры киноартистов. Это вызвано вовсе не тем, что мы не отдаем должного творчеству актеров, а тем, что само искусство актерской игры в кино в принципе ничем не отличается от искусства игры актеров в театре. Потому-то мы и не рассматриваем ее проблем. Правда, кино имеет свою специфику, связанную с техническими особенностями — с рамкой, ограничивающей изображение, с глубиной резкости объектива, с прискорбной необходимостью создавать образ, нарушая последовательность эпизодов, с требованием несколько «притушить» свою игру при съемках крупным планом, в отличие от того, что нужно при выступлениях на сцене, когда огни рампы отделяют тебя от огромного зала. Но все это частности. Мы не рассматриваем здесь проблем игры киноактеров, так же как не затрагиваем вопросов фотографии, вопросов лабораторной техники или проблем, связанных с техникой звукозаписи.

Целью второй части было рассмотреть специфические законы эстетики кино. И если мы позволили себе заняться одним техническим вопросом — техникой титров, то не потому только, что надписи и в звуковом кино играют свою роль, но и потому, что необходимо правильно понимать, как кинонадписи или дублированная речь подчиняется общим эстетическим законам. Только тогда можно в наши дни добиться, чтобы фильм мог снова шествовать из страны в страну, невзирая на языковые барьеры.



Часть третья

**КИНО
КАК ТОВАР**

1. МАСШТАБЫ

*О, в этих смутных контурах провижу
Я очертанья грозные...*

Шекспир

Интеллектуалы часто сетуют на то, что кино, которое могло бы обладать всеми свойствами, превозносимыми его поборниками, на самом деле превращается в нашем обществе в явление, гораздо менее значительное. По их словам, крылья вдохновения кинематографии безвольно опущены, благородные порывы творческого воображения наблюдаются все реже и не находят поддержки, кино, если не считать одного-двух взлетов, еле ковыляет — оно на мели.

Конечно, в этом есть доля правды.

В конце 20-х годов в Лондон приехал известный японский актер. Члены кинообщества как раз перед его приездом восхищались очень изысканным японским немым фильмом. Это была первая показанная в Европе стилизованная классическая легенда. Естественно поэтому, что гостя спросили через переводчика, снимался ли он когда-нибудь в кино. В ответ японец что-то односложно пробурчал. Переводчик сказал: «М-р Х. говорит: «В Японии в кино снимаются только актеры, не умеющие ни петь, ни танцевать, ни играть».

С тех пор времена переменялись. Но еще совсем недавно это мнение разделяли многие творческие работники на Западе. И их можно понять: ведь, вообще говоря, положение кино определяется в первую очередь не его творческими возможностями, а экономическими и социальными отношениями, точно так же как художественные особенности кино диктуются его физической сущностью.

Кино — не только средство общения между художником (или творческой группой) и зрителем. Одновременно это и товар, переходящий от производителя к потребителю.

Материальная основа кино — его способность создавать иллюзию движения при помощи света, проходящего сквозь изображения на целлулоидной пленке, обуславливает не только его эстетику, но и экономику, влияет на характер связанной с ним промышленности и торговли.

Ведь изготовление фильмов — это действительно целая отрасль промышленности, а их сбыт — отрасль торговли. Иначе и быть не может: кино по

своей природе как бы создано для массового производства и массового сбыта.

Ни в одном виде искусства абсолютная стоимость производства не бывает так высока, тогда как каждому зрителю в отдельности кино обходится почти даром.

Возьмем изобразительное искусство — графику и живопись. Из чего складываются здесь расходы? Стоимость бумаги или холста. Стоимость кисти, пера, карандаша, чернил или красок. Есть, конечно, и другие траты — на мольберт, на лаки и прочее, к тому же нельзя забывать и средства, израсходованные в прошлом на обучение, а также расходы на пропитание — сначала для себя самого, а потом и для семьи. Однако две последние статьи житейских расходов имеют место в любом виде искусства. Дело в том, что своеобразие данного творческого процесса позволяет достаточно целеустремленному художнику существовать и писать картины, даже если его произведения не находят признания и не пользуются спросом. Такие случаи нередки. Другой вопрос, что это может привести автора к смерти или к помешательству, и тогда он уже ничего не создаст. Дело не в этом. Художник, пока он еще не умер с голоду, может написать картину или набросать рисунок, а то и целую серию картин и рисунков и, таким образом, средствами графического искусства выразить свой взгляд на мир. И хотя человек — существо общественное и ему необходим внешний источник, откуда он мог бы черпать решимость и вдохновение, он многого может добиться в одиночку при незначительной поддержке, — примеров тому мы знаем немало. Но фильм в одиночку не сделаешь.

Обратимся к скульптуре. Здесь положение несколько сложней. Инструменты стоят дороже, дороже обходятся и камень и металл; иногда скульптор вынужден нанимать помощников. И все-таки расходы не чрезмерно велики, и при наличии нескольких, даже не слишком богатых покровителей, просуществовать можно.

А литература? На первой стадии творческого процесса мы имеем дело все с тем же карандашом (или пером) и бумагой (у профессионалов может быть пишущая машинка и диктофон). Но это только первая стадия. Чтобы сделать книгу, нужны читатели, хотя бы несколько сот читателей. Капитальные затраты (печатание, иллюстрации, переплет и т. д.) покрываются благодаря тому, что они распределяются по крайней мере среди нескольких сотен читателей, покупающих книгу.

Обратимся к музыке. К стоимости рукописи можно добавить стоимость исполнения в концертном зале, включая гонорар исполнителя. Для возмещения этих затрат нужно привлечь несколько сот потребителей — слушателей.

Возьмем театр — его экономика больше всего похожа на экономику кино. Здесь к капитальным расходам (таким же как в изобразительном искусстве, скульптуре, музыке и литературе) и к стоимости спектакля (плата за помещение, репетиции и исполнение) следует добавить еще расходы на декорации и костюмы. Помимо больших капитальных затрат на постановку пьесы, то

есть помимо расходов на производство, необходимы еще текущие расходы (зарплата членов труппы, администрации и многочисленного обслуживающего персонала, а также аренда помещения). В результате, для оправдания первоначальных расходов спектакль приходится повторять много раз подряд: тогда высокие капитальные вложения распределяются на то количество спектаклей, которое выдержит пьеса, и будут компенсироваться доходами (весьма умеренными) с каждого представления. Пьесе, как говорят, «необходимо продержаться» на сцене. Таким образом, у театра есть возможность возместить средства, затраченные на спектакль, надо только, чтобы тысяча-другая зрителей купила на него билеты.

Кино перенимает у театра эти экономические закономерности, но увеличивает их во много раз. Качественная разница настолько велика, что перерастает в качественную. Стоимость повторного показа фильма по сравнению с повторением спектакля в театре ничтожна. Оплата помещения и заработная плата директора кинозала, кассира, билетеров и уборщиц те же, что в театре. Что касается расходов на оплату работы «за сценой», то они складываются из зарплаты киномехаников и техников, из отчислений на амортизацию проекционного и звуковоспроизводящего оборудования и расходов на электроэнергию.

Кроме того, для повторения хорошего концерта или хорошего спектакля каждый раз надо приглашать квалифицированных исполнителей, а их, как известно, и найти нелегко, и платить им приходится дорого. Главное же — никто из них не может одновременно участвовать сразу в нескольких представлениях. Между тем количество помещений для демонстрации фильмов можно увеличивать до бесконечности (стоит только изготовить побольше копий), причем в данном случае расширяется лишь штат лаборантов и киномехаников, от которых требуется не артистический дар, а профессиональные навыки, легко приобретаемые практикой. Напечатать копию художественного фильма, продолжающегося, допустим, часа полтора, стоит примерно 100 фунтов, если он черно-белый, и 250, если он цветной. Такую копию можно показывать на сотнях сеансов, и качество показа будет совершенно одинаково, если фильм демонстрируется при достаточном освещении и с минимальным умением, и это в равной мере относится ко всем фильмам, независимо от того, во сколько обошлись съемки — в 50 тысяч фунтов, в 500 тысяч или в несколько миллионов.

Капитальные затраты, как мы их здесь называем, или издержки производства, то есть расходы на съемку, монтаж, на изготовление совмещенного негатива, и пр., могут оказаться гигантскими. Но, как бы велики они ни были, многократная демонстрация фильма окупит все расходы.

С негатива можно напечатать любое количество позитивных копий одинаково хорошего качества, и стоит это гроши по сравнению с издержками на производство фильма. Каждую копию можно демонстрировать на экране сотни раз, и даже если какая-то часть случайно окажется поврежденной и ее придется заменить новой, качество всей копии будет ухудшаться очень

медленно, после множества сеансов. Она станет негодной к употреблению лишь в результате естественного старения, после появления царапин, пятен и повреждения перфорации. А на каждом сеансе может присутствовать масса зрителей — от нескольких сот до нескольких тысяч. Следовательно, количеству людей, которым можно «продать» фильм, предела нет. При этом расходы на прокат фильма всегда ничтожны по сравнению с первоначальными затратами.

Сколько же можно заработать на фильме? Недавно были опубликованы данные о валовом доходе от некоторых последних супербоевиков (цифры приводятся в миллионах фунтов стерлингов, а не в долларах): «Десять заповедей»¹ — 12,5; последний вариант «Бен Гура»² — 11,5; «Вокруг света в 80 дней»³ — 8; «Мантия»⁴ — 6,5; а такие «заурядные» фильмы, как «Мост через реку Квай»⁵ — 5,5; «Пушки Наварроны»⁶ — 4,5; «Квартира»⁷ — 3,5; «Рассеянный профессор»⁸ — более чем 3 и т. д. Быть может, эти цифры завышены в рекламных целях, но они позволяют судить о масштабах доходов. Говорят, однако, что рекордным до сих пор остается фильм «Унесенные ветром»⁹ — доходы от него превысили 14,5.*

Сколько же стоит полнометражный фильм? Полнометражным называется фильм, достаточно длинный, чтобы его можно было продать в качестве основной части кинопрограммы и рекламировать как главную приманку для привлечения зрителей. В некоторых постановлениях говорится, что такой фильм должен продолжаться не меньше 47 минут, но в мире кино считают, что практически он должен быть длиннее. Короткий фильм в программе, состоящей, как правило, из двух картин, длится не более часа пяти — часа десяти минут, а длинный полтора часа и больше. В странах, где во время сеанса показывают только один фильм, продолжительность его доходит обычно до часа сорока пяти минут или до двух часов.** Что касается так называемых «блокбастеров»,*** которые составляют большинство в приведенном списке, то они могут продолжаться часа три-четыре.

Что бы ни говорили злопыхатели, стоимость британских полнометражных фильмов никоим образом не выходит за рамки обычной. Расходы на постановку равнозначных по своему качеству фильмов в одной стране могут варьироваться в зависимости от способностей продюсера. В разных странах они определяются уровнем жизни, а уровень жизни, в свою очередь, связан с социальными условиями, которых добился рабочий класс. Американцы снимают фильм в Англии, англичане и американцы — в Италии или, скажем, в Испании, и не потому, что на родине у них рабочий класс менее квалифицирован, а по тем же соображениям, по которым капитал экспортируется

* Цифры взяты из статьи, опубликованной в газете «Обсервер» от 11 ноября 1962 г.

** Вполне резонно замечают, что продолжительность фильма, диктуемая лишь соображениями сбыта, расходится с требованиями содержания и служит прокрустовым ложем для композиции картины — короткий сюжет приходится растягивать, а «Войну и мир» сокращать, чтобы продолжительность фильма оставалась стандартной.

*** Этот термин мы еще рассмотрим в заключении, стр. 250.

в колониальные страны для получения прибылей. Поэтому достаточно будет рассказать о стоимости постановки фильмов в Англии, ибо английские читатели лучше знают, что можно купить на английские деньги в других областях торговли. В Англии довольно скромный, так называемый второразрядный полнометражный фильм или фильм категории Б, стоит от 15 до 25 тысяч фунтов. Обычный перворазрядный фильм обходится от 70 до 300 тысяч фунтов, а «блокбастеры» гораздо дороже.

Между прочим, даже после второй мировой войны (когда английские цены были примерно в два раза выше теперешних) на фильм «Цезарь и Клеопатра»¹⁰ потратили, говорят, миллион с четвертью фунтов стерлингов. Правда, эта царица всем обходилась довольно дорого, и похоже, что продюсеры считают своим моральным долгом растворять, подобно ей, драгоценную жемчужину в уксусе. Фильм, во время съемок которого все время то болела, то выздоравливала Элизабет Тейлор,¹¹ обошелся по слухам в 15 миллионов, и чтобы он начал окупаться, необходимо получить от него 22 миллиона валового дохода.*

Однако важно не то, сколько вы можете позволить себе израсходовать на фильм, лелея надежду вернуть свои деньги обратно. Интересно другое — на съемку фильма нельзя потратить меньше определенной минимальной суммы. А поскольку необходимо, чтобы расходы окупились, так как без этого ставить фильмы нельзя, то те, кто их делает, вынуждены охотиться за большими аудиториями. Сущность кино, его природа обязывают его быть массовым искусством.

Вот это-то и сдерживает развитие кино, хотя его технические возможности могли бы быть беспредельными. Но прежде чем рассматривать связанные с этим последствия, давайте выясним, почему расходы на постановку фильмов неизбежно оказываются столь велики.

* Так сказал Д. Занук¹² на собрании акционеров компании «XX век».

2. СТОИМОСТЬ

Еще, еще, еще...

Д о д ж с о н

Мы уже упоминали, что человек может рисовать, писать картины, создавать скульптуры, сочинять книги и музыку, даже если ему приходится голодать. Имея нескольких друзей или покровителя, он может посвятить живописи, литературе, музыке все свое время. А стоит ему обзавестись сотней-другой приверженцев, и его пьесы могут даже появиться на сцене. Именно так завоевал себе положение в театре молодой Шоу. Все это — крайние проявления пресловутой «независимости» художника.

Кино не знает подобной свободы. Оно слишком дорого стоит.

Можно ли поставить фильм без особых расходов? Кинолюбители знают, что съемки фильма — не слишком дешевое хобби, даже если имеешь самую примитивную камеру и снимаешь кое-как, не задумываясь, что получится на пленке, а потом показываешь кадр за кадром в том порядке, как они были сняты, не обращая внимания на мелькающие черные кадрики, перекошенное изображение, качающиеся панорамы.

Полупрофессионалы, чьи поделки частенько проникают на телевизионный экран, докучают нам такими сумбурными лентами, рассказывающими, как их жены в лодке или в поезде (вид сзади, если жене за сорок!) едут на поиски экзотических животных или руин, изображения которых появляются на экране всего на две-три секунды.

Ошибки случаются даже у профессионалов. Когда Дуглас Фербенк¹³ и Мэри Пикфорд¹⁴ вернулись из кругосветного путешествия, их гости с некоторым смущением смотрели фильм, где названия столиц — Лондон, Париж, Рим, Берлин, Москва, Дели, Токио и т. д. сменялись портретами одинаково улыбающихся хозяев на фоне почти одинаковых гостиниц и вокзалов.

Правда, сейчас, когда появилась усовершенствованная аппаратура для работы на узкой 16-миллиметровой пленке, снабженной магнитной дорожкой, *простейшие* съемки обходятся гораздо дешевле. Верно и то, что иногда самая обычная камера, установленная в необычном месте или по счастливой случайности ставшая свидетельницей какого-то редкого зрелища, позволяет зафиксировать явление (пусть даже снятое в лоб и без особой изобретательности), представляющее ценность своим своеобразием.

Вообще же, чтобы фильм впечатлял, нужен творческий поиск и если не оригинальность, то хотя бы профессиональное умение. Для создания картины необходимо заранее составить сценарный и съёмочный планы, определить, каким методом пользоваться при постановке (инсценировать ли события или терпеливо дожидаться, когда они произойдут), решить, при каком освещении снимать (прибегать ли к искусственному освещению или зависеть от капризной небесной лампы), наконец, нужно заснять весь фильм, подвергнуть снятую пленку химической обработке, чтобы результаты обрели зримую форму, и смонтировать его. А чтобы фильм произвел наилучшее впечатление, надо позаботиться также и о том, как будет проходить демонстрация картины.

Такая работа не по плечу одному человеку, вооруженному лишь кистью или карандашом.

Когда посетители впервые попадают на киностудию и наблюдают за съёмкой какого-нибудь кадра, они обычно поражаются тому, как много слоняется вокруг людей, которым явно нечего делать. Со стороны можно подумать, что работники кино — баловни судьбы. Профану кажется, будто съёмочная площадка кишит бездельниками. Однако каждый член этого, с виду непомерно раздутого, коллектива необходим при съёмках, а его кажущаяся бездельность неизбежна. Все процессы в кино выполняются в строгой последовательности. Даже если до начала съёмки эпизода фильма предварительно репетировались, все равно окончательная репетиция каждого кадра должна проводиться перед съёмкой, среди декораций. Пока такая репетиция не закончена, пока не размечены и не обозначены места, которые займут будущие участники съёмки, невозможно выверить и окончательно установить осветительные приборы (используя при этом дублеров, чтобы не утомлять звезд). Пока не установили освещение, звукооператоры не могут разместить свои микрофоны и отрепетировать их передвижение так, чтобы при записи реплик ни микрофоны, ни тени от них не попадали в кадр. И только когда закончатся эти приготовления, вся студийная братия будет готова к съёмкам, которые могут вылиться в бесконечные дубли, пока, наконец, сцена по своей выразительности не окажется «на уровне».

Эта тягостная процедура предшествует съёмке каждого кадра, а для выразительной передачи замысла *необходимо*, чтобы каждый эпизод фильма состоял из многих кадров.

Может статься, что в последний момент всем придется ждать, пока гримеры поправят звезде грим. Почему об этом не позаботились раньше? Дело в том, что от тепла, излучаемого осветительными приборами, и просто от волнения грим тает и расплывается.

Короче говоря, за восьмичасовой рабочий день при хорошей подготовке можно снять в среднем чуть больше двух минут экранного времени. Это значит, что данная сцена после соответствующей обработки и монтажа займет на экране в готовой картине всего две минуты с четвертью. Если при пятидневной рабочей неделе снимать в день не две минуты с четвертью

экранного времени, а две и три четверти, то работу над картиной, которая в готовом виде будет идти полтора часа, можно закончить не за восемь недель, как предусматривал график, а за шесть. Это, учитывая зарплату, гонорары, оплату помещения, может составить не одну сотню тысяч фунтов экономии! Но добиться ее можно только при максимальной тщательности планирования, при максимальном напряжении и максимальной отдаче сил всех участников съемок.

Достаточно ли, однако, для достижения такой экономии высокой квалификации, максимального напряжения и максимальной отдачи всех сил? Вовсе нет. Без них экономии получить невозможно. Но утверждение от противного, что наличие их неизбежно ведет к экономии, ни в коей мере не является справедливым. График всегда составляется с учетом того, что киногруппа отдаст все свои силы, он диктует реальную продолжительность съемок, но сам характер производства фильма не позволяет этот график сокращать. Допустим, штат работал с усердием, превышающим человеческие возможности, и ежедневно экономил какое-то время; но сэкономленное время не всегда можно использовать. Если съемка одного кадра закончилась на полчаса раньше, то это еще не значит, будто можно подхватить пожитки, перейти на другое поле и тут же начать новый матч! А вдруг следующий эпизод нужно снимать на той же самой площадке (в киностудии)? Ведь новые декорации удастся возвести только к ночи. Если готова соседняя площадка с декорациями, то могут понадобиться осветительные приборы, которые только что использовали (не говоря уже о том, что потребуется та же камера, те же микрофоны и т. д.) и, значит, уйдет время на их перестановку и подключение. Актерам могут потребоваться другие костюмы, а кроме того, может быть, придется вызывать актеров и статистов, не занятых в сцене, на которой вы сэкономили время. Чтобы удалось использовать оставшееся время, нужна не одна площадка и не один штат сотрудников.

Поэтому проблема экономии средств при выпуске фильма связана скорее со стремлением выполнить график, чем сократить его. При счастливых стечении обстоятельств, в какие-то счастливые периоды удается сэкономить один-два дня. Такие случаи бывают. Но обычно самое большее, что можно сделать при напряжении всех сил и при полной их отдаче, это твердо выдержать график, вопреки всем неудачам и неожиданностям, или, что бывает гораздо чаще, — изо всех сил стараться уложиться в график, несмотря на неумелую подготовку и планирование съемок.

При съемках неизбежно не только последовательное выполнение различных функций, неизбежно и разделение их, ибо каждой категории сотрудников необходима специализация. Иногда слышишь разговоры, что кое-кого из обслуживающего персонала можно сократить. Однако, хотя некоторые эпизоды проще, чем другие, и их можно снять с меньшим штатом, все-таки нужен определенный минимум сотрудников, только это позволит успешно преодолеть любую встретившуюся на пути трудность. Чтобы обеспечить планомерность и тем самым в конечном счете сэкономить время, постоянный

штат сотрудников, или «команда» (заметим, что этимологически это слово предполагает дружное взаимодействие всего состава), должен иметь солидную численность.

На штате экономить нельзя. Обычно расходы на оплату рабочей силы составляют четверть * всей стоимости фильма, и расхождения здесь бывают всего на 2—3%.

Как мы увидим дальше, одни только налоги на получение капитала составляют иногда почти такую же сумму.**

Предлагаются всевозможные спасительные средства.

Сократить звезд. Экономить на зрелищной стороне. Это, конечно, позволит сберечь деньги. Отказ от звезд и от пышных декораций сократит расходы с 1 миллиона до 100 тысяч фунтов (а то и больше). Конечно, есть более значительные и менее значительные фильмы. Но этот вопрос относится к рекламе и к сбыту, и мы рассмотрим его позднее, так как не он определяет экономное производство фильмов.

Отказаться от декораций. Снимать в природных условиях или в натуральных интерьерах. Вероятно, для некоторых сюжетов такие съемки хороши. Но они редко позволяют сэкономить. Осложнения, возникающие при съемках в натуральных интерьерах (невозможность правильно установить источник света или выбрать нужную точку съемки для создания наилучшей композиции кадра), ограничивают свободу изобразительного решения фильма. А во время натуральных съемок не удается управлять солнцем и облаками, дождем и туманом, так что экономия, полученная за счет отказа от павильонов, декораций и искусственного освещения, сведется на нет из-за потери времени, ушедшего на ожидание хорошей погоды (ведь зарплата членам съемочной группы продолжает идти).

Ликвидировать неорганизованность, то есть научиться предвидеть! Говорят, что после первого просмотра «Клеопатры» (поставленной кинофирмой «XX век Фокс») из готовой картины было вырезано около 540 м, то есть 8,3% всей ее длины. Значит, весьма солидная сумма оказалась выброшенной на ветер. Но это требование — лишь утопическое средство против профессионального заболевания, которому особенно подвержены создатели «блокбастеров». Оно не сократит огромных расходов на фильмы даже в тех случаях, когда их производство хорошо организовано.

В общем и целом высокая минимальная стоимость любого приличного по своим качествам фильма зависит от трех факторов: от основной художественной задачи — добиться предельно выразительного образного решения

* Здесь я привожу данные, тщательно проанализированные Сидни Коуллом, который специально занимался всеми фильмами — и полчасовыми телевизионными, и фильмами первой и второй категории черно-белыми или цветными. Он считает, что при постановке любого из них доля, которую в общих расходах составляют средства, израсходованные на оплату рабочих и служащих (исключая режиссера), почти не меняется.

** См. стр. 196—198.

фильма; от основного метода кинопроизводства — разбивки действия на множество предельно выразительных кадров; а также — от практической необходимости снимать каждый кадр по несколько раз, чтобы добиться нужного эффекта. Вот что пожирает время.

Легко говорить, что съемка дублей нужна только неумелым режиссерам и плохим актерам. Справедливее было бы сказать, что только плохие, лишенные воображения режиссеры не понимают, как часто нужен второй и последующие дубли.

Возможно, что, требуя все новых и новых дублей, некоторые режиссеры проявляют плохой характер и профессиональное тщеславие. А иногда режиссер допускает ошибку в распределении ролей и, таким образом, наказывает сам себя. Например, на роль героя одной картины (опустим на этот раз ее название) был приглашен молодой привлекательный актер, которому пришлось играть со способной и опытной актрисой. Она сразу вникла в суть любовных сцен, состоявших из двух эпизодов, но при съемке дублей ее игра постепенно утрачивала непосредственность. Новичок же никак не мог запомнить свои реплики и заучивал их лишь благодаря повторным съемкам. Сделали чуть ли не двадцать дублей каждой сцены и выбрали один, оказавшийся примерно в середине, где актер начинал уже прилично произносить слова, а актриса еще не была окончательно замучена. Но даже при высоком профессиональном мастерстве всех участников фильма для получения хорошего кадра какое-то количество дублей все же необходимо. Кадры могут передавать сложное действие, могут иметь тонкое, глубокое содержание. Нелегко при этом добиться точной слаженности всех элементов. Освещение, оптика, звук, игра актеров, хорошая дикция, эмоциональность — трудно ждать, что все это упорядочится с одного раза. Пытались проводить предварительные репетиции (вне студии и до съемки), они помогают, но не спасают положения. Зачастую недостаточно и одной репетиции на съемочной площадке. Другого выхода, кроме повторных съемок, нет, — вот и приходится делать один, второй и, может быть, все еще не лучший дубль.

Легко говорить: «Зачем столько декораций? И столько монтажных кадров? Попробуйте при разработке сценария упростить декорации и приемы съемки, и вы сэкономите время: не надо будет для каждого кадра менять декорации и заново организовывать съемочный процесс. Увеличьте средний метраж ваших монтажных кадров, и вы уменьшите их количество».

Такие методы не могут принести успеха, так как они наносят удар по основным выразительным средствам кино.

Можно оправдать некоторые длинные монтажные кадры, например, снятые камерой с движения, хотя, как мы уже убедились, они неизбежно затягивают действие и применять их следует лишь в редких случаях. Они обычно сложны по содержанию, и перед каждым дублем приходится тратить дополнительное время на репетиции, необходимые всем участникам съемок (и актерам, и техническому персоналу). Таким образом, экономия, достигнутая за счет упрощения декораций, неизбежно сводится на нет.

Монтажные кадры, отобранные только из соображений экономии, а не по их художественной выразительности, неизбежно ослабят воздействие фильма. Они представляют собой шаг назад к допотопным кинокартинам, состоявшим из одного эпизода, снятого одним кадром.

Упростить декорации, удовольствоваться минимальным количеством дублей, то есть уменьшить выразительность — вот единственная реальная возможность удешевить производство фильма. Но при этом, увы, и фильм становится дешевой.

Меньше монтажных кадров, меньше дублей — в этом основное отличие полнометражного фильма второй категории (или категории Б) от первоклассного фильма; в этом причина, почему при съемках картин категории Б за один день снимают полезный метраж, соответствующий в среднем четырем с половиной минутам экранного времени, а при съемках первоклассных — двум, двум с половиной минутам. Вот почему один фильм оказывается серым и незрелым, а второй — тщательно отделанным и продуманным.

А теперь, если кто-нибудь хочет понять, какую экономию можно получить, действуя с максимальным знанием дела и при хорошей организации производства, то такая возможность налицо — стоит только познакомиться с телевизионными программами — «живыми» или записанными предварительно.

Эпизод, передаваемый непосредственно в эфир («живая» передача), проходит перед камерой только один раз, когда его показывают зрителям. При этом можно осуществить только один монтажный переход, то есть чередование показываемых сцен с помощью заранее отрепетированного режиссером переключения телекамер. Предварительная запись мало облегчает положение: хотя и появляется возможность смонтировать изображение после записи, на разрезание и склеивание пленки, применяемой в телевидении, до сих пор уходит не десять секунд, как при работе с кинопленкой, а почти два часа, так что монтаж в кинематографическом смысле слова в телевидении почти не применяется.*

Поэтому декорации в телестудии устанавливаются на одной из площадок вдоль стен. Все устроено так изобретательно, что их можно осветить одновременно, а камеры, размещенные в центре, вращаются и «ловят» актеров, когда те передвигаются от одной декорации к другой. При этом в передачу можно даже вставлять куски заранее снятой кинопленки.

Кроме того, несколько камер по ходу действия снимают крупные, средние и общие планы с разных точек и разными объективами — такие попытки делались в киностудиях еще до расцвета телевидения.

Вот серьезная возможность сэкономить средства. В каких размерах? Об этом можно судить по тому, что стоимость известной мне телевизионной передачи, которую собирались создать таким образом, определялась в 80 ты-

* Вместо разрезания и склеивания используется теперь новый электронный метод монтажа — снятой на пленку картины. (В Англии он, в частности, в ходу у телевизионной компании «Гранада».)

ся фунтов. А стоимость той же картины, если бы ее снимали обычными для кинематографии методами, превысила бы 300 тысяч фунтов.

Это серьезный метод экономии, но... для кино он не годится. Он не позволяет добиться наиболее выразительной разбивки на кадры и наиболее удачной композиции.

Во-первых, вместо того, чтобы подобрать и расставить декорации, идеально отвечающие содержанию сцены, вам придется ломать голову над размещением и установкой камер, чтобы они не попадали в кадр друг к другу. Далее, вместо того, чтобы подобрать нужное для данного кадра освещение, необходимо искать освещение компромиссное, годное сразу для всех камер и для всех точек, которые предполагается использовать в ходе съемки.

Во-вторых, что гораздо важнее, переход от одной части действия, снятой одним объективом, к другой части того же непрерывно совершающегося действия, снятой другим объективом,— это выстрел вхолостую и никакого интереса не представляет. Его и сравнить нельзя с монтажным переходом, применяемым в кино. Один вносит в фильм жизнь, другой выхолащивает ее. И разница тут не какая-нибудь мистическая, неуловимая, она вполне понятна. Что изменится от смены кадров в первом случае? Только одно — тот же объект предстанет в другом виде. Это будет то же самое действие, происходящее не только при прежнем освещении — об этом говорилось выше,— но при той же расстановке декораций, что и в предыдущем кадре, при той же манере игры. А ведь чтобы добиться максимальной выразительности каждого кадра — будь то кадр, снятый с противоположной точки зрения, или крупный план — нам, может быть, захочется «подтасовать» (то есть изменить) композицию сцены. Игра актера не только может, но и должна быть совершенно иной, чем в сцене, снятой общим планом. Иначе максимальный эффект не будет достигнут. «Живая» телепередача или фильм, поставленный со стремлением побольше сэкономить, неизбежно лишены индивидуальности и производят более слабое впечатление, чем фильмы, снятые с полным использованием всех возможностей кино.

Необходимо также помнить, что успехи телевидения в создании интересных передач на основе происходящего перед камерой непрерывного действия стали возможны благодаря широкому экспериментированию, огромным капиталовложениям и правильной организации производства, немислимым при экономном производстве кинокартин.

И самое главное. В телевидении можно обойтись меньшей графической выразительностью изображения, чем в кино.

Этот момент следует пояснить. В чем основная разница между телевизором и киноэкраном, по крайней мере для зрителя? На экране телевизора размеры изображения гораздо меньше. Телевизионные передачи смотрят дома. (Пока сохраняется и третье различие — в телевидении нет цвета. Не по техническим причинам, а потому, что сейчас это слишком дорого. Однако это отставание телевидения исчезнет прежде других.)

Две указанные особенности означают, что в телевидении важнее *люди*,

в кино — *изображение*. С помощью телевидения актер или лектор входит к вам в дом и разговаривает с вами. Если он мастер своего дела, то, даже говоря с третьим лицом, он вовлекает в беседу и вас, словно зная о вашем присутствии и считая вас молчаливым партнером. Политические деятели, журналисты, просто яркие личности, несмотря на все свои слабости, а может быть, благодаря им, становятся желанными гостями, доставляющими удовольствие одним своим присутствием на телеэкране. В кино это невозможно, там отношения с аудиторией основаны на ином принципе. Даже ближайший к вам кинотеатр принадлежит кому-то другому — у него есть владелец. Там вы на чужой территории, туда, проявив соответствующую инициативу, вы приходите в гости, чтобы что-то увидеть. И то, что вы увидите, должно стоить энергии, затраченной на поход в кино, и денег, израсходованных на билет.

Телевизионный спектакль, поставленный с максимальным умением и живостью, выигрывает от своеобразных отношений между телеэкраном и зрителем. Его участники становятся вашими знакомыми, друзьями, которые регулярно появляются у вас в гостиной. Зрелищная сторона и живописность композиции здесь уже не так важны. Кстати, когда по телевидению показывают кинофильм, миниатюрные размеры телеэкрана и тут уменьшают роль живописных факторов.

Значит, чтобы выстоять в конкуренции с телевидением, кино должно использовать все свои преимущества в области изобразительных средств.

Одним из таких преимуществ и самым очевидным являются размеры. Вот почему заправили кинематографа так яростно стремились к широкому экрану; вот почему выпускается так много «блокбастеров» с гипертрофированными изображениями. Другое преимущество — цвет, который точно так же и в силу тех же причин появляется сейчас на экранах гораздо чаще, чем этого требует содержание фильма. Третье — разнообразие сцен и кадров, доступное только в кино и невозможное при передаче «живого» действия, происходящего перед телевизионными камерами.

Чтобы реализовать на практике это третье преимущество, нужны способные художники, а их нелегко найти. Стоит ли удивляться, что киномагнаты безоговорочно предпочитают широкий экран и цвет?

Если не использовать в фильме специфические и недоступные для телевидения возможности, то кинематографу не удастся выманить будущего зрителя из его домашнего кресла. Заурядная доморощенная комедия или детектив, сыгранные в незатейливых декорациях, без творческого отбора деталей, без изобретательной компоновки изображений, не дадут зрителю ничего нового по сравнению с тем, что он может видеть у себя дома, да еще бесплатно, если не считать денег, уже внесенных за пользование телевизором. А богатый выразительными деталями широкоэкранный фильм или просто хороший фильм, в котором интересное содержание передано живо и ярко с помощью искусно примененных средств кинематографа, и сейчас, словно магнит, притянет зрителей к кассе.

Насколько же дешевым может быть дешевый фильм, не пострадав от этого? Нет нужды включать в каждый фильм грандиозные битвы или приглашать для участия в нем миллионерш из Десяти Наиболее Популярных Звезд Года. Но высокое техническое качество и предельная выразительность, ставшие неотъемлемой принадлежностью дорогих фильмов, ведут к выработке определенного стандартного уровня, который превращается в эталон для всех фильмов. Если зритель привык, удобно сидя в зале, без особых усилий воспринимать содержание фильма, выполненного на определенном техническом уровне, он потребует, чтобы все фильмы отличались тем же уровнем, иначе ему будет трудно их смотреть.

Нельзя точно назвать какую-то минимальную сумму расходов на съемку фильма, здесь возможны любые отклонения. Однако если в фильме нет звезд ни среди актеров, ни среди технического персонала, то при современных нормах оплаты труда, введенных профсоюзами в Англии, и при минимальных расценках на все остальное трудно представить себе, чтобы десять минут экранного времени обошлись дешевле 2 тысяч фунтов, какими бы методами ни снимался фильм. Вероятно, можно потратить меньше, снимая фильмы из жизни природы, если только герои картины — животные не заставят ждать себя слишком долго. И, конечно, на фильмы-путешествия или на информационные фильмы потребуется меньше средств, если они предназначены для заполнения программы и не претендуют на высокое качество. Но в общем минимальная стоимость короткометражного фильма или фильма категории Б должна быть именно такой. Для фильмов более высокой категории и расходы будут больше. Ясно, что вы не сможете накопить ни 2 тысячи, ни 12 тысяч, ни 20 тысяч фунтов стерлингов, ни миллион долларов (сумма зависит от характера вашего фильма), если просто сядете на голодную диету. Следовательно, снимая фильм, вы неизбежно должны кому-то подчиниться, делать то, чего хотят другие, и так, как они хотят, или заставить других захотеть того, чего хочется вам (а это очень трудно и требует редкостного таланта!).

В истории кино есть только один поистине независимый художник. Это — Чарлз Чаплин. Он добился своего положения, отбыв почти рабское ученичество, и теперь стремление сохранить достигнутую независимость является внутренней потребностью его творческой природы. Наконец-то он свободен! Свободен в финансовом отношении! Он может работать только, когда чувствует в себе силы творить, может доводить свои фильмы до задуманного идеала. Помню, когда он заканчивал «Огни большого города», настроение у него то и дело менялось — временами им овладевал энтузиазм, потом он впадал в депрессию. Иногда ему казалось, что он еще не создавал фильма лучше и что он вправе им гордиться, даже если предъявлять к нему самые высокие требования. А в иные моменты он впадал в мрачное отчаяние: «Нет, картина никому не понравится. Я погиб». Во время одного из таких приступов кто-то из его приятелей воскликнул: «Ничего, Чарли! У тебя еще останется миллион долларов!» Чарли не стал возражать, но эта мысль его нисколько не ободрила. «А что такое миллион долларов? Что можно сделать

на этот миллион? Ничего!» Его отчаяние не было показным. Он не способен на подобное кокетство. И тогда я вдруг понял принцип, который следовало усвоить: *один миллион всегда должен быть в запасе*. Имея в распоряжении *два миллиона*, Чарли мог делать, что хочет, работать, как хочет, но, оставшись с последним миллионом, он потеряет *независимость*. Он станет рабом своего дела, ему, подобно остальным художникам, придется вступать с кем-нибудь в сотрудничество, творить с подрезанными крыльями.

Вообще же сотрудничество в искусстве не такое уж плохое дело.* Оно может приносить мучения и стать губительным, но может и защищать от встречного ветра — все зависит от того, повезет ли вам, удастся ли найти понимающих коллег и хозяев. Главное, однако, что для создания фильма требуется столько средств и труда, такие ресурсы, что ни один общественный строй не может позволить себе роскоши раздавать их художникам, не ставя при этом никаких условий. И, конечно, основное условие — делать то и так, чтобы возместить дающему все затраты.

* Можно, кстати, заметить, что в более поздних своих работах Чаплин — свободный и не испытывающий давления со стороны — иногда до того увлекался отделыванием своих фильмов, что терял свежесть взгляда и самокритичность.

3. СИСТЕМА

*В супружеской жизни третий —
не лишний.*

О. Уайльд

При сбыте фильма выручку оспаривают три соперника: продюсер, прокатчик и владелец кинотеатра. В общих чертах их отношения соответствуют классическому трио в других областях экономики — производитель, оптовый торговец, продавец.

Несмотря на борьбу интересов, эти трое не могут обойтись друг без друга. Все они выполняют важные функции. Массовое производство и массовый сбыт, особенно характерные для кинематографии, сулят выгоды, которые побуждают создавать все более крупные объединения. Образуются тресты «по вертикали», включающие в себя все три отрасли сразу. Посмотрим, кто же хозяин положения в этом содружестве. В кино, как в сельском хозяйстве, такая роль редко выпадает на долю непосредственного производителя. Независимо от того, кем его считать — главою или *tertium quid*,* ясно одно: если производителя не проглотили, то чаще всего он становится третьим лишним.

Раньше всех появился продюсер. В самом начале кинематографии специальных кинотеатров не было. Как мы помним, Эдисон считал, будто кино следует показывать в ярмарочных балаганах — кто-то обзаводится помещением, устанавливает в нем киноавтомат, а зрители опускают в него свои монетки.

Но получилось иначе. Использованная Люмьером возможность увеличивать изображение, проецируя его на большой экран, позволила показывать одно и то же изображение множеству людей одновременно и в один прием отребать целую кучу монеток. Так оказалось гораздо выгоднее.

Но сначала для демонстрации картин не было специальных помещений. Один из первых кинотеатров построили в Калифорнии в 1902 году. До этого не хватало фильмов, чтобы круглый год эксплуатировать специальный зал. Фильмы демонстрировали в арендованных и на скорую руку приспособленных помещениях, в мюзик-холлах после окончания основной программы или в балаганах. Строительство специализированных зданий, по-видимому, ускорило из-за частых пожаров, самым шумевшим из них был пожар на

* Третий лишний (*латин.*).

Благотворительном базаре в Париже в 1897 году, погубивший сто восемьдесят человек, в том числе сто тридцать герцогинь и других титулованных особ. После этого были введены строгие противопожарные правила, и к планировке зданий, в которых давались киносеансы, стали предъявлять жесткие требования. Сначала на изготовление всех фильмов шла нитроцеллюлоидная пленка; ее считали огнеопасной, но она была скорее взрывчатой. В большинстве стран для домашних киносеансов разрешалось пользоваться только «негорючей пленкой», или, точнее говоря, медленно тлеющей или медленно плавящейся под воздействием тепла. На нее противопожарные правила не распространялись. Изготовленная из ацетилцеллюлозы, эта пленка была во многих отношениях неудобной и более дорогой, так что кинопромышленность пренебрегала ею в своей повседневной практике. После второй мировой войны ее качество улучшили, стоимость снизили, и теперь эта пленка широко используется повсюду.

Сначала, до введения специальных правил безопасности, продюсер сам арендовал зал и сам показывал свой фильм. Так сказать, «гастролировал». Когда тираж фильмов увеличился, только немногие из тех, кто непосредственно делал кинокартины, могли справляться с организацией их показа, и продюсерам пришлось продавать свои фильмы, печатая одну копию за другой. Но точно так же, копию за копией, печатали и мошенники. Хотя покупатели картин гарантировались исключительные права в пределах данной территории, каждому из них приходилось опасаться серпника, имевшего копии, изготовленные нечестным путем. Преувеличенный оптимизм, с которым описывались изобретения в проспектах акционерных обществ, мошенничество с копиями, отпечатанными без разрешения автора,— все это способствовало тому, что кинематография на заре своего развития стала раем для жуликов всех мастей. Это положение сохранялось очень долго, но, пожалуй, еще дольше сохранялась за кинодеятелями дурная репутация.*

Порядок был наведен, когда вместо продажи ввели систему проката фильмов, но при этом появился и посредник, то есть прокатчик.

Теперь продюсер стал сдавать свой фильм в аренду прокатчику на несколько лет (сейчас этот срок исчисляется десятками годами). А прокатчик сдает картину демонстратору. И тот ее показывает.

Прокатчик берет на себя все обязательства по защите авторских прав продюсера. Продюсер отвечает за создание негатива и первого позитива. Все остальное делает прокатчик. Он ссужает деньги на изготовление копий, необходимых для демонстраторов, на эксплуатацию картины, включая оплату коммерческих просмотров (показ фильма представителям демонстратора для составления заказов), на выпуск рекламных материалов (объявлений, афиш,

* Помню, как уже в конце 40-х гг. один советский киноработник потешался по поводу Уорддор-стрит. (В Лондоне это улица кино, как Сэвил-роу — улица портных или Кэри-стрит — улица банкротов). Его лицо расплылось в удивленной улыбке, когда он услышал, как прозвучало на его ломаном английском языке название этой улицы — «Вор-дор-стрит»: первый слог в русском языке соответствует слову «мошенник».

плакатов с увеличенными фотографиями отдельных кадров), а также улаживает прессу. Он заключает контракты с демонстраторами и получает наличные.

Прокатчик следит за сроками пребывания копии у демонстратора, отмечая день получения и день возврата и практически не оставляя никаких возможностей для махинаций.

Все эти обязанности очень важны и иногда поглощают существенную часть расходов. Покойный Эдриэн Брюнель в молодости сделал фильм, в который вложил все свои сбережения и все наградные двух своих друзей — бывших офицеров, участников первой мировой войны. Три новичка на собственные средства довели фильм до коммерческого просмотра. Картина неожиданно имела такой успех, получила такое горячее одобрение, что заказы посыпались, как из рога изобилия. Но у авторов уже не было денег, чтобы отпечатать нужное количество копий. Тогда Брюнель собрал предварительные заказы — самую надежную валюту в любой сфере деловой жизни — и обратился за ссудой в банк. Но в те дни опасались финансировать кино (репутация Вор-дор-стрит делала свое дело), и в кредите ему отказали. Пришлось отказаться и от прав на картину и отдать ее за бесценок «настоящему» прокатчику. Партнеры разорились, а бывшие офицеры, оставшись без средств, уныло осели в конторе Брюнеля и досиделись до того, что составили блестящее пополнение кадров кинопромышленности — один в качестве известного сценариста, другой — монтажера.

А в наши дни сделать фильм без прокатчика отважится разве что совершенный новичок, да еще имеющий в числе друзей «миллионера сумасброда» (и, конечно, потерпит неудачу).

Функции продюсера очевидны. Он — распорядитель, он выбирает сценарий, планирует и организует съемку картины, вдохновляет участников и руководит производством, словом, занимается всем тем, что в театре делает импресарио. Демонстратор — это человек, во владении которого находится кинотеатр, он имеет непосредственный контакт с публикой. Когда-то он был хозяином положения и воображал себя свободным и независимым, по меньшей мере владельцем небольшого театрала, вольным позволять себе любые прихоти. Теперь он стал простым управляющим, работающим на других, пешкой в крупной игре, и его перебрасывают с места на место, как простого клерка; он стал слугой, выполняющим приказания хозяина, которого он никогда не видит; он не выбирает фильмы, не может проявить никакой инициативы, у него нет никаких преимуществ, если не считать, что контролеры и уборщицы величают его «сэр».

Силы, высвободившиеся в процессе массового сбыта, дали толчок производству, прокату и демонстрации, заставили эти три области развиваться не только вширь, но и по вертикали, слили их воедино.

Слияние производства и проката диктуется выгодами, связанными с регулярным выпуском фильмов. Как мы убедились, при выпуске одного фильма, съемки которого идут по определенному графику, экономию обеспечить

трудно. Однако такую экономию можно получить, если выпускать фильмы поточным методом.

Заглянув на съемки в студию, мы разделили недоумение стороннего наблюдателя по поводу кажущегося бездействия сотрудников съемочной группы, ждущих своей очереди, чтобы еще на шаг продвинуть работу, сделанную до них. Такая последовательность в разделении труда имеет место и до съемки картины, и после съемки. Прежде всего необходимо выбрать тему, разработать фабулу, превратить ее в сценарий, урегулировать финансовые вопросы и вопросы сбыта, подобрать актеров, арендовать студию, составить смету расходов и график съемок, нанять технический персонал. Затем идут съемки, монтаж и дублирование (в данном случае имеется в виду совмещение речи, звуковых эффектов и музыки и их перезапись на одну звуковую дорожку) и, наконец, лабораторная обработка первого совмещенного позитива.

Все эти этапы выполняются специалистами, которые, как правило, ничем не связаны между собой. Кое-кто из них может работать одновременно, но большинству приходится ждать, пока завершится предыдущий этап работы, и только тогда они принимаются за дело.

Конечно, если заняться копеечной экономией, при которой летят на ветер рубли, то можно на время производства фильма нанять минимальный штат (а профсоюзы установили определенный минимум сотрудников, без которого работа, по их мнению, не может быть выполнена удовлетворительно) и увольнять всех ненужных специалистов, как только они закончат свой этап работы.

Но если безжалостно проводить такую линию, это вряд ли будет способствовать счастливому плаванию корабля, на борту которого необходимо самое тесное сотрудничество.

Надо заметить, что отсутствие постоянной работы в кинематографии, вызванное нерегулярным характером производства, наносит удар экономии. Сезонность работы в кино особенно ощущается у нас в Англии, поскольку мы вечно надеемся на лето (пусть даже английское) и производство «независимых» фильмов переносим именно на это время года. Таким образом, с мая по октябрь рабочей силы в кинематографии не хватает, а в остальные месяцы наблюдаются недостаточная занятость и уход в другие отрасли промышленности. Экономия при сезонности невозможна по двум причинам. Во-первых, заработная плата должна быть выше, чем в других отраслях промышленности, где работа есть круглый год. Во-вторых, нельзя «поднажать». Под этим я подразумеваю не сверхурочные — против них в любом случае выступают профсоюзы работников кино. Они утверждают, что при серьезной творческой работе, связанной с нервным напряжением, сверхурочные не могут не отражаться на здоровье трудящихся и на качестве работы. Говоря «поднажать», я имею в виду кое-кого из продюсеров, которые простодушно надеются, что работники, нанятые для съемки одной картины, будут не только честно трудиться за положенную им оплату, не только постараются уложиться в намеченные графики, если последние окажутся

реальными, но, проявляя подвижническую, сверхчеловеческую выносливость или чудеса изобретательности, начнут, как по волшебству, выполнять свою часть работы быстрее, чем предусмотрено графиком, и, соответственно, скорее останутся без работы. Подобные надежды просто наивны.*

Очевидно, при регулярном выпуске фильмов можно добиться большой экономии и создать более работоспособный штат. В таком случае съемки идут непрерывно: постоянно используются студии и оборудование и каждый все время занят своим делом — закончив работу в одном фильме, спокойно переходит к другому.

Конечно, в какой-то мере это ведет к обезличке. Фильмы выпускаются, словно по конвейеру. Во времена расцвета Голливуда знаменитый руководитель сценарного отдела доверительно сообщил мне, что ждет «партию писателей» с востока (из Нью-Йорка) — это был обычный ежемесячный импорт Голливуда. Сколько из них останется работать, его не интересовало. «В сценарном отделе всегда должна циркулировать свежая кровь», — сказал он.

Если выпускать фильмы непрерывно, то значительную экономию можно обеспечить, создав склад, где «замораживаются» старые декорации. Их можно извлечь оттуда в любую минуту, собрать, как головоломку, или переделать на новый лад, чтобы избежать расходов на закупку строительных материалов. В этом смысле повезло Голливуду, у него достаточно места даже для такой роскоши, как запасные декорации. Декорации, которые могут пригодиться для целого ряда фильмов, не надо строить заново, они хранятся, готовые к употреблению, причем их даже сдают в аренду другим кинокомпаниям (например, декорация под названием «Главная улица» для фильмов, действие которых происходит в городах пионеров на Среднем Западе).

По существу, весь этот город кино, то есть Голливуд, представляет собой не что иное, как гигантское хранилище, где оседает все, что в данный момент не требуется для съемок: декорации на территории студий; толпы актеров в барах — кто за стойкой в качестве барменов, кто в зале в качестве дешевого легкого поведения, — скопище реквизита живого и мертвого. Сейчас он не нужен, но постоянно находится под рукой, и с его помощью можно выполнить любой график. Такая система выгодна для продюсера, она позволяет сочетать регулярную занятость звезд и руководящих кинодеятелей — самого ценного достояния — с временным наймом на работу «пушечного мяса».

Ясно, что непрерывный выпуск фильмов в течение пятидесяти двух недель в году, налаженный в таком киногороде в широком масштабе, требует огром-

* В конце 1963 г. 70% технического персонала в английской кинопромышленности находилось на временной работе, то есть не работало зимой. Большинство же получавших постоянную зарплату составляли ремонтники или лица, выпускающие рекламу для телевидения. Лет десять назад последней студией художественных фильмов, весь штат которой был занят круглый год, была студия «Илинг», выпускавшая пять-шесть картин ежегодно. С тех пор десять студий закрылись совсем, а немногие оставшиеся сдавались в аренду. Среднее экранное время при съемке полнометражного фильма первой категории повысилось за тот же период с 1,75 минуты до современного уровня в 2,25 минуты.

ных капиталовложений. Их размеры определяются не только объемом необходимого строительства, но и тем, что капитал возвращается от демонстратора лишь по прошествии некоторого времени после показа фильма, причем показ начинается только через несколько месяцев после завершения картины. А к этому моменту возникают новые запасы еще не окупившихся картин. Производство, связанное с капиталовложениями такого размера, должно иметь гарантированный сбыт. Следовательно, тесная связь между продюсером и прокатчиком продиктована необходимостью. Крупные кинокомпании полностью прибрали к рукам прокатные фирмы,— они либо сами создают их, либо вступают с ними в косвенные связи. Причем такая связь между производством и сбытом существует не только в пределах одной страны, она распространяется и за границу. Посредники от разных стран, специализирующиеся на импорте и экспорте фильмов, связывающие продюсеров одной страны с прокатчиками другой, прекратили свое существование вместе с немым кино.* Сейчас все американские прокатные фирмы имеют в любой стране, представляющей доходный рынок сбыта, дочернюю прокатную фирму, организованную как национальное предприятие, подчиненное законам той страны, где оно находится, но строго контролируемое своим американским хозяином.

В последнее время положение несколько изменилось, и, как мы увидим, случается, что некоторые крупные кинозвезды претендуют на свое участие в прокате. Однако успехом увенчалась только одна групповая попытка утвердить независимость продюсера, и осуществилась она, что весьма характерно, с участием Чаплина, который и по сей день связан с этим предприятием. Чтобы избежать контрактов с кинокомпаниями и не попасть под ярмо двойного контроля со стороны, Чаплин, Дуглас Фербенкс старший, Мэри Пикфорд и Гриффит создали фирму «Юнайтед Артистс» с собственным прокатом.

Очевидно, что объединение продюсера и прокатчика должно быть связано и с демонстратором. Какой толк иметь дренажную систему, не имея стока? Очевидно также, что нет смысла строить здание, специально предназначенное для показа фильмов, если нет гарантии, что картин будет достаточно и ему не придется пустовать. Прокатчики должны быть уверены в своих кинотеатрах. Кинотеатры — в притоке продукции. Здесь и заложена основа общих интересов, соединяющих все стороны этого треугольника.

Вначале с появлением специальных демонстрационных залов (кинематографов) их развелось бесчисленное множество, и у каждого был свой владелец. Время от времени хозяева делали попытки объединяться в надежде грудью стать против прокатчиков и добиться осуществления требований, которые защищали бы их интересы. Но эти усилия, как правило, не имели успеха; конкурируя друг с другом, каждый из владельцев готов был отмежеваться от своих коллег и предать их. Поэтому, когда возникли кинопрокатные фирмы,

* Если не считать небольшую отрасль, специализацию которой составляют фильмы на иностранных языках или фильмы, посвященные искусству.

то сначала практиковалась поштучная сдача фильмов в аренду отдельным кинотеатрам и мелким объединениям.

В те дни прокатчику приходилось работать, засучив рукава. Он распределял готовую продукцию, организуя коммерческие просмотры и рассылая многочисленных агентов в кинотеатры, разбросанные по всей стране. Эти агенты, действуя уговором и убеждением, заставляли владельцев или управляющих провинциальными кинотеатрами подписывать договор о демонстрации картины или ставить на нем какую-нибудь закорючку вместо подписи. Между прочим, последнее случалось гораздо чаще, чем можно предположить.

Организация коммерческих просмотров, то есть показ предназначенного для продажи фильма владельцам кинотеатров, их женам и секретаршам, была в ту пору особым искусством. Стремясь завлечь будущих клиентов, прокатчики не скупились на подарки и банкеты, закатывали грандиозные вечера знакомств с артистами, и зачастую их предприимчивость не уступала пронырливости нынешних рекламных агентов. Один из таких мастеров своего дела миссис Стюарт имела обыкновение приглашать на премьеру нового фильма (скажем, на последнюю комедию Гарольда Ллойда)¹⁵ гораздо больше народу, чем мог вместить кинотеатр. Приглашенные (а многие приезжали издалека) наводняли соседние с кинотеатром улицы, вливаясь в потоки шумных пешеходов и гудящих такси. Те, кому не удавалось попасть на просмотр, возвращались домой уверенные, что и у их кинотеатров будет такая же давка, стоит только заключить контракт на демонстрацию этой комедии. Конечно, такой трюк нельзя было повторять слишком часто, но в течение некоторого времени он имел поразительный эффект.

За прокат фильма, считавшегося гвоздем программы, так называемого «полнометражного фильма первой категории», демонстраторы выплачивали определенный процент с валового дохода от проданных на эту картину билетов. Практиковался следующий порядок проката картины: сначала премьеры или предварительный показ фильма в центральных столичных кинотеатрах разных стран и, допустим, в одном-двух крупных городах. Такая демонстрация продолжалась недолго, лишь до появления следующей большой картины. Затем отводилось некоторое время на то, чтобы счастливицы, которым довелось посмотреть фильм, успели рассказать о нем своим знакомым и чтобы в печати появились рецензии. Тогда картину начинали показывать в так называемых первоэкранных кинотеатрах, затем ее передавали в кинотеатры второй, третьей очереди и т. д. и, наконец, во всякие забегаловки. Специальные пункты контракта запрещали прокатчикам в пределах одной территории передавать картину, заказанную первоэкранным кинотеатром, кому-нибудь другому до истечения определенного срока. По такому методу демонстрировались только лучшие фильмы, остальные поступали в прокат прямо после коммерческого просмотра, причем их не показывали ни журналистам, ни критикам. Проценты за прокат фильма варьировались в зависимости от того, насколько горячо владелец кинотеатра рвался заполучить картину. Наиболее поразительным примером может служить демонстрация картины Чаплина «Огни боль-

шого города» на открытии Доминьон-театра в Лондоне. Говорят, что проценты тогда превысили сто (они дошли до ста пяти или даже до ста десяти). В этом не было ничего странного. Чаплин в то время находился в зените славы, а владельцы стремились создать кинотеатру популярность среди любителей кино, и чем больше убытков они понесли на этой картине, тем больше выиграли, переманив к себе тех, кто раньше постоянно смотрел картины у их конкурентов.

Этот порядок сбыта кинокартин не имеет ничего общего с системой, которая почти повсеместно пришла ему на смену и при которой связи между продюсером, прокатчиком и демонстратором развились до такой степени, что от производителя к потребителю картина передается как по конвейеру, а если речь заходит о «независимых» картинах (то есть о фильмах, сделанных без участия прокатчика), то прокатчик оформляет заказ на такой фильм для сотен своих кинотеатров сразу одним росчерком пера или запиской, посланной из одной конторы в другую. (Это, однако, ничуть не уменьшит процентов, которые он сдерет с вас за свои «услуги»).

Переход к образованию трестов по вертикали дальше всего зашел в Англии и США. В основе его лежат три обстоятельства, объясняющие и многие болезни кинопромышленности в этих странах: смена программы раз или, что еще хуже, два раза в неделю, демонстрация двух полнометражных фильмов в одной программе, расширение размеров кинотеатров. Эти обстоятельства являются следствием конкуренции между демонстраторами, обострившейся в период наивысшего расцвета кино. Все эти факторы, вместе взятые, привели владельцев кинотеатров к полной беспомощности еще до того, как прокатчик проглотил их или подчинил своему контролю. Эти же факторы раз и навсегда определили характер эксплуатации кино и, как тяжкие цепи, сковывают любую робкую попытку произвести реформу в кинематографии.

Заметим, что переход от операций, которыми мог управлять миллионер, к операциям такого размаха, что они стали по плечу только банкам да страховым компаниям, не всегда означал улучшение дел в кинематографии.

Адам Смит писал где-то, что проект «основать великую империю с единственной целью воспитать из народа покупателей» не привлечет даже нацию покупателей, но зато он «чрезвычайно удобен для нации, управляемой торговцами». Торговцы создали великие империи и управляют ими, но, подобно одной знаменитой империи, они вряд ли продержатся тысячу лет. Посмотрим же теперь, чем они торгуют.

4. ТОВАР

*Почуя лакомый кусок,
Хватаю без оглядки.*

Лоуэлл

Что же, собственно, является товаром, который выпускает эта система массового производства? Заправилы кинопромышленности, стараясь подыскать благовидный предлог для своего существования, именуют свой товар «развлечением». В общих чертах так оно и есть, но определение это не отличается точностью.

Люди реалистического склада, называющие кинопромышленников «продавцами грез», ближе к тому, чтобы попасть в яблочко.

Совершенно естественно, что отрасль промышленности, приносящая максимальные доходы только тогда, когда она снабжает своей продукцией максимальное количество покупателей, должна стремиться, чтобы ее товары пользовались спросом у самых широких масс. Естественно, что она приложит все усилия и будет производить только такие товары и ничего больше. Именно так и случилось с кинематографией.

Конечно, иногда встречаешь людей, довольных жизнью. Однако большинству государств, а может быть и всем, пока еще не удалось сделать счастливыми всех своих граждан поголовно. Возможно, что самым распространенным свойством человека (и при этом далеко не худшим) является неудовлетворенность. Иногда она порождает надежду, что счастье ждет нас где-то в иных местах, и в результате создаются бюро путешествий и начинается эмиграция. Иногда она вселяет веру, что счастья можно добиться общими усилиями, и такая уверенность приводит к революциям или, по крайней мере, лишает сна сенатора Маккарти. Чаще всего неудовлетворенность людей кроется в сознании, что им не повезло в жизни, что все было бы иначе, если бы выпали счастливые карты. Как правило же, это чувство вообще настолько неопределенно, что понять его истоки невозможно, но, тем более, оно порождает дурное настроение, мысли о прожитой впустую жизни, желание забыться и пойти в кино.

Люди, испытывающие такие чувства, составляют, вероятно, самый большой процент кинозрителей. Кино дает им возможность пережить кусок чужей жизни, увенчавшейся полным триумфом. Оно позволяет им стождествовать себя с каким-нибудь привлекательным и юным представителем их

же пола, который пользуется симпатиями, а иногда и любовью одного или нескольких не менее привлекательных и юных представителей другого пола, и, в конечном счете, преодолевает все препятствия. А если даже герой (или героиня, в зависимости от пола мечтателя) все-таки не побеждает, то он (или она), по крайней мере, завоевывает всеобщее сочувствие и восхищение, благородно принося себя в жертву. Таково назначение «хэппи энд». На этом же принципе основана и система звезд.

То, что мы уже знаем о природе «кинопереживания», показало нам, что кино — это средство, позволяющее зрителю без труда отождествить себя с изображаемыми героями. В зависимости от ракурса съемки зритель может превратиться в идеального наблюдателя, почти в соучастника происходящих событий. Он может подглядывать в замочные скважины, может воспользоваться всеми привилегиями счастливой блохи из поэмы времен Реставрации.* И достигается это очень легко, без всяких усилий со стороны зрителя. Единственное, что от него требуется, — сидеть в мягком кресле в темноте, наслаждаться теплом и музыкой и сосредоточить внимание на зыбком пятне света в центре, а все это вместе взятое как нельзя лучше способствует гипнозу.

«Любишь кататься, люби и саночки возить». Желающим получить от кино богатую духовную пищу иногда приходится обречь себя на неудобства в просмотровых залах и довольствоваться жесткими скамьями, которые не дают притупиться их восприятию. А ведь даже во второсортном кинишке за углом мечта сервируется куда лучше! Что же касается дворца кино, то стоит вам войти в его вестибюль и ступить на мягчайший и, по всей видимости, роскошный ковер, в котором утопают ноги, и вы уже на полпути в страну грез.

Почему все юные «звездочки» похожи друг на друга? Или, если поставить вопрос иначе, почему в кино все снова и снова показывают одних и тех же красавиц? Потому, что их внешность соответствует стандарту, который моден в данное время среди данного класса. Вот почему любой классический роман, как бы хорошо он ни был экранизирован в свое время, для каждого нового поколения приходится ставить заново.

Но это еще не все. Далеко не все. Сказанное выше касается положительных эмоций. Но продавец-демонстратор имеет у себя в запасе и средство от эмоций отрицательных. Он дает вам возможность уйти, забыть, отвлечься от того, что вам не очень приятно.

Кино предоставляет комфорт, почти роскошь, чувство умиротворения, недоступные большинству зрителей в реальной жизни, и все это при уважительном отношении со стороны обслуживающего персонала. Нет, поистине, название «дворец кино» подобрано как нельзя лучше!

Крайне примечательно, что летом в кино меньше зрителей, чем зимой. Разница настолько заметна, что ни один прокатчик не выпустит на экран

* Это не преувеличение. В фильме Роже Вадима¹⁶ «Опасные связи» зритель даже отправляется вместе с любовниками под одеяло.

летом свою заветную картину: какими бы достоинствами она ни обладала, она не сможет собрать должное количество зрителей. Почему? Да потому, что большинство постоянных посетителей всех возрастов регулярно ходит в кино всю зиму (особенно в такой стране, как Англия, где зимой всегда плохая погода) и начисто забывает о нем, как только наступает малейшая возможность погреться на солнце и побыть на свежем воздухе. Очень у многих в наш цивилизованный век домашний очаг совсем не то, чем он должен быть. Семьи ютятся в тесноте. Для большинства — для взрослых, для детей, для подростков — кино это не только место, где можно посмотреть фильм, но скорее прибежище (и до недавнего времени — единственное), где, сидя в тепле и покое, можно не действовать друг другу на нервы.

Кино — наркотик, который принимают раз или два в неделю, а то и чаще, столько, сколько можно себе позволить. И если в наши дни количество зрителей сокращается, то это совсем не обязательно вызвано тем, что телевидение стало интереснее, чем кино, и даже не тем (во всяком случае, не только тем), что телевизор можно смотреть бесплатно. В значительной мере кинозрителей становится меньше потому, что телевизор помог восстановить семейные отношения, сплотил членов семьи, хотя бы на время некоторых программ, дал им стимул посидеть всем вместе дома. Кроме того, сейчас вообще появилось гораздо больше возможностей развлечься. Бинго и игра в шары боулинг позволяют приобщиться к спорту отнюдь не спортсменам. К тому же, словно назло властям, усилившим освещение в кинотеатрах, пооткрывались многочисленные кафе и кабачки.

Кино не просто поставляет зрителям фильмы, оно входит в привычку, становится прибежищем, куда можно пойти, местом, где можно почувствовать себя таким мистером Митти.¹⁷ Выражение «сбежать, что ли, на уголок?» означает теперь не только посещение пивной, но и посещение кино. Трудности для кинопромышленности связаны с тем, что на каждой улице появился уже не один кинотеатр. Даже на каждом углу размещается по два, а то и больше кинозалов (это противоречит законам геометрии, но соответствует истине), причем все они конкурируют друг с другом, стараясь предоставить больше удобств, более приятную музыку, одевают своих билетеров в более щегольскую форму, увеличивают программы (отсюда два полнометражных фильма в один сеанс), чаще меняют картины (чтобы заманить к себе тех, кто ходит в кино дважды в неделю, не дать им возможности удрать в соседний кинотеатр и обнаружить, что там обслуживают лучше), организуют детские утренники (тоже своего рода псевдофилантропия — детей обслуживают в надежде, что это привлечет их родителей и приучит самих ребят, когда они подрастут, ходить в тот же кинотеатр и платить полную цену за билет, то есть появится шанс возместить понесенные на них сейчас убытки), а также демонстрируют картины с самыми популярными звездами.

И система звезд развилась не только как средство воплощения мечты, она сделалась необходимой, почти единственно возможной приманкой для зрителей, позволяющей расширить сбыт.

5. ПОКУПКА

*Sic itur ad astra**

Верейский

Как покупатель выбирает товар? Говорят, в зависимости от покупательной способности. А сейчас существует множество всяких способов изучения, чего хочет большинство публики (тут и хорошенькие девушки, что стучатся к нам с карандашом и блокнотом в руках, и электронные счетные машины, исследующие спрос), чтобы дать возможность кому-то делать деньги, поставляя этому большинству желаемые товары.

«Большинство». Интересы меньшинства ровно ничего не значат. Люди постарше помнят, сколько разных мелочей покупали они когда-то без всякого труда, а сейчас их днем с огнем не сыщешь. Потому что спрос на них слишком мал.

Лозунг «покупатель всегда прав» — давно устарел. В начале 1963 года в газете «Таймс» рассказывалось, как один человек пришел в магазин и спросил рубашку с пристежным воротничком. «Ни к чему вам она, — стал уверять его продавец. — Нейлоновая рубашка «стирай-носи» с пришитым воротничком — вот что вам нужно!» «Да что вы, а я и не знал!» — удивился покупатель.

Теперь прежний лозунг должен звучать так: «Покупатель прав в том случае, если таких покупателей большинство».

Огромное преимущество массового производства состоит в том, что, удешевляя производство и сбыт, оно делает товары доступными для самой широкой публики. Но оно же и ограничивает выбор.

Кино, как мы уже видели, по самой своей природе является продуктом массового производства и сбыта. Оно предоставляет зрителю самый дешевый вид развлечений при максимальных удобствах, но оно же неизбежно ограничивает для зрителя возможность выбора.

Когда деятельность киномагната подвергается общественной критике, защищаясь, он обычно отвечает, что, мол, поставляет то, чем интересуется большинство публики. Доказательством, уверяет он, служит касса.

* Таков путь к звездам (*латин.*)

Кстати, я сам слышал, что именно так рассуждал м-р Рэнк.¹⁸ Это было на завтраке, где присутствовали кинокритики. По-видимому, м-р Рэнк был задет их рецензиями на его фильм «Мадонна семи лун». Он заявил, что ручается за успех картины, а это самое главное. В те дни я был моложе, энергия была во мне ключом, и я написал статью, желая доказать м-ру Рэнку, что кассовый успех картины не может служить единственным критерием ее общественной и социальной значимости. Мое выступление привлекло не больше внимания, чем мороженое зимой. Однако, стараясь добиться успеха своих картин, м-р Рэнк никогда не полагается на волю случая. Хотя сборы были высоки, всем зрителям, смотревшим картину на предыдущей неделе, предложили принять участие в конкурсе на лучший очерк «Почему мне понравилась «Мадонна». Победителям были обещаны бесплатные золотые медали. Пари держалось наверняка, и риска не было.

В любом случае кассовый успех является не слишком убедительным показателем интересов публики. Прежде всего, как можно выбирать, если не имеешь представления о том, что выбираешь?

Конечно, касса, в общем и целом, определяет, какого типа фильмы предпочитает большинство зрителей. Несомненно также, что теперь в большей мере, чем раньше, кассовый сбор свидетельствует о том, какой фильм более популярен в пределах данного типа. Но все-таки даже и сейчас кассовый сбор в кино не так показателен, как в театре. В театре популярная пьеса идет долго. Постановки ее возобновляются. В кино же в период наивысшего процветания была установлена система «выстреливания» фильмов на экран. При этом каждая программа продолжается всего неделю или полнедели, и вознаграждать фильм, имеющий успех, длительным показом в рядовых кинотеатрах нет возможности. Сейчас, когда вся кинопромышленность переживает упадок, от случая к случаю практикуется повторный показ фильмов, да в некоторых кинотеатрах проводится длительная демонстрация «блокбастеров» до их выпуска на широкий экран. Однако для большинства обычных фильмов единственным видом выпуска остается регулярное «выстреливание». И здесь, как мы увидим, кассовый сбор есть не что иное, как показатель хорошо поставленной рекламы, а не мерило достоинств фильма. Так сказать, заслуга вывески, а не товара. Вообще прокатная сеть — не слишком чувствительный инструмент для определения популярности разных фильмов одного типа, и тем более она не дает никакой возможности судить, могут ли фильмы другого рода, пусть самые лучшие и совершенные, понравиться большинству или хотя бы немногим.

Общепринятая система демонстрации средних фильмов попросту лишает зрителей выбора.

Возьмем прежде всего полнометражные фильмы второй категории. О них зритель не может получить никаких сведений. Они не рецензируются в печати — ни в центральной, ни в местной. Их не показывают журналистам, и зачастую прокатчики вообще не заботятся о том, чтобы разослать информацию о них. Просматривая рекламу и объявления, вы, быть может, и на-

ткнетесь на названия таких фильмов, по они набраны мелким шрифтом и сливаются с сообщениями о сроках гарантий и условиях продажи в рас-срочку.

Что касается короткометражных фильмов, если они и попадают на экран, то никак не рекламируются. Уже много лет ни в США, ни в Англии коротко-метражные картины не показывают, повсюду демонстрируются программы из двух полнометражных фильмов. Предположение, что это нравится публике, не подкрепляется сколько-нибудь серьезным анализом. Никто не удосужился проверить его, дав зрителю реальную возможность выбора. Время от времени делаются весьма примитивные попытки изучить интересы аудитории, и тогда зрителям, которые других программ, кроме сдвоенных, никогда не видели, задают каверзный вопрос: «Что вы предпочитаете? Посмотреть две большие картины и заплатить при этом за один билет, как сейчас? Или за те же деньги — одну и впридачу всякую смесь?» Об ответе догадаться нетрудно. В последнее время из-за борьбы с телевидением (которое нанесло сокруши-тельный удар кинохронике) появилась тенденция снимать все более длинные картины, поэтому в программу иногда включают одну-две короткометражки. Но трудно сказать, стало зрителей больше или меньше из-за того, что к длинному фильму присоединили именно эту короткометражку. Так стоит ли ее рекламировать? Стоит ли повышать расходы на прокат? Полнометраж-ные фильмы второй категории и короткометражные картины служат просто для заполнения программы. У публики нет возможностей проявить свой вкус. Она покупает kota в мешке и не знает, что ее ждет — удовольствие или разо-чарование. Дело решает вкус торговца.*

Публика сознательно платит только за полнометражный фильм первой категории.

Но чем может руководствоваться зритель при выборе даже этих фильмов? Как ему заранее узнать о качествах картины? На книги пишут рецензии, да и сами книги довольно долго остаются на прилавках. Помогает и молва. Автор завоевывает себе приверженцев. Становятся известными и тема и достоинства книги. То же самое происходит с пьесами. Актеры и актрисы имеют поклонников так же, как и писатели. А иногда поклонниками обзаводятся и целые театральные коллективы (Берлинский ансамбль, Королевский Шекспи-ровский театр, МХАТ, Национальный театр), если спектакли выдерживаются в определенном, свойственном только этому театру стиле.

* И не только вкус. Если вы распоряжаетесь трестом, пустите ли вы в прокат короткометражный, пусть даже очень хороший фильм, сделанный кем-то другим? (Ясно, что нет). Узаконенное изъятие части кассового сбора в поддержку английского националь-ного кинопроизводства рассматривается как специальный фонд помощи коротко-метражным фильмам. В своих прокатных сетях и Рэнк, и АБК захватывают льви-ную долю этих денег сами и выпускают свои короткометражки. «Одна из многих, многих аномалий в английской кинопромышленности заключается в том, что план, разработанный в помощь новому, неуверенно пробивающему себе дорогу, по сути дела превращается в дотацию для тех, кто и без того имеет успех», — писала газета «Об-сервер» 9 февраля 1964 г.

В кино дело обстоит иначе. Если не говорить о Диснее, которого, в конце концов, можно считать исключением, и о Хичкоке, которому помогло телевидение, вряд ли найдется режиссер, достаточно хорошо известный своими картинами, чтобы вокруг его имени стоило создавать рекламу для широкой публики.* Ни одна кинокомпания не пользуется настолько хорошей репутацией, чтобы зрители выстраивались в очередь за билетами на ее новую картину, привлеченные только фирменной маркой: окутанной тучами горной вершиной, или рычащим львом, или ударами гонга.¹⁹ Магнитом может послужить только звезда. Только она является единственной, относительно постоянной величиной на общем меняющемся небосклоне.

На рецензии и рекламу фильмов не хватает времени — слишком часто выпускаются новые программы.

Что касается печати, то тут действует прямая или косвенная коррупция, хотя это и не самая главная проблема.

В прямой коррупции недостатка никогда не было. Есть множество способов приглушить совесть критика: заплатить ему гонорар за сценарий, которого он не писал, а во времена немого кино платили за титры или за советы (которыми могли и не воспользоваться); принять на работу его племянника или племянницу. Когда так много поставлено на карту и в картину вложено столько средств, трудно предположить, что кто-то упустит подобную возможность. Помню, в какое уныние пришел молодой Антони Асквит,²⁰ когда узнал от прокатчика — своего первого работодателя, что самый влиятельный критик, писавший отзыв о его картине, подкуплен. «Поскольку речь идет о вашем первом фильме, было бы рискованно пускать это дело на произвол судьбы», — сказал ему прокатчик. Я не располагаю сведениями о современном положении вещей и потому не берусь ничего утверждать. Соблазны остались прежними, но редакторы, несомненно, стали хитрее. Более невинным приманкам труднее противостоять. Посланную к рождеству корзину с подарками можно для очистки совести пустить с аукциона среди своих коллег, но даже самый строгий моралист вряд ли останется равнодушным к бутербродам с икрой и к шампанскому.

Однако в данном случае кнут опаснее пряника. Для кинематографии реклама имеет гораздо больше значения, чем для других видов искусства. И те, кто создает кинорекламу, не всегда приветствуют искренние оценки в газетных рецензиях. Известны случаи, когда они бойкотируют критика, а газеты тоже не всегда поддерживают своего сотрудника.

Нельзя сказать, что прокатчик фильма совершает что-то незаконное. С его точки зрения, конечно. Издатель одной киногазеты лаконично сформулировал это следующим образом: «Вопрос о том, правильно ли поступает критик, предостерегая зрителя от посещения плохого фильма и призывая его посмотреть

* Конечно, несколько режиссеров и продюсеров достаточно хорошо известны критике и, возможно, пользуются популярностью среди знатоков. Широкая же публика, которая платит деньги, этой любви не разделяет.

хороший,— вот суть холодной войны между кинопромышленностью и печатью».*

Прокатчик хочет, чтобы в газетах помещались сведения, поступающие только от него самого, и в большинстве случаев он этого добивается. Истинно критические отзывы вряд ли встретишь где-нибудь помимо специальных газет, тираж которых ограничен их ценой, да еженедельников, доступных только небольшой горстке завсегдаев кино и почти неизвестных широким массам. Центральные газеты вообще не в состоянии давать обзор всех новых картин, появляющихся каждую неделю. Ведь ежегодно выходят сотни новых полнометражных фильмов. Правда, сейчас количество их не так велико, как прежде. Но все равно их слишком много, чтобы устраивать просмотры для представителей печати. Что касается провинциальных газет, то что им остается делать, как не пользоваться готовыми материалами? Им не по средствам посылать в крупные города своих корреспондентов на просмотры для журналистов, а поэтому большинство их сотрудников никогда и не видело картин, которые они должны рецензировать.

Публика чувствует это. Она понимает, что ей приходится принимать за золото свинец, поддавшись на упорные уговоры торговца. Стараясь ухватиться за какую-то опору, чтобы не утонуть в этом неудержимом потоке слов, зритель чаще всего останавливает свое внимание на имени звезды.

К звездам же обращаются и те, кто занимается рекламой, это в их интересах. Установившаяся система проката обеспечивает лишь немногим фильмам несколько месяцев жизни на экранах. Демонстрация большинства картин во всех кинотеатрах, включая даже второстепенные и третьестепенные, продолжается всего несколько недель. Поскольку за такой период слухи о фильме распространиться не успевают, прокатчики когда-то ввели систему, в соответствии с которой премьера фильма намного опережала массовый прокат и демонстрацию фильма в провинции. За это время владельцы кинотеатров, которым предлагался фильм, могли ознакомиться с газетными рецензиями, появившимися после премьеры в центральной печати. Такая система имела, однако, тот недостаток, что, когда фильм наконец доходил до массового зрителя, впечатление от рекламы, помещенной в крупных газетах, стиралось — ведь память у публики коротка и внимание ее легко отвлекается. Теперь в связи с ростом сети кинотеатров необходимость в таком разрыве отпала, и день выхода фильма на широкий экран приблизился ко дню премьеры. Деньги, потраченные на рекламу столь недолговечного товара, как кинофильм, в конечном счете приносят меньше прибыли, чем рекламирование звезды, с которой заключен контракт и чье участие в фильмах будет увеличивать доход ее работодателя и того, кто создает ей рекламу.

Невозможность обеспечить фильму длительную рекламу отражается на выборе сюжета. Несравненно более выгодно экранизировать знакомые всем романы, пьесы, исторические события, биографии героев прошлого и т. д.

* "Films and Filming", январь, 1963 г.

Никому не известный сюжет не успеет заинтересовать и привлечь зрителей. Экранизация зиждется на знаменитостях и их славе.

Вернемся, однако, к вопросу о звездах. С режиссерами и сценаристами заключаются такие же длительные контракты, как со звездой. Но их имена, как мы уже говорили, трудно использовать для привлечения зрителей по той простой причине, что их роль в создании фильма часто непонятна публике. Речь идет не только об обычных постановках, которые для зрителей остаются анонимными. Очень часто даже талантливая работа известного мастера, принесшего зрителям в прошлом немало радости, обращает на себя внимание только эрудированных опытных критиков. Если фамилии режиссеров и задерживаются в сознании публики, лишь немногие зрители в состоянии вспомнить и назвать поставленные ими фильмы. А при виде звезды у большинства зрителей сразу возникает то ощущение удовольствия, ради которого они пришли в кино. Хотя часто, выйдя из зала, они, сами того не замечая, вспоминают не только звезду, но и другие достоинства фильма.

Вот почему эксплуатируются звезды. Вот почему, публикуя «новости» кино в газетах и иллюстрированных журналах, которые частенько тайно финансируются лицами, заинтересованными в сбыте кинокартин, прокатчики в основном распространяют сплетни об актерах, а совсем не сведения, позволяющие разобраться в качестве фильма. Даже Би-би-си уделяет сплетням шесть передач в неделю, и притом в самые удобные для зрителей часы, а критические обзоры фильмов передает один раз, да и то среди дня.

И если все, что пишут о фильме, воспринимается публикой с известным недоверием, так как слишком часто ей под видом прекрасного лебедя подсовывают гадкого утенка, то в сообщениях о личности звезды меньше возможностей для обмана.

Из всего этого становится ясно, какую прибыль может принести знаменитая звезда. С точки зрения владельца кинотеатра и, следовательно, прокатчика, согласившегося на выпуск фильма или оказавшего финансовую поддержку «независимому» продюсеру, фильм с участием популярных звезд застрахован от провала. Просто потому, что в большинстве случаев это единственная зацепка, за которую может ухватиться рядовой кинозритель, чтобы решить, стоит идти на фильм или нет. Заметим также, что в этом кроется одна из причин спокойного отношения к пресловутой проблеме кассового сбора. Ведь если в заурядном среднем фильме участвует звезда, владельцу кинотеатра уже неважно, придется ли фильм по вкусу публике. Он понимает, что посмотреть звезду, которая понравилась в прошлый раз, обязательно явится какое-то количество ее поклонников. А в дни, когда демонстрация фильма только начинается, у зрителей подчас и не бывает других данных для выбора картины.

Допустим, что директор соседнего конкурирующего кинотеатра в это же самое время выпустит для привлечения публики действительно превосходный фильм, причем превосходный не с точки зрения снобов, которую можно оспаривать, а просто интересный, эффектный, занимательный фильм, но без звезд.

Как узнать, хороший это фильм или нет? Как догадаются любители кино об его достоинствах? Если он продержится на экране неделю или, что еще хуже, всего три дня, а это бывает довольно часто, то успеют ли сведения о нем распространиться от одного зрителя к другому? Пока те немногие, кто посмотрел фильм и получил от этого удовольствие, расскажут о нем своим знакомым, картина уже сойдет с экранов. И точно так же, пока зрители, соблазнившиеся звездой в соседнем кинотеатре, успеют рассказать своим друзьям, что фильм с ее участием никуда не годится, он тоже сойдет с экрана. Но притягательная сила звезды, питающаяся прошлыми впечатлениями, выдержит несколько таких разочарований, прежде чем иссякнет совсем.

Демонстрировать фильм три дня в расчете на поклонников кинозвезд — все равно что продавать книжки в кричащих обложках. Содержание книги значения не имеет, а возьмут ее с прилавка или оставят лежать на полке, зависит от картинки на обложке.* Отсюда множество последствий. Отсюда — баснословные гонорары звезд. Отсюда и дикий поступок, казалось бы, вполне нормального импресарио, который, выйдя из себя от бесконечных неудачных попыток удержать звезду в фильме «Клеопатра», находит возможным предложить ей за эту роль миллион долларов. До второй мировой войны английская фирма, в которой я работал, была рада заплатить 40 тысяч фунтов стерлингов любой звезде, лишь бы удалось ее заполучить, хотя фильм, стоивший 60 тысяч фунтов, был для нас тогда дорогим. В 1958 году гонорары звезд доходили до 70—90 тысяч фунтов. Сейчас ведущие звезды США нередко требуют контракта, который предусматривает выплату им процентов не только с прибылей, но даже и с валового дохода. Говорят, что в 1962 году Кэри Грант²² получил 270 тысяч фунтов помимо платы за исполнение роли. Предполагают, что доля Элизабет Тейлор составляет 607 тысяч фунтов да еще 10% с валового дохода, превышающего 2680 тысяч.

В таком положении винить никого нельзя. Оно обусловлено законами экономики, конкуренцией, которая побуждает расширять кинотеатры, увеличивать залы, заставляет укрупнять сеть кинотеатров и непрерывно выпускать фильмы. И нет возможности изменить это. Не осуждайте владельца кинотеатра, если он вежливо отмахнется от вас, услышав рассказ о «великолепном» фильме, который непременно надо показать «вне очереди». Классическим примером может служить история картины Флаерти²³ «Человек из Арана», сделанной в 30-х годах. Флаерти, почти единственный среди художников кино, понимал, что коли он хочет обеспечить успех своему жанру, нужно не только создать шедевр, но, создав его, бороться за его признание. Если же отдать в руки прокатчика картину типа «Человек из Арана»,

* «Сильвия Пиналь в «Виридиане!» — так возвестили афиши местных кинотеатров (в основном кинотеатров, где показывают фильмы ужасов), рискуя пустить в прокат фильм Бюнюэля.²¹ Про Сильвию Пиналь никто никогда не слышал, но сообщать фамилию режиссера как-то непривычно, это могло бы отпугнуть публику. Рекламированные звезды — единственная возможность создать впечатление, что фильм не выходит за рамки обычных, иначе зрители от него отшатнутся.

построенную на документальном материале и воспевающую суровые, обветренные, изъеденные волнами скалы, картину, которая никак не укладывается в привычные рамки «царства грез», то она погибнет безвозвратно. Ее стали бы показывать как полнометражный фильм второй категории. Кое-кто приобрел бы ее, чтобы не обидеть старого друга, и в конце концов она принесла бы одни убытки. Поэтому Флаерти подал продюсерам идею о своем личном участии в демонстрации картины, и связанные с ним прокатчики провели этот эксперимент, каждый в своей прокатной сети. Вместо того, чтобы показывать картину сразу во всех кинотеатрах, ее стали выпускать постепенно, как полнометражный фильм первой категории, причем сначала перед зрителями появлялись режиссер и участвовавшие в съемке рыбаки. По существу это были рекламные просмотры, но устраивались они прямо в кинотеатрах. Каковы же результаты? Перед каждым просмотром Флаерти трудился как вол, он выезжал в районы, где предполагал показать фильм, и старался заручиться поддержкой местных влиятельных лиц — мэра, священника, учителей и других людей, которые обычно смотрят на кино свысока. В их власти, внушал он им, доказать тупоголовым дельцам, что если кино твердо встанет на ноги, если в нем появятся ум и душа, новая публика поддержит его.

Успех превзошел все ожидания. Где бы ни шел этот фильм, всюду он сплывал вокруг себя новые силы — это были дети, которых нетрудно увлечь, снобы, не желавшие отставать от местных оригиналов, и немалое число действительно заинтересованных зрителей. В кинотеатрах, где демонстрировалась картина, наблюдался рекордный приток новых зрителей, и фильм, проценты с которого шли как с фильма первой категории, легко возместил свою и так небольшую стоимость, поскольку в нем не участвовали звезды. Но по сути дела кинотеатрам, где его показывали, был нанесен сокрушительный удар. Новая публика — это все-таки новая публика. А завсегда эти кинотеатров, лишившись еженедельного развлечения, к которому они привыкли, словно к наркотику, стали ходить, будто сговорившись, в соседние кино. Владельцам же кинотеатров, показавшим «Человека из Арана», пришлось пережить много томительных недель и понести серьезный ущерб, прежде чем они сумели заманить своих зрителей обратно. Картина не принесла убытка, наоборот, она оказалась доходной. Но тем не менее Флаерти и все, кто с ним сотрудничал, лишились работы, и ни одна из английских фирм не поручала им больше постановки полнометражных фильмов.

Этой поучительной историей можно закончить главу. Есть старый анекдот про один английский пансион, где на завтрак можно было получить все, что душе угодно, пока ваши желания не шли дальше яиц и ветчины. Именно такая свобода выбора предоставляется зрителю в кино, какой бы покупательной способностью он ни обладал. Коммерческое кино не может не ориентироваться на массового зрителя. Если же вы не разделяете вкусов массового зрителя и предпочитаете что-то другое, придется вам изыскивать иные возможности для удовлетворения своих запросов.

6. МОНОПОЛИЯ

*Всевластные, всечтимые синьоры,
Достойнейшие господа мои.*

Шекспир

Слово «монополия» предполагает что-то единственное, исключительное. Это известно всем, кто слышал о моногамии и монорельсовой дороге. «Исключительное право торговать определенными товарами» — так объясняет этот термин Оксфордский словарь. Опираясь на подобные определения, монополисты пытаются утверждать, что никаких монополий нет, и в качестве доказательства ссылаются на существование какой-нибудь мелкой независимой бакалейной лавки на соседнем углу (торопясь привести ее в пример, пока бакалейщик еще не успел продать свое заведение крупному объединению).

Но это абсурд. Монополия точно так же не подразумевает исключительности, как что-нибудь называемое в обиходе уникальным не бывает единственным в своем роде.

В экономике монополия означает, что всеми делами заправляет небольшая группа людей и никого другого близко не подпускает.

В этом смысле мир кино тяготеет к монополии, и в Англии мы уже пришли к ней.

Мы объясняли, почему короткометражные фильмы не попадают в кинопрограммы. Отсюда вывод: если хочешь сделать короткометражную картину, обивай пороги, ищи себе покровителя. Нужно уговорить какого-нибудь богача, чтобы он субсидировал картину. К чести многих гигантских фирм (кстати, отнюдь не кинокомпаний), можно сказать, что, подхватив мантию Мецената, они финансировали не одну короткометражную картину, и даже не в рекламных целях, а для собственного престижа или, может быть, просто забавы ради.

Но, чтобы сделать у нас, в Англии, полнометражный фильм, вам при всех условиях необходимо заручиться расположением одного из двух кинотрестов — Рэнка или АБК.

— Помилуйте! — закричат защитники этих организаций. — Да ведь трест Рэнка контролирует всего-навсего 350 кинотеатров, трест АБК — около 280, а в Англии чуть ли не 2400 кинотеатров. Какая же это монополия?

Такие доводы звучат вполне убедительно для тех, чье знакомство с арифметикой ограничилось начальной школой. К сожалению, в действительности все обстоит не так.

Прежде всего, кинотеатры бывают разные. Одни дают выручку до 100 фунтов в неделю. Выручка других достигает 1500. Крупные кинотеатры Вест-Энда в Лондоне иногда дают до 6 тысяч фунтов дохода, а то и больше. Так, вскоре после второй мировой войны было подсчитано, что, хотя три кинотреста (тогда их было три) охватывали только 20% всех экранов Англии, под их контролем находилось более 50% первоэкранных кинотеатров страны и более 60% первоэкранных и притом самых крупных кинотеатров в Лондоне.

А ведь именно размерами кинотеатра определяются его возможности получать фильмы в прокат. Кто станет отдавать фильм на прокат маленькому кинотеатру или в небольшую прокатную сеть, если из-за своих размеров они не смогут заплатить столько, сколько заплатит большой кинотеатр? *

Это-то и побуждает строить кинотеатры побольше и объединять их в прокатные сети, обеспечивая себе возможность получать фильмы в прокат. Но тут же возникает парадоксальное положение: чем крупнее прокатная сеть, чем больше кинотеатр, тем больше они зависят от притока фильмов. Давайте снова займемся элементарной арифметикой. Чтобы удержать постоянных посетителей, программа, состоящая из двух полнометражных фильмов, меняется дважды в неделю. В году 52 недели, умножим 52 на 4 и получим 208 картин. И что еще хуже, по воскресеньям программы тоже часто меняются, а это значит, что в год кинотеатру необходимо иметь 312 разных картин. Откуда взять столько фильмов? Ведь заполучить их необходимо, иначе кинотеатр закроется. А что делать крупнейшим кинотеатрам? Им, чтобы распродать все билеты, приходится выпускать на экран лучшие фильмы в первый же день проката. Словом, крупнейшие сети и кинотеатры испытывают не меньшую потребность в установлении связи с крупными объединениями продюсеров и прокатчиков, чем те с ними. Возникает сила притяжения, создающая трехстороннюю связь, о которой говорилось в предыдущей главе, и неизбежно ведущая к образованию трестов. Там, где бывают препятствия для официальных соглашений, заключаются соглашения неписанные. Суды США, действуя в соответствии с антитрестовскими зако-

* В отчете комиссии, созданной Советом кинематографии (от 24 июня 1963 г.), приводятся следующие цифры: за период с 1952 по 1962 г. два кинотреста увеличили долю принадлежащих им кинотеатров с 20% до 26% всех экранов страны, а число мест — с 33% до 41%. Далее говорится, что особенно прочные позиции эти тресты занимают в Лондоне — 44% английских психологических фильмов продолжительностью свыше 55 минут, выпущенных в 1961 г., взято в прокат сетью Рэнка и 28% — сетью АБК. И далее: «Установлено, что годовой доход от проката фильмов в Лондоне составляет 25—30% валового дохода Соединенного королевства, так что лондонские кинотеатры играют решающую роль в извлечении доходов из любого английского фильма и в создании успеха иностранному», — что и требовалось доказать! Именно это мы и называем монополией. А как она действует, увидим дальше.

нами,* преследуют прокатчиков, имеющих в своем распоряжении разветвленную сеть кинотеатров, подобную тем, какие существуют в Англии. Это привело к формальному расщеплению имевшихся в США прокатных сетей на более мелкие. Когда в дело вовлечены такие крупные интересы, как в кинематографии, то официальное владение всегда очень легко подменяется всякими негласными соглашениями. Ведь убить кошку можно разными способами.

Если какой-то кинотеатр все же остается за бортом такого соглашения, то либо владельцы его одержимы духом независимого Хемпдена,²⁴ либо из-за ничтожных размеров, ветхости или других из ряда вон выходящих обстоятельств приобщение его к сети считается нецелесообразным. Но тогда ему придется довольствоваться обедами.

Благодаря господству трестов возникает своеобразное положение. Если одна сеть получила картину, она, разумеется, не уступит ее конкуренту. Во многих городах имеются кинотеатры, принадлежащие двум трестам. Там фильм в одних кинотеатрах покажут, в других нет. Но есть города, где существуют кинотеатры только одного треста и независимый кинотеатр, не относящийся ни к одному из них. В таком городе картина может вовсе не пойти. И зрители так и не получают возможности посмотреть фильм, который им хочется увидеть, только потому, что кинотеатр не состоит в тресте, получившем эту картину.

Не подумайте, будто я перегибаю палку из-за предубежденности или склонности к доктринерству. Полистайте лучше отчет любой комиссии, любое расследование в данной области, какое вам приглянется,— вы обнаружите то же самое. Ведь колъ правительства не считают возможным вмешиваться в дела большого бизнеса даже в тех случаях, когда он, поощряя продажу распространенного наркотика, тем самым насаждает рак,** то вряд ли они станут ссориться с большим бизнесом только из-за того, что тот ограничивает для зрителя возможность свободного выбора кинокартин.

Вот слово в слово протест из доклада Федерации кинодейателей Британии, направленного комиссии Совета кинематографии.***

«Несомненно, что каждый год выпускается какое-то количество фильмов, которые получают широкий прокат благодаря своим очевидным достоинствам. Но существует также и большое количество средних фильмов, судьба которых определяется не вкусами публики, а личным суждением одного из двух заказчиков.**** Фактически публике может и не представиться случай

* Решение Верховного суда США от 1947 г.

** Имеется в виду никотин в сигаретах.

*** Датирован 21 ноября 1962 г. В докладе содержится откровенное освещение методов работы синдикатов. Федерация кинодейателей Британии представляет «независимых» продюсеров. Другое объединение — Британская ассоциация кинопродюсеров — включает в себя кинокомпании, входящие в указанные тресты.

**** Когда выше я говорил о двух трестах, это, возможно, расценивалось как сгущение красок.

решить, нравится ей фильм или нет, если фильму не удалось заслужить одобрения одного из этих двух лиц. В высшей степени неправильно, что выбор фильмов для всей страны сосредоточен в руках двух лондонских трестов, которые, возможно, и понятия не имеют, как владельцы кинотеатров в других городах оценивают местные вкусы».

Это — крик души тех, кто делает фильмы и оплакивает судьбу своих творений. Раз уж мы рассматриваем условия существования кинематографии, уместно познакомиться с тем, почему один фильм удается сделать, а другой нет.

Если вы продюсер (или режиссер) и работаете в фирме, связанной с объединением продюсеров, которое имеет в своем распоряжении сеть кинотеатров, вам нечего волноваться. Все образуется само собой. Чтобы дело пошло, вам нужно только ублажать своих хозяев, во всем их слушаться. И самое важное — научиться произносить слово «да».

Существуют ли действительно «независимые»? Да, «независимые» встречаются. Вот пример одного вида «независимости». Несколько лет назад английские профсоюзы киноработников выставили требование создать организацию для субсидирования «независимых» продюсеров, контролируемую правительством. Это должно было уменьшить влияние трестов на кинопромышленность. Под «независимыми» подразумевались продюсеры, не связанные интересами собственности ни с прокатчиками, ни с владельцами кинотеатров. Чем же кончилась эта затея? Тресты просто дождались, когда истечет срок их контрактов со служащими, и заключили серию новых контрактов со своими же прежними режиссерами, гарантируя им прокат картин за право входить во все подробности выпуска фильмов и за сдачу студийных площадок. Таким образом трестам удалось воспользоваться преимуществами, введенными для «независимых», сэкономить на капиталовложениях, сохранить главенствующее положение и сократить накладные расходы. Сезонный характер работы технического персонала студий при этом только усугубился. Это еще один поучительный пример того, что если хочешь тягаться с джентльменами, умеющими пройти сквозь игольное ушко, необходимо изучить дело до мельчайших тонкостей.

Допустим, вы принадлежите к иной категории «независимых». Независимы ли вы на самом деле? Не совсем. Без прокатчика вам не обойтись.

В наши дни финансирование фильма происходит следующим образом: исходя из сценария, режиссера и звезд, участвующих в картине, прокатчик дает гарантию, что он оплатит, скажем, 70% издержек на постановку фильма после предъявления негатива. Постановщик получает кредит из расчета этой суммы от банка или от Национальной корпорации по финансированию кинопромышленности (НКФК). Чтобы свести концы с концами, достать остальные средства, то есть деньги для завершения картины, так называемые «энд мани», постановщик выпрашивает их, занимает, берет закладные. Существует даже особая фирма под названием «Филм Файненсес Лтд». Она занимается ростовщичеством, одалживая деньги на окончание картин. Фирма берет вы-

сокие проценты (4—6% от стоимости постановки фильма), и если постановщикам удается обойтись выплатой всего 14% за все взятые в кредит деньги, они могут считать, что им повезло.* Иногда НКФК ссужает постановщика суммой, которая несколько больше той, что гарантирует ему прокатчик, но при этом от постановщика требуют, чтобы он нанимал рабочих, не состоящих в профсоюзе. В противном случае могут отложить выплату гонорара продюсеру, режиссеру и звездам. Через положенное время, то есть через несколько месяцев после выхода фильма на экраны, владельцы кинотеатров переводят деньги прокатчику, причем «энд мани» возвращаются в последнюю очередь. Владелец кинотеатра платит прокатчику за прокат в следующем порядке: прежде всего возмещаются все расходы прокатчика по распространению картины, плюс 25% за аренду помещения. Затем выплачивается сумма, гарантированная постановщику прокатчиком, затем «энд мани» и, наконец, делится прибыль, если таковая имеется, причем доля прокатчика устанавливается по соглашению. Обычно он получает 50%, но иногда он заключает сделку всего на 30%, если по каким-то своим соображениям (например, из-за звезды) он бывает особенно заинтересован в распространении данного фильма. Между прочим, если в работе над фильмом продюсер выходит за рамки сметы и не располагает при этом собственностью, которую мог бы продать, ему грозит потеря всех вложений либо из-за того, что он не кончит картину (в таком случае лицо, предоставившее ему «энд мани», вправе забрать фильм), либо в результате невыгодной сделки с новым заказчиком.

В любом случае гарантия на прокат картины имеет огромное значение. В ней кроется суть «независимости» режиссеров. К «независимым» относится тот, чья продукция прошла сквозь строй прокатчиков и заручилась их одобрением.**

Мы уже говорили, что вряд ли кто-нибудь решится снимать картину без прокатчика. Дело в том, что если снять фильм, не договорившись с прокатчиком, то пристроить его потом будет гораздо труднее. (Если, конечно, в вашем фильме не участвует какая-нибудь жемчужина, сочетающая прелести Брижит Бардо,²⁵ Лиз Тейлор и Софи Лорен,²⁶ но, будучи «независимым», вы едва ли можете заполучить такое сокровище). Ведь прокатчик отлично понимает, что вы гораздо больше нуждаетесь в сбыте готовой картины, чем он в ее приобретении. Он проживет и без нее, а вы погибнете. Более того,

* Приведем следующие цифры: газета «Файнэншл Таймс» проанализировала общую стоимость английской кинопродукции за 1963 г., составившую 150 тысяч фунтов стерлингов; в эти средства вошли (в тысячах): оплата продюсера и режиссера — 10, аренда студии — 12, рабочая сила — 30, труппа — 50, декорации — 10, сюжет и сценарий — 12, юридические и страховые издержки — 26.

** Кредитная система НКФК не уменьшает доминирующей роли прокатчика. По условиям своей работы эта организация вынуждена стремиться к тому, чтобы получать прибыль с каждого своего вклада, а это, за незначительными исключениями, означает, что на поддержку вправе рассчитывать только тот сценарий, который предварительно одобрен прокатчиком.

если вы человек разумный, то с готовностью пообещаете ему солидный куш из вашей прибыли (если таковая окажется). Тогда он будет больше заинтересован в том, чтобы создать фильму хорошую рекламу. А если бы вы очутились на месте прокатчика и располагали несколькими картинками, то судите сами, какую из них вы стали бы продвигать — ту, от которой вам что-то перепадет, или ту, за которую вы получите только жалованье без всяких процентов?

Что касается полнометражных фильмов второй категории, то при всем своем желании прокатчик не сможет выплатить вам большую сумму. Если прокат фильмов первой категории приносит разные доходы, которые зависят от выручки кинотеатров и достигают иногда нескольких тысяч (вспомним «Огни большого города» Чаплина), то за прокат фильма второй категории нельзя получить больше 5—40 фунтов за сеанс. Такая сумма по соглашению с прокатной организацией установлена для всех кинотеатров. Говорят, что фильмы второй категории должны служить пробным камнем молодых талантов в кино. Если вам когда-нибудь придется услышать подобные прекрасноразумные рассуждения, то попытайтесь представить себе, о каком творческом самовыражении можно говорить при убийственном графике, заставляющем ежедневно снимать по 120 полезных метров. А ведь только при таком графике молодым талантам удается возместить расходы. Иногда бывает, что английский прокатчик располагает одновременно двумя фильмами обеих категорий и одинаково заинтересован в них. В таком редком случае он может передать часть средств, вырученных за фильм первой категории, фильму второй категории, но это почти не практикуется.*

Однако ни один фильм, кто бы и как бы его ни поддерживал, не принесет мало-мальского дохода, если его не закупит один из трестов. Подобно тому, как вы будете безумцем, если начнете делать фильм, не раздобыв и не закрепив за собой прокатчика, так безумцем окажется и прокатчик, если он...

Но вернемся к докладу Федерации кинодеятелей Британии:

«В настоящее время в Англии существует всего два больших треста. Если не считать фильмов, производство которых обошлось крайне дешево, или фильмов, сулящих особые прибыли при заграничном прокате, то про все остальные можно сказать, что если им не обеспечена демонстрация ни в сети Рэнка, ни в АБК, их ждет финансовая катастрофа».

* И наоборот: картина «Человек, который знал слишком много», которую мы сделали вместе с Хичкоком в 30-х гг., имела колоссальный успех. Она побила все рекорды кассовых сборов. Но прокатчик, не любивший нас обоих и заинтересованный в другом фильме, который вышел на экраны одновременно, оформил заказ таким образом, что наш фильм оказался во второй категории. В результате картина, которая обошлась всего в 40 тысяч фунтов, принесла огромный убыток. А потом этот прокатчик, временно возглавивший студию, пока продюсер Майкл Белкон ездил в Америку, воспользовался этим убытком как предлогом и уволил нас. Майкл вернулся как раз вовремя, чтобы снова заключить с нами контракт и восстановить в плане студии фильм «39 шагов».²⁷ Прокатчик снял его с производства как слишком интеллектуальный...

А дальше, вы подумайте только!

«Продюсер английского фильма, если он не финансируется трестом Рэнка или АБК, может остаться без их кинотеатров, ему негде будет показать свой фильм и у него не будет шансов компенсировать финансовые затраты... Независимо от того, какие фильмы финансируют тресты, прокатчик должен учитывать вкусы и предубежденность владельцев трестов. Когда какой-нибудь продюсер обращается к нему с просьбой гарантировать прокат, прокатчик спрашивает себя: «А понравится ли этот фильм тресту, с которым я связан?» И если он уверен, что ответ будет отрицательным или у него существуют какие-то сомнения, он откажет в гарантии. Бывает даже, что прокатчик официально или неофициально передает предложенные сценарии на рассмотрение трестов, с которыми он имеет дело. Если позиция треста побудит прокатчика воздержаться от поддержки фильма, то, как правило, обнаружится, что НКФК тоже не захочет ссудить такой фильм деньгами и продюсеру придется отказаться от своего замысла».

Федерация кинодеятелей Британии утверждает, что за последние годы не было ни одного случая, когда бы две конкурирующие прокатные сети оспаривали фильм друг у друга. Но уж если одна из прокатных сетей отказалась приобрести фильм, бесполезно надеяться, что он будет принят другой.

Зачем я все это цитирую? Ведь вы любезно согласились потратить на эту книгу несколько пенсов, желая узнать, что я могу рассказать вам о кино. Мне не следует навязывать вам мнение других. Но, может быть, теперь, несмотря на утомительные арифметические выкладки и экскурсы в этимологию слова, вам станет ясно, что же такое монополия на самом деле.

7. ЗАЩИТА

...Пойти

На содержание к скупцу — о небо,
Избавь меня от этого.

Вордсворт

Необходимо ли кино? Так ли уж нужно иметь кинопромышленность в каждой стране? Я уже давно принадлежу к профессионалам, для которых положительный ответ на эти вопросы представляется само собой разумеющимся. Для нас все это — аксиома, но, как я заметил, мои коллеги придерживаются таких взглядов в основном по той веской причине, что киноработникам тоже нужно есть. Для тех, кто не является профессионалом в области кино, требуются, однако, более убедительные доводы. Это стало ясно нашим представителям, когда они столкнулись в министерстве торговли с мнением, что кино могло бы пойти по пути птицы дронты. А почему бы, собственно, и нет?

Но отложим на время вопрос о том, нужно ли кино само по себе, постараемся, пока оно существует, привести достаточно убедительные соображения в защиту национального кинопроизводства. Указанные выше соображения моих коллег-специалистов не решают вопроса. Они учитываются лишь в том случае, если производство фильмов на широкой основе признано в данной стране желательным. Только тогда встает на повестку дня вопрос о соответствующей организации, а следовательно, и о регулярных обедах для тех, кто делает фильмы.

Кино — это вид искусства. Оно является средством общения между людьми. Оно зачастую сохраняет сведения о времени и нравах тех, кто делает фильмы, и тех, для кого они делаются. Кино обращается сразу ко многим. И глубоко затрагивает души многих.

Это факты, говорящие в пользу национальной кинопродукции. Если бы не было английских фильмов, их не было бы не только в Англии, но и за границей. А не будь за границей английских фильмов, там не смогли бы ознакомиться с «национальным обликом Англии». Не будь английских фильмов в Англии, ее население станут безостановочно глушить пропагандой иностранного образа жизни.

А попросту говоря, распространение американских фильмов по всему миру, несомненно, ведет к тому, что во всех странах растет спрос на товары, которые без труда может поставлять только американская промышленность.

ленность. Это означает расширение американской торговли и пропагандирование американского образа жизни. Некоторые утописты, не вызывающие у меня симпатий, возможно, не видят в этом ничего страшного и считают, что дорога, ведущая человечество к Мировому Единству, вымощена обломками национальных культур, на смену коим придет несколько видоизмененный вариант культуры, прочнее других связанной с наиболее могущественным рынком. С этим я не могу согласиться. Мне представляется, что к Мировому Единству мы должны идти по пути сохранения всех национальных культур, по пути бережного отношения и уважения к ним и что при утрате хотя бы одной из общего многообразия культур все человечество становится беднее. К подобным проектам я отношусь так же, как многие (в том числе и я) относятся к угрозе истребления носорогов и орангутангов.

Иногда говорят: если страна хочет иметь собственные фильмы, она должна тратить на них деньги. Если они не приносят дохода, значит, нет смысла их выпускать. Но дело обстоит не так-то просто. Все народы хотят иметь собственные фильмы. Первое, что пытается сделать народ, только что получивший самостоятельность, это выпустить свой кинофильм. Ибо все понимают, что это — средство познать самого себя и одновременно показать себя другим, утвердиться в мнении других народов. Даже в такой стране, как Англия, при всех препятствиях, стоящих на пути национальной кинопромышленности, о которых мы еще будем говорить, английские фильмы встречают более теплый прием, чем иностранные. Ведь восприятие фильма включает в себя отождествление с его героями, а это достигается легче, если герои картины — плоть от вашей плоти, а фон, на котором они действуют, знаком вам по повседневной жизни. Скептикам нет нужды с подозрением следить за моими рассуждениями. Я исхожу из данных статистики.*

И тем не менее английская кинопромышленность постоянно переживает депрессию и ей вечно не хватает помощи от государства. Она всегда пребывает в положении Оливера Твиста. И повсюду, почти во всех странах мира, а возможно, что и во всех, где на рынке господствует свободная конкуренция, тон, в большей или меньшей степени, задает Голливуд. Чем же это объясняется?

Тем ли, что киноработники США более квалифицированы, чем кинодельцы других стран, что они лучше работают за ту же плату? Конечно, нет. Тем ли, что в Калифорнии больше солнечных дней? Абсурд. Это объясняется чисто экономическими причинами, вытекающими из природы кино, с которыми мы уже сталкивались в ходе нашего обзора.

Голливуд обладает солидной экономической базой. В США больше кинотеатров, чем где бы то ни было в мире. В этом и кроется начало и конец всего, и тут ничего не поделаешь. В период расцвета кино в 30-е и 40-е

* Так, в 1963 г. доход от американских фильмов составил в среднем примерно 850 фунтов с кинотеатра, тогда как английские фильмы давали каждый раз свыше 1000 фунтов («Таймс», 15 января 1964 г.).

годы, когда еще не было телевидения, в США насчитывалось что-то около 15 тысяч кинотеатров, а в Англии — 4—5 тысяч. Теперь эти цифры значительно сократились, но соотношение их осталось прежним.

Что же получается? Допустим, в Англии демонстрируются два фильма — американский и английский. Оба поставлены на одинаково высоком профессиональном уровне, с одинаковым блеском, и, значит, оба стоили достаточно дорого. Но американский фильм, пока его показывали на родине, уже окупил затраченные на него средства, так что теперь его владельцы могут позволить себе некоторые махинации, пустив его в Англию по более низкой цене. Тогда легко вытеснить английский фильм, хозяева которого отчаянно стараются компенсировать связанные с ним издержки.

Вскоре после второй мировой войны во время дебатов в парламенте были приведены данные о затратах на английский фильм «Сын мой Эдвард» и о полученных от него доходах. Валовой доход от этой картины на внутреннем рынке несколько превысил миллион фунтов. Разве не справедливо было бы сказать: если английскому народу нужен какой-то предмет потребления и он готов заплатить за него до миллиона фунтов стерлингов, то необходимо изыскать экономические возможности, чтобы обеспечить его этим предметом. Но с фильмом «Сын мой Эдвард» вышло иначе. Когда выплатили налог, когда получили свою долю прокатчик и владельцы кинотеатров, от миллиона не осталось и пятой части, а эта сумма оказалась меньше стоимости картины.

А американскому фильму такого же качества, с участием звезд той же категории не приходится бороться за существование. У себя на родине он уже собрал сумму, равную издержкам производства, а может быть, и значительно превышающую их. Дополнительные расходы по его демонстрации в Англии ограничиваются лишь стоимостью проката. Остальное — чистая прибыль или тот избыток средств, который позволяет уничтожить конкурента. Подкоп под конкурента ведется обычно всякими обходными путями, столь характерными для кинопромышленности, к прямому вызову — продаже своих фильмов по более низким ценам — прибегают редко. Но по существу и прямые, и косвенные методы борьбы так переплетаются, что их трудно отделить друг от друга. Подавить конкурента удастся не только тогда, когда американский фильм сдается в прокат по более низкой цене. Этого достигают и всякими другими способами: при заключении торговых договоров выдвигаются льготные условия, предоставляется дополнительный ассортимент, чего не может позволить себе менее организованная кинопромышленность, в частности, в придачу к полнометражному фильму бесплатно прилагаются короткометражные картины, и т. п. Помню, как-то раз я предложил покойному сэру Артуру Джарету приобрести для его прокатной организации несколько превосходных английских короткометражных цветных мультфильмов. Мы произвели предварительный расчет и обнаружили: цветные мультипликации Диснея — лучшие среди фильмов этого жанра — предлагаются по такой дешевой цене, что цветная печать английских фильмов обошлась бы нам го-

раздо дороже.* Косвенный метод борьбы с конкурентами сводится к расходованию более крупных сумм на рекламу, к привлечению более знаменитых звезд, к усиленной популяризации звезд, с которыми заключен контракт.

При более «усовершенствованных» методах косвенной конкуренции не брезгают и откровенным разбоем — переманивают звезд, режиссеров, сценаристов у соперничающей фирмы, соблазняя их более высокой оплатой. Именно так Голливуд постоянно истощает ресурсы своих конкурентов, перетягивая к себе за океан их сотрудников. Если им повезет, таланты их приумножат славу американского кино, если нет — не беда! Через некоторое время они вернуться на родину, уже полузабытые публикой, а их репутация в кинопромышленности окажется навсегда подмоченной.

Главное вот что — если стоимость выпуска фильма уже возмещена на родине, то конкуренция, при которой одному нужно только оправдать расходы по прокату, а другому на том же рынке возместить и то и другое, перестает быть конкуренцией, она превращается в хладнокровное, преднамеренное убийство.

В большинстве стран известной защитой от наплыва фильмов из США оказывается непонимание английского языка. При демонстрации американских фильмов во Франции, Германии или Южной Америке их приходится дублировать или снабжать титрами на французском, немецком, испанском или португальском языках. От этого расходы американских кинопромышленников, пусть незначительно, но все же увеличиваются. В какой-то степени это льет воду на мельницу национальной кинематографии, поскольку по причинам, с которыми мы уже познакомились, дублированным или снабженным титрами фильмам редко удается донести до зрителя всю прелесть картины, ничего не утратив.

Но в Англии язык американских фильмов не только не служит препятствием, а скорее даже наоборот. На территории Британских островов его понимают не хуже, а даже лучше, чем любой из диалектов Великобритании.

* Дисней мог позволить себе такую роскошь благодаря огромным доходам, которые он получал от игрушечных мышат Микки, утят Дональдов, от Плутонов, а также от того, что именами этих персонажей назывались самые разные товары широкого потребления. Тут ему, разумеется, помогали размеры американского рынка. Между прочим, его «Глупые симфонии» — одна из самых совершенных работ по смежности графического и звукового решения — оказались экономически нежизнеспособными: их нельзя использовать в торговых целях, и Диснею пришлось от них отказаться. Интересно, как понравится этот факт тем, кто любит парировать жалобы на трудности кинопромышленности утверждениями, будто не имеющие успеха фильмы либо слишком заунывны, либо плохо сделаны. Когда Дисней обратился к полнометражным фильмам (короткометражки не окупались), его советчики предрекали ему неудачу, считая, что «Белоснежка» — это те же «Глупые симфонии», только длиннее. Но они недооценили семерых гномов, которые, перейдя в другие отрасли торговли, принесли не меньше прибыли, чем мышонок Микки и утенок Дональд вместе взятые. Так что полнометражные картины Диснея обладают той же силой — они вызывают к жизни кукол Думбо, шляпки Дэви Крокетт и т. д. Весьма своеобразное преломление системы звезд!

Например, южно-английский язык, которым пользуется Би-би-си, смахивает на шум в классе. Он вызывает насмешки широкой публики Шотландии или на Севере и уж, конечно, никак не является той формой речи, в которой принято выражать естественные чувства. Дialeкт кокни жителям этих районов страны тоже чужд. Шотландский говор или, например, речь сельского населения некоторых западных районов просто не понятны на Юге. В Глазго американские фильмы воспринимаются гораздо лучше, чем картины, в которых говорят на чистом английском языке. Благодаря длительному господству США на экране, в Англии нет такого района, где не понимали бы даже американский сленг, в крайнем случае выручает контекст.

Английский фильм в Америке не имеет таких преимуществ. Для США кокни — фигура комическая, его можно изображать только в роли слуги, поэтому английский фильм с реалистическими персонажами и естественным диалогом воспринимается американцами как иностранный и находит такой же ограниченный сбыт, как любой фильм, где говорят по-немецки или по-французски. Честолюбивые английские продюсеры, надеясь (и всегда тщетно!) на американский рынок, приглашают в студию специалистов по американскому языку, чтобы вычеркнуть из сценария все сугубо английские, а потому запретные обороты, и уничтожают тем самым в диалогах весь смак и соль. Время от времени американские фирмы из стратегических соображений пытаются создать видимость сотрудничества с английскими и общаются английским фильмам широкий прокат в США. Иногда это делается в связи с необходимостью утвердить новую американскую фирму, иногда для расширения деятельности старой, иногда американцы хотят заранее разрекламировать у себя какую-нибудь перекупленную и вывезенную из-за границы иностранную звезду. Иногда такие обещания продиктованы желанием приостановить агитацию за введение в Англии правительственных мер защиты от американской конкуренции. Но обычно это касается только одного-двух фильмов — американских посулов, как правило, хватает ненадолго, и английские картины снова передаются в мелкие специализированные кинотеатры для профессионалов. Однако это пагубное влияние постоянно подтачивает английское кинопроизводство, ибо: а) людям свойственно надеяться и б) нищим не дано выбирать, они должны радоваться даже мелким подачкам.

Не меньше трудностей, чем у себя на родине, испытывают английские картины, когда им приходится конкурировать с американскими за границу, где голливудские фильмы обладают еще большими преимуществами. В каждой из стран американская картина может опять-таки позволить себе расходы, которые намного превышают суммы, имеющиеся в распоряжении ее английского соперника. Кроме того, Америка располагает средствами, чтобы создать своим звездам популярность и сделать их незаменимыми. Что касается стран Британского содружества, где понимание английского языка, казалось бы, должно содействовать экспорту английских фильмов, то экспорту американских оно содействует гораздо больше.

Правда, сейчас в США из-за конкуренции с телевидением закрылось много кинотеатров и выпуск фильмов значительно сократился.* Фактически это значит, что на рынках высвободилось место для кинопродукции других стран, и характерно, что теперь английские фильмы стали приносить за границей больше доходов, чем прежде. Однако не верьте басням, будто сейчас чуть ли не 50% дохода английской кинопромышленности составляют прибыли, полученные от проката картин в других странах. Это справедливо только для суперфильмов вроде «Пушек Наварроны» и «Лоуренса Аравийского».²⁸ Эти фильмы считаются английскими, ибо они снимались в Англии и вывозились из Англии, однако доля интересов США была в них настолько значительна, что им заранее обеспечили повсюду зеленую улицу. Несмотря на все теперешние горести Голливуда, гигантский, заранее гарантированный рынок сбыта для американских картин, помимо большого рынка в собственной стране, продолжает быть преимуществом, с которым не в силах тягаться ни одна даже самая развитая и изобретательная кинопромышленность. Правительства социалистических стран защищают свои интересы, вводя монополию внешней торговли, но если где-то в мире остается незанятый рынок, Америка немедленно прибирает его к рукам.

В этой парадоксальной ситуации имеются только два исключения — Япония и Индия. В прошлом по числу выпускаемых фильмов эти страны успешно состязались с Америкой, а теперь, когда дела их соперника пришли в упадок, их кинопродукция по своему объему далеко перегнала Голливуд. Обе эти страны, помимо языкового барьера, располагают и другими средствами защиты от американской конкуренции. Их население, очень однородное в первом случае и чрезвычайно смешанное во втором, настолько самобытно и настолько не похоже на население США, что его трудно увлечь тем миром грез, который предлагается ему в американских фильмах. В этих странах голливудские картины могут котироваться лишь каждая в отдельности, в зависимости от их достоинств, и США не могут рассчитывать здесь на твердое упрочение, какого добиваются повсюду, где существует свободная конкуренция. Индия и Япония — это единственные страны, для которых характерны и две другие важные особенности, создающие мощный внутренний рынок: у них достаточно развита промышленная база, способная обеспечить необходимую технику, и достаточно многочисленное население, поглощенное местными проблемами. Правда, в Индии, в отличие от Японии, множество языков, с чем тоже приходится считаться, однако каждая языковая группа настолько велика, что может потреблять фильмы на своем языке. Широко распространенная в Индии неграмотность мешает восприятию иностранных фильмов, снабженных титрами (в отечественных фильмах для преодоления этого препятствия большую роль играет излюбленный индийскими

* В связи с этим Голливуду приходится в основном снимать фильмы для телевидения, только это не дает его механизму остановиться совсем. Говорят, что лишь около трети продукции Голливуда выпускается сейчас для кино.

кинематографистами прием непрестанно перемежать действие песнями, что для зрителей других стран кажется весьма утомительным). Но все эти положительные моменты имеют и оборотную сторону: языки Индии и Японии не принадлежат к интернациональным, а фон, на котором ведется повествование, слишком резко отличается от так называемого «западного образа жизни». Поэтому и Япония, и Индия не в состоянии использовать свою развитую промышленность для широкого экспорта фильмов, что могло бы поставить под угрозу господство Голливуда.*

Английская кинопромышленность больше страдает от конкуренции с Америкой, чем кинопромышленность таких государств, как Франция, Италия, Германия, Швеция, хотя образ жизни в этих странах достаточно сходен с американским, чтобы «воплощение грез» на экране находило там должный отклик. Трудности Англии объясняются не только отсутствием языкового барьера, но и другими характерными особенностями, пагубность которых мы уже рассмотрели в предыдущей главе,— демонстрацией программ, состоящих из двух полнометражных фильмов, расширением кинотеатров и объединением их в тресты.

Мы уже убедились, что для регулярной работы кинотеатра необходим постоянный приток фильмов. Если картин отечественного производства не хватает, то, волей-неволей, крупная сеть кинотеатров попадает в зависимость от импорта, какой бы популярностью ни пользовались отечественные фильмы. Поэтому Голливуд, единственный источник, способный, как по конвейеру, снабжать кинотеатры картинами и гарантировать им бесперебойную работу, всегда будет хозяином положения. Он основное действующее лицо в этой ситуации, сколько бы ни было вокруг посредников. Степень зависимости от Голливуда определяется потребностью в кинофильмах.

С помощью простейшей арифметики мы подсчитали, что при демонстрации программ, состоящих из двух полнометражных фильмов, да еще если эти программы меняются дважды в неделю и вдобавок в воскресенье, кинотеатрам требуется до 312 разных картин в год. При наличии двух крупных прокатных трестов и немногих «независимых» кинотеатров в год необходимо выпускать от 500 до 700 картин, только тогда английская кинематография сможет сохранить достигнутый ею уровень. (В период наивысшего расцвета как раз и выпускалось примерно такое количество фильмов. В результате сокращения внутреннего рынка в США и сокращения в связи с этим производства американских фильмов, Англия была вынуждена почти во всех обычных кинотеатрах менять программы не два, а один раз в неделю и чаще прибегать к повторной демонстрации,** так что сейчас она обходится 300—

* Согласно последним опубликованным подсчетам, кинопродукция США до сих пор занимает на экранах мира до 60% прокатного времени.

** Термин «повторный прокат», или «повторная демонстрация» обозначает повторный показ фильма, уже демонстрировавшегося в данном районе несколько месяцев назад. Его не следует путать с «новым выпуском на экран», что означает новый прокат классического фильма, который демонстрировался много лет назад.

350 фильмами в год). А таким количеством картин можно располагать, только обратившись к продукции Голливуда. В остальных странах Европы, где всегда показывают программы, состоящие из одного полнометражного фильма с добавлением короткометражной картины, зависимость от США, естественно, ощущается гораздо меньше. Возьмем крайний случай. Кинотеатру, демонстрирующему еженедельно только один фильм, требуется всего около 50 картин в год. В любой крупной европейской стране он может в течение всего года показывать на своем экране отечественные фильмы. Во всяком случае, он может позволить себе торговаться и выбирать из любого другого источника лучшие картины.

Поговорим теперь о расширении кинотеатров. Анализ последствий этой тенденции покажет ее значение. Речь идет не о строительстве слишком большого количества кинотеатров, как можно было бы предположить. Конечно, и это имело место, когда владельцы прокатных трестов в период расцвета кинопроизводства в 30-х и 40-х годах преисполнились излишнего оптимизма; глаза у них в ту пору были завидующие, руки загнувшие, и в результате кое-какие сангвинические особы погорели. Если говорить о кинопромышленности в целом, то от лишних зданий можно попросту отказаться и использовать их для других нужд. Это будет огорчительно для пострадавших, но зато избавит от обузы тех, кто выстоял. Мы имеем в виду другое — строительство непомерно больших помещений, вот что представляет серьезную опасность! От этой болезни излечиться не так-то легко.

Мы уже говорили, что с профессиональной точки зрения кинотеатры делятся на рекламные (где, как на выставке, демонстрируются лучшие фильмы, чтобы получить на них заказы), на первоэкранные, на кинотеатры второй категории и т. д. Во времена наивысшего расцвета кинематографии своей очереди на прокат ожидало столько картин, что даже если фильм имел огромный успех и зрительный зал ломился от публики, через неделю или две его все равно приходилось снимать с экрана и освобождать место следующему. О продленных или повторных демонстрациях в обычных кинотеатрах не могло быть и речи. В те дни частая смена программы была на руку владельцам кинотеатров. Их одолевало безудержное стремление затмить конкурентов и завлечь к себе побольше зрителей-завсегдатаев. Подхлестываемые этими желаниями, они строили все более грандиозные кинотеатры, стараясь заинтересовать прокатчика высокими процентами со сбора от какого-нибудь особенно популярного фильма. А теперь эти огромные театры возвышаются, словно памятники ушедшим в прошлое счастливым дням, и видом своим омрачают настоящее.

В чем же дело? Если в рекламном кинотеатре большого города демонстрируется действительно хороший фильм, зал будет постоянно переполнен, причем в течение длительного времени — месяц, а то даже и годы, как случается в Лондоне. Ну а большой кинотеатр в городе поменьше? Здесь число потенциальных зрителей никогда не превышает определенного максимума.

Они могут заполнить кинотеатр в период проката картины (что позволит покрыть накладные расходы и получить сносную прибыль), но при одном условии — если фильм и в самом деле хороший. Движимые жадной охотой обслужить как можно больше зрителей за время, отведенное вам системой проката, вы и строите кинотеатр максимальных размеров. Стоит картине оказаться не из лучших, вы понесете убытки. Стоит картине, пусть даже популярной, пробыть на экране не три дня, а шесть, вы теряете деньги. Так вы становитесь рабом тех, кто поставляет вам фильмы. Если период демонстрации удлинится из-за нехватки новых картин или картине не удастся собрать максимальное число зрителей, то в один прекрасный день вы обнаружите, что залы вашего кинотеатра стали темными и пустыми, словно мавзолей, стены облупились, а драпировки обветшали и потрепались. А если бы кинотеатры были поменьше, то даже в небольших городах картины средние могли бы приносить доходы в течение недели, более значительные фильмы — в течение двух или трех недель, а лучшие фильмы столько времени, сколько на них будут ходить зрители.

Возьмем, к примеру, небольшие специализированные кинотеатры, где показывают фильмы на иностранном языке, или фильмы «интеллектуальные» (то есть картины, не соответствующие обычному шаблону «впλοщенных грез»), или, на худой конец, нудистские фильмы, рассчитанные на особую категорию публики. Постоянные посетители таких кинотеатров не принадлежат к той огромной аудитории потенциальных зрителей, которые жаждут обычных фильмов, но все-таки в крупных городах их вполне достаточно, чтобы они могли оплатить демонстрацию интересующей их картины в течение нескольких недель. Владельцам подобных кинотеатров в Лондоне достаточно, скажем, шести-двенадцати разных картин в год. Даже в мелких городах хватило бы двадцати-сорока таких фильмов. И можно спокойно делать деньги, не попадая в рабство.

Быть может, я привожу несколько утрированные примеры, но, вообще говоря, увлечение кинодворцами, погоня за гигантскими размерами залов зашли в Англии дальше, чем где бы то ни было. На континенте кинотеатры гораздо меньше, во всяком случае, в небольших городах, благодаря чему давление извне на другие европейские страны ощущается не так сильно. Разумеется, давление имеет место и там, но с менее тяжелыми последствиями. В таких странах национальным фильмам легче найти сбыт, а владельцы кинотеатров пользуются большей независимостью, им проще маневрировать внутри страны. Конечно, и там существует тенденция к образованию трестов, поскольку это характерно для самой природы кинопромышленности, но происходит это не так стремительно, как в Англии.

Объединение кинотеатров в прокатные сети само по себе ведет к неограниченному иностранному господству. Гигантским отечественным фирмам, способным нагнать страху на мелкие фирмы у себя в стране, приходится дрожать перед еще более могущественными американскими колоссами.

Когда в 1948 году в ответ на закон, введенный покойным Хью Далтоном в защиту английских фильмов, американские прокатчики объявили Англии бойкот, кто усерднее всех ратовал за отмену этих защитных мер? Крупнейшие английские тресты! Помню, мне пришлось побывать у Артура Рэнка в составе одной профсоюзной делегации, предлагавшей ему совместно с продюсерами и другими деятелями кино изучить создавшееся положение и попытаться найти из него выход, увеличив выпуск английских фильмов. Однако м-р Рэнк весьма ясно дал нам понять, что он мог бы присоединиться только к одному обращению — к обращению, призывающему Далтона отменить введенные им меры защиты, и чем скорее, тем лучше. Посмотрите отчеты треста Рэнка, подсчитайте, сколько недель идут в его кинотеатрах американские фильмы, прикиньте, какую часть доходов это составляет. Можно ли было ждать другого ответа?

Когда-то раздавались громкие протесты против американского контроля английской кинематографии. Семь из девяти основных прокатных организаций, действовавших в Англии, принадлежали США (примерно то же соотношение сохранилось и до сих пор). Три киножурнала из четырех были американскими (сейчас киножурналы вышли из моды, телевидение убило к ним всякий интерес). До 80% прокатного времени использовалось Америкой (сейчас ей принадлежит 70%). Даже английские картины снимались американскими фирмами. (На валюту, замороженную в связи с послевоенными трудностями. Сейчас почти треть финансируемой американцами кинопродукции снимается за границей, так как это дешевле. Пришла пора нашим служащим испытать на собственной шкуре, каково быть колониальной рабочей силой. Работники кино, действительно, обеспечены ежедневными обедами, но едва ли при этом решается проблема национального самовыражения). Когда дело дошло до того, что на замороженные фунты американцы стали закупать английские кинотеатры, начались протесты. В результате был принят закон, разрешающий американцам иметь в Англии только несколько кинотеатров для рекламного проката. А когда они купили себе право участвовать в управлении существующими прокатными сетями, разразился грандиозный скандал. Интересы столкнулись. Сколько акций приобрели американцы? 51% или только 49%? Правда, этот вопрос может волновать лишь тех, кто верит, будто каждый новый флаг, поднятый на здании ООН, непременно означает, что покончено еще с одной колонией. А между тем многие независимые флаги лишь прикрывают экономические связи с прежними хозяевами.

Каково бы ни было распределение акций в английских прокатных сетях, факт остается фактом — прокатная сеть Рэнка стала каналом для сбыта продукции фирм «Юнайтед Артистс», «Фокс», «Коламбиа» и «Дисней»; прокатная сеть АБК — для фильмов «Уорнер» и «Парамаунта». При составлении заказов на прокат картины этих кинокомпаний пользуются всеми преимуществами перед «независимыми» английскими фильмами. А если какая-нибудь из прокатных сетей милостиво снизойдет до того, чтобы взять английский «независимый» фильм, то не может быть и речи о том, чтобы оговорить

условия, сроки, характер проката. Все делается по принципу: «Пользуйтесь тем, что мы нашли, куда вас втиснуть, и будьте благодарны».*

Всюду, где национальная промышленность отдана на милость рынка, она может существовать только при условии защитного законодательства.

Эта точка зрения полностью разделяется общественными кругами и признается (иногда) властями, во всяком случае на словах:

«Некоторые придерживаются мнения, что британскую кинематографию следует рассматривать наравне со всеми прочими отраслями коммерческой деятельности, что она не заслуживает особого отношения и что парламенту не пристало беспокоиться об ее состоянии и дальнейшем развитии. Мы не разделяем эту точку зрения, мы уверены, что парламент не оставит попыток обеспечить кинематографии будущее с помощью специального законодательства, не распространяющегося на другие отрасли промышленности. *Кинофильм представляет собой нечто большее, чем просто товар широкого потребления, который можно обменивать на другие товары*».

«Не оставит попыток» — почему же, несмотря на все эти попытки, на специальное законодательство, английская промышленность по-прежнему влачит убогое, жалкое и безрадостное существование? Почему в других областях государству иногда удается защитить промышленность, а здесь все старания обеспечить здоровые условия оказываются безуспешными?

Уже испробованы все возможные меры. Устанавливали квоту²⁹ для прокатчиков и для владельцев кинотеатров. Давали кредиты. Субсидии. Вводили пошлины. Налоги.

Квота, установленная для прокатчиков, обязует каждого из них распространять на подведомственной ему территории определенный процент отечественных картин. Возможно, это простейший и наиболее эффективный метод непосредственного воздействия на промышленность, средство подстегнуть ее. Но, как показал кратковременный опыт, накопленный в Англии с 1927 года, квота оказалась совершенно неспособной стимулировать развитие независимой кинопродукции и даже просто выпуск высококачественных фильмов. Она привела к позорному явлению — к появлению «скороспелок», то есть к производству фильмов, не обладающих никакими достоинствами (если не считать того, что они все-таки кормят деградирующих кинодеятелей). Такой фильм снимают за несколько часов, не заботясь о качестве и не предполагая показывать его в кино (даже под давлением квоты, введенной для владельцев кинотеатров), и видят его разве что уборщицы, поглядывающие на экран, пока скребут полы перед приходом зрителей.

Квота перекладывает заботу о национальной кинематографии на плечи владельцев кинотеатров, обязывая их какую-то часть прокатного времени от-

* В отчете комиссии (который цитировался выше) отмечается, что приобретенные прокатной сетью «независимые» фильмы никогда не демонстрируются в праздничные дни, некоторые из них ждут выхода на экран по двенадцати месяцев и более (а в это время проценты на ссуды, полученные на их съемку, растут).

водить отечественным фильмам. Однако поскольку владельцы не сами приобретают картины, то при любом нарушении закона у них в запасе существует вполне логичная отговорка: «Да что вы, сэр, после моего конкурента уже не осталось картин нужной нам категории!» Таким образом, квота, введенная для владельцев кинотеатров, может быть действенной только в зависимости от желания прокатчика предоставить необходимые фильмы, то есть речь идет о доброй воле, а не о принуждении.

Кредиты сами по себе никак не могут сделать национальную промышленность доходной. Во-первых, ими злоупотребляют, во-вторых, они облегчают появление только отдельных фильмов, выпуск которых в обстановке общей нехватки средств, при дурной репутации кинопромышленности среди кредиторов, в противном случае был бы невозможен.

Для получения субсидий весьма изобретательно изыскиваются обходные пути. Английское государство, например, ничуть не стесняется извлекать огромные суммы из демонстрации фильмов, взимая налоги на развлечения, но любая просьба о предоставлении субсидии фильму вызывает такие вопли соперничающих претендентов на дотацию, что удовлетворить ее было бы политически неосмотрительно.* Поэтому помощь обычно принимает форму принудительной передачи денег, оставшихся у одной из съемочных групп, в другую группу, а это все равно что тащить себя из болота за собственную бороду.

Пошлины на ввозимые в Англию фильмы были введены сразу после первой мировой войны и просуществовали лет двадцать пять. Они составляли примерно 200 фунтов с негатива полнометражного фильма, продолжающегося полтора часа, и около 35 фунтов с позитива. Однако пошлины оказались смехотворной мерой против ввоза американских картин, которые приносят десятки и сотни тысяч дохода. Они привели к ограничению импорта фильмов по искусству или фильмов на иностранных языках, не приносящих дохода и предназначенных для единичных просмотров в научных целях. От этих пошлин отказались вскоре после того, как появился метод, позволяющий получать в лабораториях хорошие копии фильмов с позитива, что свело защитный тариф к незначительной сумме и сделало само его существование излишним.

Введение налогов в зависимости от прибылей ни к чему бы не привело, ведь обычный подоходный налог достигает как раз обратной цели — он не выгоден для отечественного производства. Любой иностранный экспортер легко может увильнуть от налогов на такую спорную и неосязаемую собствен-

* 606 картин, снятых за тринадцать лет работы НКФК, нанесли ущерб английскому министерству финансов (то есть налогоплательщикам) на сумму 1,5 млн. фунтов, что составляет по 2500 фунтов в среднем от каждого фильма. Казалось бы, это не так уж много для кредитной системы, которая при всех злоупотреблениях и ограничениях оказала помощь 50% полнометражных фильмов, выпущенных в прокатные сети. Тем не менее это вызвало протесты. Конечно, за это время сети успели получить от тех же фильмов большой доход, но это уже другое дело.

ность, как фильм, прибегнув к простейшей уловке — он основывает независимую торговую фирму на той территории, куда ввозит свой товар. «Ультра Сьюпер Гранд Импириал Пикчерс оф Америка» основала совершенно самостоятельную фирму «Ультра Сьюпер Гранд Коммонуэлс Пикчерс оф Грэйт Бритн». Неважно, что директора обеих фирм носят одинаковые фамилии и рождены одной матерью. В глазах закона предприятия, чьи бумаги они подписывают, считаются разными.

Английская фирма ввозит десять американских картин, и каждая приносит в Соединенном Королевстве валовой доход в миллион фунтов. Казалось бы, импортер получает 200 тысяч чистой прибыли с каждого фильма, не правда ли? Но, оказывается, картины очень дорогие. Английская фирма заплатила американкой за каждую из них до 200 тысяч фунтов, да еще по 10 долларов. Где же прибыль, которую можно обложить налогом? Конечно, на практике до такой крайности не доходит, но снова, как и с квотой, установленной для владельцев кинотеатров, дело решается на основе «джентльменского соглашения».

Все это технические трудности, но совершенно ясно, что для их устранения не хватает не столько возможностей, сколько желания. Установить эффективную защиту можно, стоит только захотеть: ввести более высокие квоты, тарифы в сочетании с налогом на прибыли и воспользоваться множественностью других средств. Но лишь в немногих странах правительства обладают такой свободой, чтобы решиться на это.

Фильмы как средство общения между людьми составляют часть национальной культуры. Фильмы как товар являются лишь одним из предметов всеобщей торговли. Поэтому основными в разговоре о них становятся экономические и политические соображения.

Правительства многих стран связаны обязательствами, запрещающими ограничивать торговлю. Существует всеобщее соглашение по тарифам и торговле, имеются прочие популярные договоры; некоторые страны участвуют в общем рынке, для них субсидии, поощряющие национальную промышленность, становятся весьма сомнительными. Сохранятся ли специальные фонды, если Англия вступит в общий рынок? Но самым важным является тот факт,

* Называя их оплотом английского кинопроизводства, Артур Уоткинс — покойный президент Британской ассоциации кинопродюсеров так писал о фонде кинопромышленности и НКФК: «Можно без преувеличения сказать, что без них производство фильмов в стране фактически прекратится и все наши студии закроются. Этот спасательный круг для британской промышленности может оказаться под угрозой благодаря вступлению Англии в общий рынок. По Римскому договору ни одна из отраслей промышленности в странах, входящих в общий рынок, не должна получать финансовых субсидий, которые создали бы ей преимущества перед промышленностью других стран. Хотя дотации из специальных фондов выплачиваются промышленностью из поступлений в ее же собственные кассы, эти деньги можно рассматривать как «субсидии», и катастрофические последствия сокращения или уничтожения любого из этих источников финансирования трудно преувеличить» («Дейли Телеграф», 23 января 1963 г.). Можно ли считать совпадением, что в момент, когда были написаны эти строки

что любую национальную кинопромышленность нужно защищать не от иностранных фильмов вообще, а только от американских. Кинопромышленность США является рупором и голосом Вашингтона. Это далеко не слабый голос; по размеру капиталовложений американская кинопромышленность все еще остается в числе крупнейших отраслей промышленности США.

Ни одно правительство в странах, где господствует свободная конкуренция, не может позволить себе оставаться равнодушным к экономическим устремлениям такого гиганта-командира. Ведь на карту ставятся более серьезные политические и экономические соображения, чем процветание национальной кинопромышленности. Значит ли это, что защита вообще невозможна? Нет, не значит. Крики отчаявшихся полуголодных деятелей кино и протесты той части публики, которая понимает, что в культурной жизни нации образуется пробел, дают кое-какие, хотя и очень ничтожные, результаты. Деловым людям США знакомо явление, которое они привыкли называть «рэкет» — вы платите выкуп из прибылей и вас оставляют в покое, позволяя беспрепятственно заниматься доходным делом. Голливуд вполне готов подчиниться некоторым ограничениям, пока они не слишком серьезны, не угрожают его господствующему положению и позволяют ему по-прежнему спокойно сосать кровь из своих жертв. Но стоит ввести меры, действительно гарантирующие защиту, и Голливуд ринется в бой, как было во время бойкота после введенных Дальтоном пошлин.

Можем ли мы бороться с его натиском? Политические деятели и магнаты склонны считать, что нет, и свои пораженческие настроения они объясняют тем, что кинозрители якобы слишком привыкли к частой смене фильмов и хотят получать все новые и новые. Однако есть основания, и не беспочвенные, считать, что такой пессимизм ничем не оправдан. Когда во время гражданской войны в Испании поступление фильмов на территорию республиканцев поневоле прекратилось и кинотеатры могли предложить своим посетителям только старые фильмы, залы все равно были переполнены и зрители не выражали недовольства. Можно возразить, что тогда были особые обстоятельства, но и во время бойкота, связанного с дальтоновскими пошлинами, отмечалось, с каким поразительным хладнокровием отнеслась публика к тому, что ей придется обойтись старыми фильмами! Наоборот, протестовали лишь организации, объединяющие прокатчиков и владельцев кинотеатров, чье процветание и даже само существование зависело от поточной демонстрации фильмов. Постоянные посетители кинотеатров молчали, раздавались лишь голоса людей, самовольно выступивших в роли их представителей.

Вполне возможно, что сейчас, когда мы привыкли к показу старых фильмов по телевидению, зрители с еще большей легкостью примирятся с тем,

(1963 г.), кинопромышленность Западной Германии переживала упадок, крупнейшие итальянские кинокомпании стояли на пороге краха, а французские кинофирмы объявили локаут, ссылаясь на конкуренцию правительственного телевидения, которое они обвиняли в том, что оно отвратило от кино симпатии зрителя? Как бы то ни было, пока английской кинопромышленности есть за что благословлять де Голля.

что какое-то время для поддержки национальной кинопромышленности в кинотеатрах будут демонстрироваться фильмы из старых запасов.

Может быть, энтузиастам в какой-нибудь стране и удалось бы победить. Но решится ли правительство этой страны поддержать такую победу? Или оно бросится в кусты, как только окажется, что принятые меры, действительно, жалят тех, против кого они направлены? Ведь так уже было с лейбористами, отменившими дальтоновские пошлины. Но это уже другой вопрос, выходящий за пределы данной книги.

Итак, защитные средства, которыми мы сейчас располагаем, пригодны лишь на то, чтобы поддерживать пациента между жизнью и смертью.

8. ОГРАНИЧЕНИЕ

*Дай бог пройти через
прибой.*

Теннисон

Все правительства единодушны в одном: кино — не простой товар широкого потребления, и поэтому они обязаны заботиться об его здоровье. Цензура. Нигде кино не удается избежать цензуры, не удается ему этого и в Англии.

Цензор фильма служит излюбленной мишенью для насмешек. В каждой второй книге по кино весьма ехидно цитируется решение английского управления киноцензоров, не пропустивших фильм Жермены Дюлак³⁰ «Раковина и священник»: «Фильм настолько загадочен, что почти не имеет смысла. А если в нем и кроется какой-то смысл, он не может не вызывать возражений». Не у всякого хватит честности признать это с виду нелепое заключение справедливым (другое дело — может ли оно служить достаточным основанием для запрещения фильма!).

Беда киноцензуры не столько в глупости, которую так часто приписывают цензорам, сколько в том, что цензоры вообще мало пригодны к работе в кино. Говоря «мало пригодны», мы не имеем в виду физической неполноценности, хотя можно было бы сказать и об этом. Когда я начал работать в кинематографии, секретарем управления цензоров был м-р Брук Уилкинсон, который давно ослеп и ходил по улицам с палочкой. А президент управления мистер О'Коннор — весьма уважаемый пожилой джентльмен и к тому же член парламента, чье имя значилось на всех документах и скрепляло каждое решение, — тоже давным-давно не видел ни одного фильма. У него был частичный паралич, и он не мог подниматься по лестницам ни в контору, ни в просмотровый зал. А когда однажды мы безжалостно настояли на том, чтобы он все-таки посмотрел одну картину, то фильм пришлось привезти к нему домой. Однако сомневаюсь, увидел ли мистер О'Коннор хоть что-нибудь! Он то и дело косился через плечо на проектор: боюсь, как бы не вспыхнула пленка, — в те времена она была огнеопасной. После смерти О'Коннора его место занял оставшийся по старости не у дел лорд Тирел — в прошлом английский посол в Германии. По случаю вступления на пост он заявил журналистам, что счастлив иметь в свои преклонные годы такое занятие: он стал плохо слышать и не получает особого удоволь-

ствия от посещения театра и концертов. (Нужно ли говорить, что именно в это время начали появляться звуковые фильмы). Увы, все цензоры были, как правило, стариками. Вице-президент управления м-р Хаси, обаятельный и образованный человек, с большим рвением проверявший фильмы до самой своей смерти (а дожил он до восьмидесяти с лишним) сказал мне однажды: «Ах, м-р Монтегю, у нас такая опасная профессия. По-моему, я — единственный, кто уцелел». Он имел в виду цензоров, запретивших всего четыре года назад фильм «Доктор Калигари».³¹

Беды с цензурой объясняются в основном причинами, которые мы анализировали, говоря о системе производства, проката и демонстрации фильмов, причинами, протекающими из самой природы кино — его массового характера.

Власти добиваются права на цензуру фильмов, боясь скрытых в них возможностей воздействовать на многочисленные аудитории. Возникновение и развитие киноцензуры в Англии является прекрасным примером английского метода управления на основе подходящего к случаю судебного прецедента. Единственной формой цензуры в Англии до появления кино была цензура в театре, которая исторически являлась следствием борьбы династий и осуществлялась представителями двора. Ее усиленно критиковали как анахронизм, но все же не отменяли, так как она избавляла антрепренеров от угрозы попасть в просак. Однако явное распространение цензуры на кино было невозможно с политической точки зрения. В Англии существует определенная форма демократии с законодательной властью, принадлежащей выборному парламенту. И тем не менее киноцензура была введена без специального постановления парламента и даже не стала предметом парламентских дебатов. Ее ввели на основании акта, принятого в 1909 году после грандиозного парижского пожара. Цель акта заключалась в том, чтобы «уберечь зрителей от огня». Право разрешать демонстрацию фильма предоставлялось местным властям, которые должны были гарантировать безопасность публики, создавая свободные проходы, запасные выходы и т. д. Однако права властей, предусмотренные в этом акте, были сформулированы весьма неточно, и очень скоро «с обычной дерзостью выборных лиц» местные власти присвоили себе право решать, что можно показывать на экране, а чего нельзя. Более того, суды весьма кстати подтвердили, что местные власти имеют такое право, поскольку в акте нигде не сказано, что они его не имеют.* Позднее покойный виконт Самюэль заверял меня, что правительство даже не подозревало об этом и в палате этот вопрос не ставился.

Но разве могли местные власти создать в каждом графстве цензорские управления и день за днем в течение целого года просматривать сотни фильмов? Конечно, нет. Тогда кинематография учредила собственную цензуру.

* В Англии суды толкуют закон так, как они понимают формулировку, принятую парламентом, и не руководствуются при этом разъяснениями самого парламента. Примеров тому множество.

Она сама основала управление британских киноцензоров под эгидой сменяющих друг друга президентов, весьма уважаемых, но обычно довольно бездеятельных. Это управление и осуществляет всю неблагоприятную работу по цензуре, а местные власти включают в каждую лицензию пункт, в котором говорится, что лицо, получившее лицензию, может демонстрировать любой фильм, одобренный управлением. Однако кинохроника была избавлена от контроля, поскольку практически новости дня устаревали, пока проходили цензуру. А в те дни (до телевидения) в кинохронику вкладывались большие деньги. Суды ввели только одно уточнение: по акту 1909 года выдача лицензий, позволяющих демонстрацию фильма, предоставляется местным властям, и никому другому. Следовательно, местные власти не должны уклоняться от ответственности и перекладывать ее на плечи кинопромышленности. Поэтому за ними осталось право оспаривать постановление цензорского управления, и они могут принять или отклонить его, если к ним апеллируют.

Этот своеобразный порядок, к которому пришли таким извилистым путем, устраивал всех, или, точнее говоря, всех тех, чьи капиталовложения были весьма велики, и поэтому с ними приходилось считаться.

Цензоры, назначенные кинопромышленностью, установили ограничения, коими она вполне довольствуется. Они разделили фильмы на следующие категории: «О» (для общего пользования) и «В» (только для взрослых). Введение второй категории, требующей удаления из зала всех зрителей до шестнадцати лет, если их не сопровождает кто-нибудь посolidнее, привело к тому, что дети осаждают входы в кинотеатр и умоляют совершенно незнакомых людей провести их в зал. Во всяком случае, пометка «В» служит безотказной рекламой. Чтобы кинематографистам легче было ориентироваться, цензоры выпустили перечень запретных тем, куда входят, например, нагота, пропаганда браков между неграми и белыми, сцены, демонстрирующие методику преступлений, изображение знаменитых преступников, если с момента их преступления не прошло двадцати лет, показ должностных лиц в смешном свете или критика их.* Этот свод правил, допуская на экраны эротику, насилие и авантюризм, к которым любят обращаться крупные кинокомпании, надежно защищает зрителей от серьезной постановки любой спорной проблемы. Разумеется, «Отелло» и «Дилемма доктора»³² безоговорочно отменялись. Один цензор запретил короткометражный фильм «Свободу Тельману!», призывавший освободить из тюрьмы кандидата коммунистов, который получил шесть миллионов голосов на последних президентских выборах в Германии перед приходом нацистов к власти, чем и навлек на себя их месть. У цензора потребовали объяснений, и он сослался на пункт,

* Был еще один запрет: лиц разного пола нельзя было показывать в постели, даже если они находятся в престарелом возрасте и герметически закупорены в одежду. Однако и этот запрет можно обойти, если уложить одного из героев так, чтобы нога его касалась пола (фильм Хичкока «39 шагов»).

запрещающий изображать в кино известных преступников. Когда я стал было оспаривать уместность обращения к этому пункту в данном случае, он ответил: «Но ведь он в тюрьме? Не так ли?» Я начал объяснять, что тысячи людей содержатся в гитлеровских концлагерях без суда и следствия, но цензор попросту отмахнулся от меня, заявив: «Публика на это смотреть не захочет, это не для кино». Тем же самым он мотивировал запрет фильма, в котором Франко бомбил английские торговые суда. Я уже рассказывал, как однажды мы показывали О'Коннору картину, нуждавшуюся в разрешении. Это был немой фильм Пудовкина «Мать» по Максиму Горькому. Посмотрев его, О'Коннор заявил, что сцена, где забастовщики прячут огнестрельное оружие, явно подпадает под пункт, запрещающий демонстрировать методику совершения преступлений. В любой аудитории, сказал он, несомненно присутствуют потенциальные забастовщики, и если они надумают вооружиться, фильм подскажет им, как прятать оружие. Я безуспешно пытался возражать, что в любой аудитории наверняка будут и потенциальные полицейские, которых фильм научит, где искать оружие, спрятанное забастовщиками. Таких примеров можно привести великое множество, но стоит ли? Если ощущение собственной власти и ударяет иногда цензорам в голову, то что с того? * Ведь, в конце концов, в их обязанности входит защищать не искусство кино, а общественные интересы, которые представлены и в кинопромышленности.

Право апеллировать к местным властям означало, что если в коммерческом фильме имеются эротические сцены, сцены соращения, проституции или намеки на венерические болезни, из-за чего цензоры отказались отнести его как к категории «В», так и к категории «О», то прокатчики могли без особого труда добиться демонстрации такого фильма в других районах, передав его на рассмотрение местных властей, выдающих лицензии. Гораздо труднее было организовать просмотры фильмов, пользующихся ограниченным спросом, например, таких, с которыми хочет познакомиться лишь небольшая группа специалистов. Для этого необходимо было заручиться единой лицензией на весь сезон. Именно такая привилегия была предоставлена Кинообществу Советом Лондонского графства, что явилось весьма разумным шагом. Примеру Лондонского графства последовали другие местные власти (правда, их оказалось не слишком много), добавляя при этом к лицензиям всевозможные оговорки.**

* Однажды на рассмотрение цензуры был представлен фильм со сценой, которая шла на монгольском языке, и цензоры потребовали полного перевода этого диалога, хотя в то время в Англии не было ни одного человека, который понимал бы по-монгольски. (Сейчас таких людей двое.)

** Так, Шотландскому кинообществу было предложено заранее представить названия фильмов. Из всего списка власти заинтересовались только одной картиной. Они потребовали раскрыть ее содержание. Внимание их привлек немецкий фильм «Ночью», что, по-видимому, проливает некоторый свет на образ мыслей членов городского магистрата! Фильм же этот служит иллюстрацией к фортепьянной пьесе Шумана.

Без такого разрешения даже частное общество не могло демонстрировать не прошедший цензуру фильм, снятый на огнеопасную пленку, в кинотеатре или вообще где-нибудь кроме частного дома. К тому же необходимо помнить, что гонорар цензора за просмотр картины составляет 30—40 фунтов — это пустяк для коммерческого фильма, приносящего миллионные доходы, но весьма обременительная нагрузка для фильма, рассчитанного на ограниченный прокат. У непокорных и неправовверных была только одна возможность уклониться от этих правил. Воспользовавшись тем, что действие акта 1909 года не распространяется на пленку с негорючей основой, можно было изготовить особую нестандартную копию и показывать ее в зале, для которого не требуется лицензия. (В подобных залах стулья, как правило, с жесткими сиденьями и требуют от энтузиастов определенной выносливости). Но даже и эти редкие случаи неповиновения приводили в неистовство многих должностных лиц. Особенно выходили из себя блюстители покоя и нравственности в графстве Сэррей. И тем не менее полиция была не вправе возбуждать преследование нарушителей, не доказав, что пленка может загореться. Однажды от нас потребовали кусочек пленки для проверки, но мы отказались его дать по той (вполне резонной) причине, что копия не является нашей собственностью, так как мы взяли ее в аренду у прокатчика. А как-то раз один полицейский подкупил посыльного, несшего только что показанный фильм («Потемкин»), отрезал кусочек пленки и в суде поднес к нему спичку. Пленка, конечно, не могла вспыхнуть, но, увы, она медленно тлела (что было свойственно тогдашнему ацетату, стоило ему высохнуть), и можно было даже различить тонкий язычок пламени. Правда, наш адвокат призвал в свидетели экспертов и доказал, что, хотя пленка в суде и тлела, это еще не значит, что она непременно воспламенилась бы в кинотеатре при совершенно другой температуре и влажности. И благодаря находчивости защитника дело было выиграно.

Надо заметить, что для правительства такая система является идеальной. Она позволяет ему при любых протестах общественности разыгрывать роль Понтия Пилата, заявляя в палате общин, что оно не несет ответственности за цензоров, поскольку те не состоят на государственной службе. А цензоры, сознавая шаткость своего положения, стараются предвосхитить все пожелания правительства, чтобы заручиться его поддержкой, пусть даже завуалированной.

Мне известен только один случай, когда столь счастлиное положение вещей обернулось своей противоположностью, так сказать, змея ужалила себя самое. Это произошло в 1942 году, когда в Англии появился фильм «Разгром немцев под Москвой».³³ В картине показано первое серьезное поражение гитлеровских войск на суше во время второй мировой войны. Она имела огромное значение для поднятия морального духа повсюду в Европе, в том числе и в Англии. Фильм был рекомендован министерством информации, благодаря чему управление цензоров отнесло его к категории «В». Однако Совет графства Сэррей, услышав, что в фильме показаны

мертвые тела, настоял на том, чтобы его отнесли к категории «У», то есть к фильмам ужасов (а это значит, что на него ни при каких обстоятельствах не допускаются подростки). В результате одному офицеру пришлось увести от самых дверей кинотеатра взвод кадет в возрасте пятнадцати лет. Советский посол заявил протест, вмешался Герберт Моррисон (в то время — министр внутренних дел) и другие должностные лица, но блюстители порядка в Сэррее упорно стояли на своем: они не допустят, чтобы вид смерти пагубно влиял на молодых людей. Будто вокруг них никто не умирал от бомб, падавших чуть ли не каждую ночь! Майский, бывший в то время советским послом, хорошо знал Англию, но даже ему нам трудно было объяснить, почему в такой ответственный момент войны правительство при всем своем желании не может одолеть местных последователей упрямого Хемпдена! В час суровых испытаний, когда так легко возникают недоразумения и недоверие, этот эпизод был совершенно излишним.

Сейчас положение во многом изменилось к лучшему. Битвы за гражданские свободы в 20-х и 30-х годах не прошли бесследно. В действиях английской киноцензуры, появившейся на свет таким нелогичным образом, ощущается больше культуры и меньше нелепостей. В последнее время она стала ориентироваться на то, что считается допустимым или недопустимым английскими нравами. От перечня запретов постепенно отказались, как от источника всевозможных курьезов (и на экраны проникли «Отелло» и «Дилемма доктора»), пересмотрены пределы допустимой обнаженности человеческого тела или отдельных его участков — это реакция на вошедшие в моду бикини и на стриптиз в Вест-Энде. Фильм, в котором обнажаются умеренно, числится теперь в категории «В». Исчезла категория «У», ее заменила «Х» — сюда относят и «проблемные» фильмы (независимо от того, какого рода проблемы в них ставятся), и эротические фильмы, и фильмы ужасов. Теперь владельцы кинотеатров сетуют на то, что зрители уже не могут безошибочно выбрать себе фильм по вкусу исходя из категории — иногда фильмы, включенные в «Х», оказываются «слишком умными», недоступными для понимания. Новые правила, рекомендованные местным властям министерством внутренних дел, обеспечили некоторый *modus vivendi* в отношении демонстрации 16-миллиметровой пленки и определили статус и привилегии кинообществ. Появилась возможность, при желании, предварительно обсудить с цензором сценарий. Если вы постоянный клиент цензора и связаны с фирмой, которая регулярно передает ему на рассмотрение свои фильмы, то есть помогает зарабатывать на хлеб, он бесплатно прочтет сценарий, принятый к производству, и, не беря на себя никаких обязательств, скажет вам, пройдет он или нет. (Это громадное облегчение для тех, кто вкладывает деньги в английское кинопроизводство. Однако подобные люди всегда ведут игру на верняка, и поэтому такая возможность все равно не позволяет расширить или разнообразить темы, предназначенные для экрана, или ввести в них хоть какой-то элемент полемики, — тут кроется главное зло). Новые цензоры очень вежливы, они обладают солидной эрудицией и... значительно моложе преж-

них. Я вынужден был признать превосходство одного из них, когда однажды принес ему сценарий и, вооружившись двухтомным Оксфордским словарем, старался доказать безобидность какого-то просторечного выражения, казавшегося мне необходимым в диалоге. А он положил меня на обе лопатки, пустив в ход двенадцатитомное издание словаря, да еще с приложением.

Несмотря на торжественно провозглашенный отказ от политической цензуры, крайние политические силы затаились до поры до времени. Если в прошлом, когда Чемберлен мирился с Гитлером, «независимое» управление киноцензоров запретило фильм о жизни сестры милосердия Кэвл,* то теперь, когда Макмиллан заигрывает с Бонном, оно может запретить любой фильм, разоблачающий нацистское прошлое западногерманских деятелей. Такая система цензуры «неофициальной» и, следовательно, не берущей на себя ответственности, но, тем не менее, весьма действенной является своеобразным англосаксонским изобретением. США не замедлили скопировать нашу систему. Несмотря на американскую конституцию, гарантирующую свободу слова и печати (что, надо полагать, должно распространяться и на фонограмму в кино), целый ряд правил, введенных государством, практически усиливает контроль над кинематографом.

Однако в мои намерения не входит подчеркивать политическую окраску данного вопроса. Этот экскурс в историю возникновения и развития киноцензуры в Англии был предпринят с целью еще раз обратить внимание на ту избитую истину, что сама природа кино накладывает отпечаток на все, что так или иначе с ним связано. В разных странах существуют разные виды государственной цензуры, но даже там, где формально ее нет, естественный ход развития, определяемый массовым характером производства кинофильмов, вызывает цензуру к жизни. Она выражается в установлении налогов и пошлин на импорт, в такой организации проката и демонстрации кинокартин, при которой обслуживание небольшого числа избранных зрителей становится делом непрактичным и невыгодным, по существу, прекращается. За каждую отдушину, за возможность удовлетворить индивидуальные вкусы приходится бороться. Конечно, в кино тоже есть свои гайд-парковские уголки, но утверждать, будто в кино каждый может сказать, что он хочет, или получить от него те впечатления, какие хочет, было бы равносильно заявлению, что каждый может издавать собственную газету. Массовый сбыт, колоссальное вложение средств действуют слепо и объективно, но управляют они жизнью подавляющего большинства людей не менее твердо, чем любая диктаторская власть.

Значительная часть того, о чем говорится в настоящей главе, посвященной кино как товару широкого потребления, касается в первую очередь положения в странах, где господствует свободная конкуренция. Однако перед тем, как закончить эту главу, полезно для сравнения взглянуть на положение

* Которая в соответствии с так называемыми «законами военного времени» была казнена немецкими милитаристами во время первой мировой войны.

кино в странах, имеющих плановую экономику. Нужно только сразу же развеять одно заблуждение, а именно — будто в капиталистических странах кино служит только для развлечения, а в социалистических для пропаганды. Такое разграничение само по себе не что иное, как пропаганда, пристрастный подход к вопросу. В подобных определениях не должно быть противопоставления. Если фильм не будет развлекательным, на него не станут ходить и он не окажет пропагандистского воздействия.* И независимо от того, насколько осозанным было стремление сделать фильм пропагандистским, любая картина неизбежно оказывает на людей, которые ее смотрят, определенное воздействие, соответствующее ее содержанию.

Было бы ошибкой думать, что в развлекательных фильмах, этой преобладающей разновидности картин, на которой зиждется кинопромышленность в несоциалистических странах, нет пропаганды! Такое мнение ничем не отличается от уверенности, свойственной определенным слоям общества, будто все, что согласуется с их взглядами, стоит «вне политики», а все, что противоречит им, как раз и есть «политика». Между тем, что такое «хеппи-энд», если на то пошло? Попросту бесцеремонное распространение идеи, что все в мире благополучно, а если у вас что-то не ладится, купите билет в кино, и вы увидите, как могла бы воплотиться в жизнь ваша мечта. Даже неудачи, даже горе и крушение надежд можно подвести под формулу «сбывшихся грез». Можно показать, что все зло, дорогой Брут,— в нас самих, или, точнее говоря, в расположении наших звезд, что, хоть мы и несчастны, все еще может наладиться, стоит только встретить за углом единственного человека, предназначенного судьбой, или вытянуть на будущей неделе счастливый лотерейный билет. Предположение, что зло скрыто в нашем общественном строе, что общество можно изменить и что изменить его в нашей власти, что мы стали бы счастливее, если бы оно изменилось, очень редко допускается на экраны.

Пропаганда неизбежна. Это в равной степени относится и к фильмам «повой волны», с их бездеятельными, потерянными, углубленными в самосозерцание персонажами, и к бесшабашным музыкальным комедиям, и к леденящим кровь фильмам Хичкока. Попробуйте показать на экране что-нибудь другое. Ричард Аттенборо и Бриан Форбс сняли фильм, прославляющий штрейкбрехера, присланного в Ковентри. Реклама возвестила: «Самый смелый фильм из всех когда-либо выпускавшихся на экраны!» А что в нем было смелого? С точки зрения владельцев наших киномонопольей, фильм этот был выгодный, и будь он в сто раз примитивнее, все равно широкий прокат был ему обеспечен с самого начала. Фильм стал бы, действительно, смелым, если бы затронул ту же тему, но, так сказать, с обратной стороны, то есть показал бы женщин, которым нечем кормить детей, семьи, не имею-

* А если зрителей заставят его смотреть, то нет сомнения, что они отнесутся к нему с полным равнодушием, как многие относятся к обязательным молитвам в школе или к богослужениям в армии.

щие средств заплатить за квартиру, массовые увольнения и притеснения, и все из-за того, что негодяи-штрейкбрехеры сорвали забастовку. Но такой фильм, будь он даже в сто раз талантливее упомянутой картины, не стали бы снимать и, во всяком случае, не допустили бы до широкого проката.

Когда «Парамаунт» в Голливуде предложил нам заняться «Американской трагедией», Эйзенштейн и все мы — члены его творческой группы — сразу поняли, что нашей нежной дружбе с этой фирмой пришёл конец, что такое предложение равносильно поцелую смерти. Продюсер (Джес Лески старший), навязывавший нам этот фильм, сам романа не читал, а видел только его инсценировку, с успехом шедшую в театре. Поэтому он, быть может, и не подозревал, что таится в его предложении, но мы-то понимали! Мы знали, что суть замечательного романа Драйзера, превращающая его в трагедию и позволяющая ему занять место в ряду классических произведений, состоит в том, что трагедия признается неизбежной. Общество, окружающее Клайда Гриффитса,— сама Америка — вот кто убийца. Мы знали, что такой фильм никогда не появится на экране и уж во всяком случае иностранцам никогда не позволят так его истолковать. А мы, испытывая к роману глубокое уважение, как к произведению классическому, и считая себя хотя бы до некоторой степени людьми честными, просто не сможем написать сценарий иначе. Мы понимали также, что дух нашего сценария не останется неясным даже для тех, кто проглядел замысел романа в его адаптации, идущей на Бродвее. Но выбора у нас не было. Или убираться сразу, или... Все вышло так, как мы ожидали! Когда сценарий был готов, нам сказали сначала, что такого прекрасного сценария кинокомпания еще не видела, но не прошло и недели, как мы оказались не у дел. «Американская трагедия», когда за нее с поклонами в сторону начальства взялся фон Штернберг,³⁴ превратилась в заурядный детектив.

Препоны при выпуске кинокартины на экран меньше всего являются следствием каких-то правил и распоряжений. В полнометражный фильм вкладывается слишком много денег. Деньги идут на производство картины, на обеспечение ее проката, на приобретение и эксплуатацию целой сети кинотеатров. Такими средствами владеет и распоряжается только определенный класс людей. И все, что неприемлемо для этого класса, не может появиться на экранах, доступных широкой публике. Можно быть с кем-то из этих людей на дружеской ноге, кого-то из них застать после обеда в благодушном настроении, но вся система производства фильма слишком сложна. Где-то на каком-то этапе найдется человек, который скажет: «Стоп!»

Правда, даже в странах, где правит рынок, существуют отдушины для тех, кто проявляет разборчивость и не довольствуется мечтой, продаваемой оптом. Но в кинематографии таких отдушин не слишком много. В некоторых странах имеются почти изолированные киноинституты, специализированные кинотеатры и кинообщества. Они обслуживают избранную аудиторию, которая понимает толк в картинах, но пока таких учреждений слишком мало. Они не могут оказать влияния на кинопроизводство. Им разрешен

только импорт небольшого количества картин, да и то лишь в несколько крупных городов.* Учебные и научные фильмы, производственные фильмы, содержащие какие-то инструкции, фильмы откровенно рекламные, а также фильмы, выпущенные в интересах чьего-то престижа, или правительственные фильмы, утверждающие «национальный характер»,— все это верные слуги своих господ.

На выручку приходит только телевидение. Правда, оно имеет существенные недостатки — не может обеспечить возмещение расходов на постановку полнометражных фильмов,** а чтобы возместить средства, затраченные на короткометражки, необходимо демонстрировать их не только по английскому, но и по американскому телевидению. Поэтому создаются специальные выпуски короткометражных фильмов, перекроенные на потребу американскому рынку. Однако эти недостатки не должны заслонять от нас тот важный социальный фактор, что, каким бы маленьким ни был телевизионный экран, он привлекает огромную аудиторию, превышающую число кинозрителей чуть ли не в тысячу раз, и они смогут посмотреть хорошие короткометражные или хорошие старые зарубежные фильмы, не относящиеся к числу «воплощенных грез».

Конечно, нельзя забывать, что ни один новый фильм не покажут по телевидению, если он не будет одобрен генеральным директором Би-би-си или магнатами телевизионной компании «Индепенденс телевижн». И более того, если эти крепости удастся взять, в резерве остаются другие оборонительные сооружения. Вспомним, какие чинились препятствия, когда телекомпания «Гранада» попыталась вынести на всеобщее обсуждение данные о послевоенных расходах на вооружение, вспомним, как запретили помещать рекламные материалы в коммунистической газете «Дейли Уоркер». А уж что сказать о весьма странном (для демократической на словах страны) порядке, когда три признанные партии могут по своему усмотрению не допускать другие партии к участию в политических радиопередачах!

Интересно проследить, каково в этом смысле положение в странах плановой экономики. В чем оно сходно с нашим, а в чем — нет. Там кинопроизводство также контролируется государством, но контроль этот более непосредственный и гораздо более простой. Он достигается главным образом благодаря планированию. И в этих странах имеются пути, позволяющие общественному вкусу воздействовать на кинопроизводство, причем в некоторых отношениях они даже более конкретны и эффективны, чем у нас.

* Именно их малочисленность и помогает получить на это разрешение. Из тех же соображений церковь почти не возражает против эротического произведения, выпущенного роскошным изданием при малом тираже, и решительно протестует против выхода той же книги в бумажной обложке.

** Некоторые киноутописты мечтают о создании платного телевизора — прибора, который покажет вам программу, подобранную по вашему вкусу, стоит лишь опустить в него монетку. Ну что ж, людям свойственно надеяться. Возможно, что этот мыльный пузырь будет раздувать до тех пор, пока он не лопнет. Слишком много оснований считать эту идею несбыточной.

Факторы, определяющие развитие промышленности в странах, где господствует рынок, действуют и в странах плановой экономики, хотя влияние их не всегда оказывается решающим. Влияют они и на кино. И в этих странах производство должно приносить прибыль. Даже если при постановке фильма там заботятся не о доходе, который он принесет, а о том, чтобы он лучше соответствовал своему назначению, то есть воодушевлял, развлекал или просвещал зрителя, все равно, мерилom, позволяющим судить, достигнута ли поставленная картиной цель, является количество людей, посмотревших данный фильм (то есть тот же показатель, что и кассовый сбор). Ни одно общество не может позволить себе швырять деньги на производство фильмов, которые никто не смотрит.

В кинопромышленности этих стран наблюдается целый ряд уже рассмотренных нами факторов, но в несколько измененном виде. Высокие вознаграждения там получают не только звезды, но и другие ведущие члены творческой группы (сценарист, режиссер, оператор), размеры авторского гонорара зависят от популярности фильма, то есть от числа напечатанных копий. Существует и там культ звезд. Это может подтвердить всякий, кому посчастливилось пообедать с советской кинозвездой в каком-нибудь московском ресторане и остаться в живых после атаки подростков, поджидающих ее у выхода в надежде получить автограф. Однако система звезд не играет в этих странах такой роли для сбыта картин, какую она играет у нас. Документальные и учебные фильмы остаются бедными родственниками, и в этом убедится каждый, кто прочтет в газетах сетования режиссеров-документалистов. При этом, правда, необходимо отметить, что общеобразовательные школы снабжены проекционным оборудованием, что существуют специализированные студии документальных фильмов и что технический персонал имеет постоянную работу и не зависит от случайных субсидий.

Но самое главное различие — совершенно иная система проката и демонстрации. Киноустановками в Советском Союзе оборудованы не только кинотеатры, но также многочисленные клубы — заводские, молодежные или сельские, а заказы на прокат составляют комитеты на основе сведений, полученных из первых рук. Одновременный выпуск одного и того же фильма на все экраны сразу не практикуется, нет и бесконечного чередования быстро меняющихся кинопрограмм, то есть того, что в странах, где царит конкуренция, затрудняет для зрителей выбор картины. В странах плановой экономики фильмы демонстрируются дольше (и это способствует распространению молвы о них), потому что размеры кинотеатров меньше; в каждом крупном городе есть кинотеатры, где постоянно возобновляются старые популярные фильмы. Все это, а также тесные контакты с организациями, объединяющими любителей кино, и предварительное планирование кинопродукции позволяют осуществлять выпуск фильмов, не полагаясь на один только сомнительный критерий кассового успеха.

Мы не собираемся заниматься сравнительным анализом достоинств капитализма и социализма. В этой небольшой работе нас интересует другое. Мы

не стремимся поставить на обсуждение вопрос о том, могут ли фильмы, выпускаемые в стране с одной общественной системой, лучше удовлетворять потребности и желания зрителей, чем фильмы, выпускаемые в другом обществе. В задачу книги не входит также и сравнительный анализ перспектив и тупиков, ожидающих кинематографистов в странах с разными общественными системами.

Что касается последнего вопроса, то обычно считают, будто здесь преимущества на стороне системы с неограниченным господством рынка. В этой связи полезно заметить, что нерегулярная занятость, при которой киноработники поневоле смотрят на всех новичков, как на соперников, отнимающих хлеб у их детей, неизбежно ограничивает приток свежих сил в кинематографию. Такая система вряд ли имеет преимущества перед системой, где постоянная работа планируется, а приток свежих сил обеспечивается на основе специальной подготовки. Кроме того, нельзя забывать, что любая власть, контролирующая огромные денежные средства, неизбежно вовлекаемые в кинопроизводство, не может время от времени не вступать в конфликты с энтузиастами, которых обуревают всевозможные идеи. Ведь устремления последних не всегда совпадают с обязанностями первых. И все-таки в этих странах беды, выпадающие на долю художников, оказавшихся «непонятыми», нельзя сравнить с участью наших художников. Вспомним бои, которые пришлось выдержать Эйзенштейну и в том и в другом обществе. А в результате, работая в Советском Союзе, он создал семь удачных фильмов, семь шедевров, пусть даже они стоили ему многих разочарований. В условиях же капиталистического общества он не создал ничего, испытал там одни разочарования, — ведь картина, которую он снял, была у него украдена. Вспомним фон Штрогейма — столь же принципиального художника Запада. Его лучшие режиссерские работы подвергались жесточайшей критике, а все последние годы он был не у дел, если не считать ролей третьестепенных негодяев в дешевых приключенческих фильмах.

Если же говорить о возможностях, открывающихся перед зрителями, то уместно напомнить, что когда страна с плановой экономикой приобретает фильм у конкурирующих стран, с которыми она сосуществует, то эти фильмы демонстрируются во всех кинотеатрах; когда же какой-нибудь их фильм попадет к нам, то ему очень повезет, если его покажут не только специализированной аудитории, но и выпустят кое-где на экраны в качестве фильма второй категории. Такая разница становится особенно заметной, когда в странах с плановой экономикой (в данном случае я имею в виду СССР и Чехословакию) устраиваются кинофестивали иностранных, скажем, американских или английских фильмов. Во многих крупных городах организуются специальные просмотры и дискуссии, а часть фестивальных картин поступает в широкий прокат. Если же во время подобных фестивалей к нам попадают их фильмы, то они демонстрируются на единичных просмотрах.

Нет, вряд ли стоит вдаваться в такие сравнения слишком глубоко. Задача книги состоит в том, чтобы извлечь уроки из опыта разных стран.



Часть четвертая

КИНО
КАК СРЕДСТВО
ОБЩЕНИЯ

1. РЕАЛИЗМ

*Но какое из них подлинное?
Все или ни одно?*

М о з м

В предыдущей главе мы пришли к довольно грустному выводу о том, что под воздействием многих сил, порожденных самой природой кино и обусловленных социальными и экономическими факторами, кинопродукция становится стандартной.

Одним из способов поддержания веры в возможности кино, в разнообразие его средств служат кинофестивали.

Трудно представить себе все причины, из-за которых фильмы, показанные на международных кинофестивалях, далеко не всегда являются лучшими даже с позиций, провозглашенных в фестивальных девизах. Эти причины связаны и с обстоятельствами, при которых происходит отбор (скажем, отказ какой-либо страны принять участие в фестивале по коммерческим или политическим соображениям сужает круг выбора), и с несовпадением сроков фестиваля со сроками завершения работы над фильмом, и с продажностью тех, на кого возложен отбор. И все-таки на международных форумах участвует столько стран, такое множество киностудий, что уже одно это дает публике, попавшей на фестиваль, возможность познакомиться с разнообразными типами фильмов, недоступными для обычных кинозрителей. А кроме того, нельзя забывать, что подход к отбору фильмов на фестивали, как правило, совсем иной, чем при отборе для широкого проката. Создатели коммерческих картин, уверенные в успехе своих фильмов, не заинтересованы в фестивалях, так как присущая форумам «интеллектуальная» атмосфера вряд ли окажется благоприятной для их фильмов.

Разумеется, на фестивале можно и пресытиться. Когда в 1960 году я был членом жюри в Карловых Варах, мне за семь дней пришлось посмотреть сто двадцать фильмов, продолжавшихся в общей сложности девяносто часов.

Из всех картин, показанных на этом фестивале, самое большое впечатление произвел на меня неоконченный и даже не смонтированный фильм, вернее сказать, набор цветных кадров, изображавших крестьян в Андах, снятых их земляком на альпийских лугах этого горного края. Фотография не всегда отличалась четкостью. Иногда съемка велась против солнца, и

кадры были какими-то странно темными. Мы видели крестьян в их пончо бродящими по лугам в день праздника, играющими в какую-то бесконечную непонятную игру; их одежда, шляпы, волосы, их пьяные ухватки, достоинство, написанное на их лицах,— все, вместе взятое, сливаясь, создавало незабываемое впечатление.

Означает ли этот пример, что в кино форма не играет роли при раскрытии содержания? Не опровергает ли он эстетических законов, о которых мы говорили во второй части нашей книги? Нет, дело не в этом.

В данном случае впечатляла возможность средствами кино зафиксировать наблюдаемые явления. Пуля, пронизывающая мыльный пузырь, бабочка, взмахивающая крылышками столько-то раз в секунду, змея, глотающая яйцо, андийские крестьяне, гуляющие по своим альпийским лугам, — все это фиксация на пленке реальных жизненных фактов. Фильм захватывал просто потому, что объектом съемки в нем был Человек в одном из своих бесчисленных обликов и проявлений, со всеми его слабостями, с чертами, знакомыми каждому, с его нищетой и величием. Ведь именно эта тема в разных ее аспектах и является, собственно говоря, сутью всех бесконечных сюжетов, которые мы придумываем, чтобы рассказать о Человеке. Поэтому мы склонны были закрыть глаза на то, что данный фильм не соответствует эстетическим законам кинематографии и рассматривали его как особое явление, которое необходимо правильно понять и оценить, чтобы отвести натуралистическим съемкам должное место в арсенале выразительных средств кинематографа.

Показать реального человека в окружающих его реальных условиях — этого не может сделать ни одно искусство, кроме кино.

Это свойство кино так поразительно, что, естественно, многие существующие в кинематографии школы и направления слишком увлекаются им, преувеличивают его возможности и путают натурализм с реализмом, как это случается и в других видах искусства, хотя там таких соблазнов меньше.

Существует школа документальных фильмов.

Почему такие фильмы называются документальными? Что это значит? Документальному жанру столько же лет, сколько кинематографии. Падающие кошки Маре и Фред Отт, чихающий в лаборатории Эдисона, не что иное, как документальные кадры. Само слово «документальный» обязано своей популярностью (но не появлением) молодому шотландцу Джону Гривсону, который когда-то переводил надписи к американской версии «Броненосца «Потемкин», а потом, учтя извлеченные из этого уроки, создал картину «Рыбачьи суда» — о рыболовецкой флотилии в Северном море. Огромное значение для распространения этого жанра имели также появившиеся почти в то же самое время (1929) советский фильм «Турксиб»¹ — хроника героического строительства железной дороги через пустыню — и американский художественный фильм «Крытый фургон».² В основе этих картин лежала эпическая тема покорения природы. Однако работы советской школы вскоре стали прозаическими и стандартными. Более плодотворными оказались

поиски Грирсона и его учеников — Артура Эптона, Бэзила Райта, Макса Андерсона, Хэмфри Дженнингса³ и других. Грирсон определял документальность как «творческое осмысление современности». Но что это значит и какие фильмы следует отнести к этой категории?

Вообще говоря, всякое произведение искусства является результатом творческого осмысления современности. Современность — это тот сырой материал, который художник наблюдает, осознает, а потом творчески перерабатывает в соответствии с техническими и эстетическими законами, превращая его в произведение искусства. Предположим, что под современностью Грирсон имеет в виду нечто другое, что в его понимании сырым материалом для режиссера документальных фильмов является кинематографическая фиксация реальной действительности. Не будет ли это означать, что отличия документальной кинематографии от художественной только в том и состоит, что она использует природные условия и реально существующих людей вместо декораций и актеров? Но так ли это? Ведь тогда надо причислить к документальным и такие фильмы, как «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Генеральная линия» Эйзенштейна.

Когда-то в 20—30-х годах возникла даже крайняя теория, получившая название «Киноглаз», выпестованная русским журналистом и поэтом Дзигой Вертовым.⁴ В основе ее лежала идея, что режиссер не должен ничего инсценировать, ни во что вмешиваться, он должен только отбирать и фиксировать события, никак не подготовленные, но подсмотренные в жизни. Истово следуя этой теории, Рутман ездил по Берлину в крытом грузовике, снимая ничего не подозревавших прохожих, как когда-то имел обыкновение делать фотограф Картье-Брессон. Дзига Вертов утверждал, что подобные съемки придают документальной кинематографии особую достоверность, что недокументальные фильмы вымышлены по самой своей природе, ведь они ставятся специально, а документальная кинематография — это правда, поскольку снятые сцены происходят естественно, без предварительной репетиции. Однако, опираясь на такие доводы, документальную кинематографию не охарактеризуешь. Съемки самой непринужденной беседы или самого точного научного эксперимента подготавливают заранее, и режиссеры документальных фильмов постоянно хвастают, как ловко удалось им заставить обыкновенных, не умеющих играть людей вести себя перед объективом вполне непринужденно. Добавим еще, что, выбирая ракурс съемки, художник тем самым неизбежно вмешивается в естественные процессы. Слепое увлечение концепцией Дзиги Вертова приводит к нелепости, к неудачам, — ведь недаром его собственный лучший и наиболее трогательный фильм «Три песни о Ленине» отличается тщательной, глубоко продуманной композицией.

Самоуверенность расставляет ловушки, в которые легко попадают создатели документальных фильмов. Пример этому мы видим в манифесте Грирсона, который он назвал: «Основные принципы»:^{*}

* Grierson on Documentary, pp. 79—80

«1) Мы считаем, что способность кино наблюдать и отбирать факты реальной жизни может быть использована для нового, живого искусства. Фильмы, поставленные в студиях, как правило, игнорируют возможность отразить на экране реальный мир. Они снимают инсценированные сюжеты на фоне искусственных декораций. Документальная кинематография должна снимать сцены из действительности и сюжеты, взятые из действительности.

2) Мы считаем, что самобытный или прирожденный актер и подлинная обстановка ведут к лучшей кинематографической трактовке современности. Они являются для киноискусства неисчерпаемым источником материала. Они дают ему власть над миллионами образов и возможность интерпретации явлений, происходящих в реальной жизни, гораздо более сложных и поразительных, чем те, которые могут быть придуманы студийными умами и произведены студийной техникой.

3) Мы считаем, что материалы и сюжеты, непосредственно взятые из действительности, могут быть куда тоньше (истиннее в философском смысле) любой игровой сцены».*

Все пока хорошо, хотя в пункте втором лучше было бы сказать не «гораздо более сложных и поразительных», а просто «более многочисленных». Изъян в этом самоуверенном манифесте скрывается в слове «могут»: «могут быть куда тоньше». Ну хорошо, а если не могут? Вдруг все это заблуждение?

Документ — это слово на любом языке означает точность, юридическую обоснованность. Все документальное — подлинно, все художественное — вымысел. В результате возникают заблуждения и в кино и в литературе. Ведь документы можно подделать. Примером может служить творчество такого оператора-художника,** как Роберт Флаерти, мастера, умеющего всюду подметить экспрессию, глубоко чувствующего природу во всех ее проявлениях, чутко понимающего людей гуманиста. Каждый из созданных им шедевров — ложь, уход от правдивого разговора о современном обществе. Возьмем, например, «Человека из Арана»: фильм рассказывает о погибающих от нищеты рыбаках с острова Аран в Северной Ирландии. Его кульминационный момент — охота за акулой: рыбаки преследуют ее, чтобы раздобыть хоть каплю жира для своих ламп. Но к тому времени, когда Флаерти снимал свой фильм, рыбаки Арана вот уже шестьдесят лет не ловили акул, и Флаерти пришлось даже привезти с собой специалиста, чтобы он научил местных жителей, как это делается. А кроме того, на острове уже давно было электричество. Флаерти показал, как доведенные до отчаяния семьи вынуждены возделывать жалкие клочки почвы среди голых скал. Но Флаерти не объяснил, что доводит эти семьи до отчаяния, — ведь как только на их крошеч-

* Цит. по кн.: Э. Линдгрэн. Искусство кино. М., Изд. Иностран. лит., 1956, стр. 163. (Прим. перев.)

** Грирсон, кстати, заявляет в своей книге (стр. 39): «Когда режиссер терпит поражение, он становится оператором».

ных участках взойдет урожай, владелец острова повышает налог, и жители, не имеющие возможности уплатить его, сбрасывают землю со скалы в море. Не рассказывает Флаерти и о том, что нищета островитян в ту пору, когда снимался фильм, в значительной степени зависела от массовой безработицы в Америке, которая лишала молодежь Арана возможности эмигрировать. Выросшие сыновья оставались на острове и увеличивали число голодных тов.

Грирсон, разумеется, заметил это уклонение от правды. Он признает: «Когда Флаерти говорит вам, что силой добывать себе еду в пустыне чертовски благородно, вы можете с некоторым основанием возразить на это, что вас больше волнует вопрос о людях, борющихся за пищу там, где она имеется в изобилии».* Это отмечали и другие. Флаерти, вероятно, содрогнулся бы от ужаса, знай он, как можно истолковать тенденцию, проступавшую в его фильмах. Между тем «Человек из Арана» не случайно получил золотую медаль от Муссолини, а когда его демонстрировали в Германии, сам Геббельс соизволил снабдить фильм предисловием, в котором разъяснял, что стойкость и мужество, проявленные героями картины в борьбе с природой, это как раз те качества, которые фюрер хочет воспитать в гражданах Германии. Первый полнометражный фильм Флаерти «Нанук с Севера» рассказывал о том, как терпеливо борется со стихией эскимос в Арктике, добывая себе среди льда и метелей средства к существованию (снова столь полюбившийся Геббельсу вариант). Следующий фильм «Моана» представлял собой идиллию в Полинезии. На сей раз действие происходило среди природы столь обильной и щедрой, в таких райских условиях, что испытания, в которых проявлялась доблесть героя, пришлось создавать искусственно, показав церемонию обручения и татуировки. Однако, хоть Грирсон, увлеченный «подлинностью» сырого материала, и пишет, что фильмы Флаерти всегда посвящены «существеннейшей проблеме данного населения», мы должны отметить, что все они менее правдивы, чем *голливудские художественные фильмы*, снятые на том же материале и приблизительно в тот же период. В постановке одного из них — такова ирония судьбы — принимал участие, правда, скрепя сердце, сам Флаерти. Хотя в этих фильмах играют не местные жители, а актеры, хотя оба фильма имеют столь презируемые счастливые концовки, все же и «Мала Великолепный», рассказывающий, к каким трагическим последствиям приводит жителя Арктики столкновение с канадским законом, и «Белые тени южных морей» (Флаерти и Ван-Дайк), повествование о том, как пагубно влияют на туземцев болезни и корыстная, нечестная торговля, — обе эти придуманные истории гораздо ближе к реальным проблемам, чем фильмы Флаерти.

Конечно, документальные фильмы отличаются от фильмов других жанров. Суть этого различия можно понять, только обратившись к положению, которое документальные фильмы занимают на кинорынке и в кинопромышленности,

* Crierison on Documentary, p. 82.

рассмотрев заработки создателей таких картин и их место в профсоюзе киноработников. Несмотря на некоторые улучшения, происшедшие за последние годы, операторы и режиссеры, предпочитающие звездам добровольцев, продолжают считаться менее квалифицированными и заслуживающими меньшей оплаты. Точнее говоря, так называемые документальные фильмы могут иметь сбыт на рынке кинопромышленности только в том случае, если они значительно дешевле других картин. Поэтому, чтобы их вообще можно было создавать, сметы должны предусматривать более низкие расценки. В этом-то и заключается их истинное отличие от других фильмов, что видно из выработавшейся на кинофестивалях привычки относить к одной категории документальные и короткометражные фильмы — игровые, кукольные или мультипликационные. С точки зрения рынка эти фильмы неизменно причисляются к невыгодной, малоодоходной категории. Показательно, что и в торговом определении они делятся на художественные и документальные, а к последним относятся и научно-популярные, и хроникальные, и учебные, и документальные.

Как же нам все-таки установить, что отличает документальные фильмы? Суть в том, что *документальная кинематография имеет дело не с человеком как таковым, а с другими объектами и процессами. Если же в этих процессах участвуют люди, то их присутствие требуется только для характеристики их функций и данного рода деятельности, а не для того, чтобы анализировать их индивидуальные свойства или категории человеческих отношений.*⁵ Поэтому-то фильмы такого рода не вызывают у зрителей ощущения слияния с героями, а именно оно доставляет наибольшее эмоциональное переживание и обеспечивает массовый сбыт кинопродукции.

На основе такого сухого определения сразу становится ясно, что сам по себе документальный фильм не может быть правдивее или благороднее художественного.

Действительно, документальный фильм может сообщить человечеству ценные сведения, причем жанр этот возможен только в кино и ни в одном другом искусстве. Это привлекает к документальной кинематографии новых приверженцев и служит предметом гордости тех, кто в ней работает. Но из этого ни в коей мере не следует, что каждый документальный фильм представляет собой ценность, и ясно, что круг возможностей этого жанра неизбежно ограничен. Ведь художественный фильм располагает неисчислимым запасом тем и сюжетов величайшей жизненной важности, на которые документальный фильм не может даже посягать. Но, во всяком случае, монетическая мера ценности фильмов, определение того, в какой степени каждый из них создает действительное впечатление, близкое к истине, применимо к картинкам обеих категорий.

Самым интересным, пожалуй, является то, что сейчас делаются попытки использовать славу документального кино, его ложную репутацию достоверности, перенося его методы в художественную кинематографию. Пользуясь терминологией «Основных принципов» Грирсона, разыгрываемые актерами

сцены снимаются на фоне реальной действительности. Это стало отличительной чертой итальянского неореализма, французской «новой волны», так называемого нового реализма в Англии и последнего течения — синема-веритэ с его «подлинными» действующими лицами и портативной камерой, которая всегда наготове у оператора.

В своих крайних проявлениях эти школы поднимают на щит доведенные до абсурда положения Дзиги Вертова. Так, например, утверждается, что в американских фильмах «Связной»⁶ (о наркоманах), «Тени»⁷ (о смешанных браках между белыми и цветными) героям просто было предложено вести себя перед объективом так, как они ведут себя в жизни, или, по крайней мере, разыграть заданную им тему. Считается, что тем же методом пользовался американский режиссер Рогозин в фильме «Вернись, Африка!».⁸ Нас заверяют, что только таким способом можно добиться на экране полной непосредственности. Все другие методы якобы бессильны. Однако нельзя поверить, что эти или какие-либо другие фильмы того же рода действительно сняты хотя бы без минимальных режиссерских указаний или репетиций. Что касается фильма «Вернись, Африка!», то режиссер рассказывает, как, намереваясь снять одну из столь интересных «непосредственных» бесед, он созвал своих героев, дождался, когда они разговаривают, записал их разговор, смонтировал его, дал прослушать получившийся текст участникам фильма, снова собрал их всех вместе и на этот раз уже снял беседу, из которой были удалены лишние паузы, повторения, все, не относящееся к делу. Если бы экстремисты были скромнее и ограничились утверждением, что с помощью их приемов можно получить интереснейший социологический материал, который становится доступным для всеобщего ознакомления только благодаря волшебной силе кино, этого одного было бы довольно для признания их методов. Но ясно, что применять их можно все-таки очень ограниченно. Глыбы жизненного материала, который производит в современных фильмах впечатление естественности и непосредственности, несомненно, снимают обычными, хорошо известными приемами, так тонко примененными, так хорошо рассчитанными, что мы не слышим даже скрипа колесиков этого механизма, в чем и заключается «искусство скрывать искусство».

Съемка фильмов в подлинных местных условиях ради большей достоверности — прием далеко не новый. Как мы уже видели, ни одно другое искусство, кроме кино, не обладает такой способностью сочетать реальность с художественными образами. Если эта возможность вдохновляет некоторых режиссеров, тем лучше для их творчества. Эйзенштейн, например, предпочел кино акробатическому театру, в котором он работал в молодости, только потому, что ему не удалось поставить пьесу о стачке в стенах фабрики.

Попытка рассказать языком кино незамысловатые жизненные истории, не отрывая их от типичного для них, реального фона, также не нова. За целое поколение до «Воскресенья в августе» эту попытку предпринял Кавальканти⁹ в своем «Только время» и Клер¹⁰ в «14 июля». Но в прежние времена дело не шло дальше натуральных съемок. Новое в современном кинематографе

состоит только в том, что возросшая светочувствительность пленки позволяет почти так же легко проводить съемки в реальных интерьерах, как на реальной натуре в хорошую погоду. Когда же фон Штрогейм снимал «Алчность» в «подлинных» интерьерах, ему приходилось из-за пленки преодолевать бесконечные трудности, а это еще больше способствовало слухам о его «несносном» характере, распространявшимся заправилами Голливуда.

Съемка в подлинных условиях остается великолепной возможностью для фильмов определенного рода. Но не следует превращать ее в религию. К чему стремятся те, кто ее исповедует? Ни один из их аргументов не выдерживает критики. Сэкономить таким образом деньги и обрести свободу для создания новых фильмов? Но даже в наши дни, даже при высокой светочувствительности современной пленки съемки в помещении так сложны, что сэкономить деньги можно только на отдельных эпизодах, и выражается эта экономия в сумме, составляющей лишь 10—20% сметной стоимости фильма. Едва ли такой процент может повлиять на решение прокатчика при выдаче гарантии на прокат, а без этого нельзя толком поставить фильм. Добиться большей достоверности фона и тем вдохновить актеров? Среди молодых кинорежиссеров встречаются такие, которые утверждают, что не могут думать о костюмах, о решении отдельных сцен, об окончательной шлифовке диалога, пока не попадут в те стены, где должно происходить действие (сравните это с замечанием Альфреда Хичкока: «Когда сценарий закончен, закончена и картина»). В подобном подходе к делу нет ничего дурного. Если вам так удобнее — прекрасно, лишь бы добиться задуманного результата. Замечательно, что кино дает возможность работать таким образом, и несомненно, этот способ чрезвычайно плодотворен, когда речь идет о съемке сюжетов (очень ограниченных по количеству), для которых иная обстановка невозможна. Но при всех доводах защитников таких методов невольно вспоминается бесхвостая лиса. В конце концов можно, обладая достаточно богатым творческим воображением, представить себе и разработать существенные детали фильма, а затем снять его обычным способом. Ведь и среди шахматистов одни способны предвидеть возможное развитие комбинаций на шахматной доске, тогда как другие пытаются отразить только очередной ход партнера.

Достоверность заложена в чем-то более глубоком, чем декорации, окружение, фон. Что может быть достоверней натуральных съемок в «вестернах» — неизменные прерии, плато, лошади и ковбои? Но никто не осмелится утверждать, что все эти прерии, кони и погони делают подобные картины более реалистическими и вообще выручают этот жанр. А с другой стороны, прозаические, будничные, «хроникальные» натурные съемки в картине Марселя Паньоля¹¹ «Жофруа» способствуют тому, что фильм воспринимается как подлинная жизнь. В чем же дело?

Стремление современных режиссеров внести в свои фильмы элементы документальности весьма похвально. Они хотят сказать какое-то свое слово зрителям. Обращение к подлинному фону страшает их, как они надеются, от потери контактов с современной жизнью. Но они стоят на неверном пути,

исходя в своих поисках от формы, а не от содержания. Исторические темы, прошлое тоже могут тесно соприкасаться с современностью. Роман «Война и мир» Толстого имеет прямое отношение ко времени жизни автора, хотя посвящен событиям пятидесяти-шестидесятилетней давности. Он сохранил свою актуальность и сейчас. Шекспир в своих пьесах явно имел в виду современную ему жизнь, хотя нигде, кроме «Генриха VIII», ее прямо не изображал и даже именовал английскую провинцию «рошей близ Афин».

Истинная причина этого увлечения подлинностью объясняется тем, что, хотя ее приверженцы и жаждут сказать что-то новое, они не знают, что им сказать. Использование «жизненного материала» легко прикрыть неопределенностью своих позиций. Режиссер, допускающий, чтобы в его фильме непрерывно звучало непонятное южноафриканское наречие, чтобы экран заполняли бесцельно слоняющиеся наркоманы, чтобы его герой сам решал, что ему говорить, куда идти, выигрывать или проигрывать бой (Жан Руш¹² «Я — черный»), по существу отказался от права на творческий поиск, полагая, что достоверность фона и условий сделают все за него. Он уже больше не художник, он — драгоман.¹³

Большинство английских картин последнего времени, по крайней мере, что-то говорит зрителю. У нас в Англии увлечение неопределенностью выразилось главным образом в тяге к достоверному фону и туманным композициям. Это объясняется тем, что британский кинорынок находится во власти прокатных объединений, которые требуют конкретных сведений о фильмах, прежде чем выдать гарантию на прокат. Вот и приходится делать фильмы по пьесам или литературным произведениям, уже имевшим успех и доказавшим, что их содержание может найти отклик у зрителя. Но французские и итальянские школы, не скованные засильем прокатных объединений, могут выбирать оригинальные сюжеты. В результате они создают в основном эгоцентричные картины, отражающие если не внутренний мир самих авторов, то жизнь очень ограниченного круга либо «высоколобых», либо «низколобых», дальше интересов которых их собственный опыт не распространяется. Картины эти имеют сбыт: демонстрируя привлекательных молодых людей в разных стадиях эротических отношений, они великолепно соответствуют коммерческой формуле о воплощении грез, хотя создатели подобных фильмов воображают, что глубоко ее презирают. Чем глубже они погружаются в свои изыскания, тем меньше открывают, тем больше мельчает «новая волна». Смысл и цель фильмов Антониони¹⁴ становятся все более неразличимыми. Самые значительные сцены в его картинах — это моменты, когда герои не могут понять, какие чувства они испытывают друг к другу, что бы они хотели чувствовать и чувствуют ли они вообще хоть что-нибудь. Ален Рене¹⁵ создал систему символов, столь неясных, что никто не может понять, что они символизируют. В фильме «Ночь и туман»,* казалось бы, самом целеустремленном его фильме, он, как естественно было бы предположить, выступает против общественных сил, которые привели к такой чудовищной бесчеловечности,

* Документальный фильм о нацистских концлагерях.

но в последний момент отмежевывается от столь четкой определенности во взглядах и с одинаковой скорбью оплакивает и убитых и убийц. В фильме «Хиросима — моя любовь» он, *как это можно понять*, проводит довольно скверную параллель между насилием, выразившимся в том, что девушке, имевшей любовником солдата-оккупанта, обрезают волосы, и насилием, приведшим к уничтожению десятков тысяч человек атомной бомбой. Вообще же содержание фильма настолько туманно, что ему можно дать множество иных толкований. В фильме «В прошлом году в Мариенбаде» великолепный монтаж, блестящая композиция откровенно и неприкрыто служат только тому, чтобы создавать сцены, которые могут означать все, что угодно, или ровно ничего.

«Беспредметность» и «безучастность» — вот лозунги, начертанные на знаменах многих современных режиссеров. Они затрагивают не только содержание, композицию и методы постановки фильмов, они распространяются и на технические вопросы, и уже поднимаются голоса в защиту новомодного изобретения — гипертрофированного горизонтального экрана «Скоп» для 70-миллиметровой пленки.

Вкратце доводы этой защиты звучат так: чтобы кино было реалистическим, экран следует преобразовать в «Скоп». Он должен быть широким, как широк мир вокруг нас. Эта идея наносит удар по надеждам наивных оптимистов, которые пытаются обрести реализм при помощи натурных съемок и работы с подлинным жизненным материалом, уповая таким образом удешевить фильмы и освободиться от засилия коммерческих картин. Ведь с появлением сверхширокого экрана количество кинотеатров, имеющих его, неминуемо уменьшится, а фильмы типа «суперколоссов», годные для демонстрации на таком экране, будут подгоняться под формулу «воплощение грез» еще усерднее, чем фильмы, предназначенные для экранов более скромного формата. Но «реалисты» продолжают развивать свою точку зрения. Поскольку «Скоп», говорят они, широк, как мир, раскинувшийся перед нами, он отражает сложную, многоликую действительность, а не какие-то выборочные образы, показанные в определенной, достигнутой монтажом последовательности, которые мы наблюдаем на старом экране с пропорциями золотого сечения. Этот последний, утверждают «реалисты», легче использовать в пропагандистских целях. «Скоп» же более нейтрален, а значит, и ближе к реальной жизни. Эти доводы грешат очевидным заблуждением. Либо вы видите предмет, то есть воспринимаете его, либо вы не видите его вовсе. Глаза человека охватывают всю ширь горизонта. Однако внимание сосредоточивается (то есть фиксируется) только на каком-то одном объекте. Правда, и другие предметы, особенно если они двигаются, попадают в поле нашего зрения, но в таких случаях мы говорим, что они *отвлекают* наше внимание, и в этом глаголе заложено большое значение. Мы их не «замечаем», пока не перенесем на них внимание. Всем прекрасно известно, что при взгляде на экран внимание перемещается с одной детали на другую благодаря композиции кадра и монтажу. Если бы монтаж не имел внутренней логики, не

соединял кадры в одно целое, используя какие-то детали, общие для каждого из них, связь между кадрами стала бы грубой, неестественной. И, безусловно, в каких-то отдельных случаях можно гораздо эффективнее переключить внимание на широком экране, чем на экране золотого сечения, особенно когда это касается объектов, находящихся в глубине. Но здесь случай особый. Того же самого эффекта и иногда даже более удачно можно добиться на экранах любого другого формата. Для достижения этой цели необходим точный расчет. Мы уже говорили о том, что природные краски, если их не подвергать строгому отбору, покажутся навязчивыми и менее «реальными», чем черно-белое изображение. Так и широкий экран может превратиться в нагромождение подробностей, перестанет быть областью искусства. Этого можно избежать только при условии строжайшего контроля за всеми элементами композиции, так, чтобы все ненужное в данный момент (когда и само широкое пространство ни к чему) было скрыто, а все необходимое подчеркнуто.

По сути своей упорные попытки добиться правдоподобия при помощи натурализма представляют собой явление положительное. Они свидетельствуют о том, что художники, особенно молодежь, не желают тратить свой талант на воплощение формулы о грезах, диктуемой коммерческими интересами. Они жаждут правды. Но реальный мир нельзя заключить в узкие рамки документального фильма, загнать в ловушку реального окружения, расплатать на широком экране, представить подсмотренными у жизни эпизодами или просто натуралистически перенести на полотно экрана. Все эти ухищрения являются средствами, на которых должен попробовать свои силы каждый настоящий художник, чтобы овладеть ими и взять их на вооружение. Довольствоваться только ими — означает впасть в заблуждение, кончить поиски там, где начал, то есть прийти к еще одной форме бегства от действительности. Воспевание бесконтрольности — это отзвук пороков нашего времени. Творческий работник не удовлетворен обществом, в котором он живет, и он старается выразить это. Но сознание того, что путь к преобразованию общества труден и изобилует неизбежными ошибками, а чаще всего просто влияние пропаганды, внушающей массам, будто общество нельзя изменить к лучшему, — приводят к нигилизму. Нигилизм же находит свое выражение в абстракции, если речь идет о живописи, и в отказе от осмысления материала под тем или иным предлогом, если речь идет о кино. Фильм ничего не скажет зрителям, если режиссер сам не знает, что он хочет сказать. А чтобы оправдать себя, режиссер утверждает, будто лучше не говорить ничего. Таким образом, он отрекается от долга художника, которому следовали веками.

В конце концов на помощь тем, кто стремится сказать что-то, приходит опыт, и они приучаются отводить должное место и импровизации, и натурным съемкам. Питер Брук¹⁶ рассказывает в своем интервью,* как, восстав против жестких рамок предложенного студией сценария, он снимал «Повелителя

* Sight and Sound. London, British Film Institute, v. 32, N 3, 1963.

мух» двумя камерами — одной, «строго придерживаясь указаний», а другой — «свободно, словно репортер». В результате этот непредусмотренный материал занял почти треть готовой картины. Питер Брук приходит к такому выводу: «Мне хотелось бы найти применение тому, что мы открыли во время наших импровизированных съемок «Повелителя мух», но использовать в дальнейшем этот метод более придиристо, *усилив контроль над ним*». (Курсив мой. — А. М.).

Так и сказано.

А в другом месте Брук спрашивает: «И вот снова возвращаешься все к тому же навязчивому вопросу — является ли осознанный язык самым живым?» Это именно тот вопрос, ответ на который мы пытаемся найти в данной главе нашей книги. Брук отвечает: «Нет сомнения, что в фильме есть эпизоды живые и эпизоды вялые, и живыми эти эпизоды получились благодаря *кажущейся* непосредственности того, что происходит на экране».

Кажущейся. (Курсив опять мой). Непосредственность, о которой идет речь, это не непосредственность того, что происходило перед камерой, а видимость ее, внушенная зрителю. Если первая способствует возникновению второй — а это может случиться — прекрасно! Из картин, которые я видел на Лейпцигском фестивале документальных фильмов в 1962 году, самое большое впечатление произвела на меня незамысловатая кубинская картина под названием «Я хочу стать учителем». В фильме рассказывалось, как молодые люди, прежде чем заняться тем, к чему они готовятся, то есть помогать своим соотечественникам покончить с невежеством и неграмотностью, отправляются крутыми тропками в горы и разбирают лагерь там, где стояли барбudos, чтобы самим испытать все пережитое пионерами и патриотами. Это входит в курс их обучения. Все в этой картине по-любительски примитивно. Молодые люди держатся перед камерой даже несколько застенчиво. Но именно такая простота позволяет заглянуть им в души. В более профессиональном и совершенном фильме этого не удалось бы достичь. В данном случае примитивность была уместной, ибо фильм ставил себе задачей — донести до зрителя чувства молодых патриотов.

Однако если жизненная ситуация более сложна, простое отражение ее на экране при минимальном вмешательстве режиссера может привести к менее удачным результатам. Современное оборудование — легкая ручная камера, магнитофон, сверхчувствительная пленка — открывают перед кинематографией новые возможности, необходимо полностью овладеть ими и полностью их использовать. Но если превратить свободу, которую дает их применение, в самоцель, пределы возможностей кино могут сузиться, его воздействие ослабнет, и кинематограф окажется в тулупе, где довольствуются тем, что не говорят ничего.

Подлинную жизнь не так-то легко застичнуть и запечатлеть. Реализм не является обособленным стилем или техническим методом, реализм — это содержание, поданное в той форме, которая наиболее соответствует поставленной задаче, с умелым применением всех технических средств.

2. КАТЕГОРИИ

*Tous le genres sont bons.
Voltaire**

В предыдущей главе мы разобрали некоторые популярные теории об использовании кино для запечатления различных сторон жизни, из которой оно черпает сырой материал, относящийся к сфере человеческих взаимоотношений. Мы выяснили, почему эти теории сейчас популярны и в чем они ошибочны.

В заключительной главе я не собираюсь решать вопрос, что в кинематографе «хорошо», а что «лучше». И без того довольно книг, в которых авторы приводят перечни своих любимых фильмов. Примеры эти, разумеется, сильно отличаются друг от друга в зависимости от субъективных вкусов и от критериев оценки. Мы же, по крайней мере до сих пор, старались рассмотреть в нашей книге характерные для кино средства, с помощью которых ученые фиксируют свои наблюдения, а художник или творческая группа создают произведение искусства. Рассмотрели мы также и общественные факторы, практически ограничивающие возможности кинематографа. Быть может, следовало бы окинуть беглым взором все достижения, которых, несмотря ни на что, сумела добиться кинематография. Еще раз пустив в ход примелькавшуюся аналогию, можно сказать, что мы вкратце коснулись словарного состава, грамматики и синтаксиса кино. Какие же фразы, абзацы, очерки, поэмы, какие тома образуют они? Давайте рассмотрим, хотя бы поверхностно, что можно отнести к достижениям кино, попробуем приблизительно систематизировать его жанры и средства выражения.

У этого вида промышленности есть свои категории. Один просвещенный киномагнат сделал примитивную попытку провести обследование зрителей, поручив моей жене опросить сотрудников принадлежащего ему треста, какого рода фильмы они предпочитают — кинокомедии, музыкальные картины, реву, социальные драмы, исторические фильмы, детективные или приключенческие? Я называю его попытку примитивной, так как вопросы формулировались настолько неточно, что нечего было и ждать на них убедительных ответов. Когда о комедии пишут: «смешная» или «уморительная»,

* Все жанры хороши. Вольтер. (Прим. перев.)

означает ли это, что фильм понравился? В наши дни подобная классификация требует множества уточнений: «библейские» фильмы, вероятно, еще можно отнести к разновидности так называемых «костюмных» фильмов, ну а что прикажете делать с «нудистскими»?

Поэтому мы хотим предложить несколько иные категории.

Во-первых, в целом ряде случаев кинопроизведения воспринимаются как свидетельство очевидцев.

В известном смысле, благодаря долговечности пленки, подобным свидетельством можно считать любой фильм, будь он документальный или художественный, «плохой» или «хороший». Так же, как и другие виды искусства, кино, независимо от своих достоинств и недостатков, запечатлевает приметы своего времени. Национальный архив кинофильмов часто, и совершенно справедливо, отбирает на вечное хранение фильмы, про которые нельзя сказать ничего положительного, кроме того, что они типичны для своего времени. Но названной нами категории «свидетельство очевидцев» больше соответствуют фильмы, специально предназначенные для научных целей,— они фиксируют и сохраняют для последующих исследований определенные явления.

Не будем пытаться составить исчерпывающий перечень таких фильмов. В этом нет нужды. Достаточно нескольких примеров, чтобы представить себе, как многообразно использование этой характерной особенности кино:

При экспериментах — кошка Маре, испытание материалов на прочность.

При наблюдениях — здесь иногда применяется замедленная съемка, например, при изучении роста растений или движения небесных тел, а иногда ускоренная, например, в баллистике.

В биологии — демонстрация видов животных, их повадок, изучение физиологических процессов.

В истории и социологии — хроникальное изображение людей и событий.

В географии и социологии — изображение местности и исторических примет времени.

При совершенствовании мастерства — в хирургии, в литографии, в спорте.

При изучении творческих достижений в искусстве — простое фиксирование произведений живописи или скульптуры, балета или пьесы.

Для воспроизведения выступлений артистов — представителей других искусств: балерин, певцов, актеров.

Во всех перечисленных случаях кино используется для регистрации явления, причем художественные методы кинематографии здесь не нужны. Ценность таких фильмов не снижается, даже если они будут сняты только одним кадром или если подбор кадров в них окажется случайным.

Но стоит задаться целью, чтобы подобная кинозапись явилась обобщением какого-то факта, подчеркнула определенную сторону явления или сконцентрировала внимание на чем-то определенном, как она перестает быть простой регистрацией фактов. Скажем, если тему: «Вот таким образом такой-то представитель вида X в такое-то время и при таких-то обстоятельствах откладывает яйца» сформулировать иначе: «Откладывание яиц у гадов» или

«Семейная жизнь змей», или даже «А жизнь продолжается»; если кинозапись не только демонстрирует нам вид такого-то города и такой-то улицы в такой-то час, но является чем-то вроде «Прогулки по Италии» или «Жизни города»; если кинозапись не только показывает, как взмахивают битой в гольфе, но стремится научить этой игре,— то во всех этих случаях мы можем использовать одни и те же кадры, но скомпоновать их в соответствии с новой задачей. И тут сразу вступают в силу эстетические законы кино, и результат съемок будет, пусть в минимальной степени, но все же произведением киноискусства.

Здесь уже большую роль играет личный вклад создателя фильма, ведь организация кадров — их отбор и монтаж — должна донести до зрителя замысел автора, помочь автору войти в общение со зрителем, причем в общении индивидуальное, с глазу на глаз, и поэтому такой фильм является произведением искусства, а не научным документом.

Произведения киноискусства, выраженные графикой движения и обогащенные связанным с ним звуком, можно для удобства разбить на три главные категории. Все они представляют собой результат творчества, но внутри каждой можно найти примеры, когда материал состоит либо из снятых на пленку реальных явлений (метод, на котором настаивают документалисты, хотя никогда последовательно не проводят его в жизнь), либо из явлений, которые сами по себе есть результат творчества и часто включают в себя созданное движение.

В эти три категории входят: композиционные, иллюстративные и оригинальные фильмы.

Чисто композиционные:

К ним можно отнести: абстрактные рисунки, плоские (как работы Эггеллинга и Рутмана) или создающие иллюзию трехмерного пространства (как работы Нормана Мак-Ларена); трехмерные конструкции (фильмы Мэна Рэя и Брюгюера); или трехмерные объекты (например, в фильме «Стекло» Ханстра или в «Дожде» Ивенса,¹⁷ или в экспериментах с ногами, руками и т. п.).

Все они представляют собой сюиты из графических композиций или из структурных форм, к которым добавлены еще и элементы движения — разновидность мобилей с особым, только им присущим красноречием.

Иллюстративные в своей основе:

К ним относятся фильмы, которые иллюстрируют общеизвестные свойства объекта, дают основную информацию о его внешних признаках, но индивидуальный подход, влияющий на создание и композицию фильма, в них отсутствует. Они могут рассказывать:

— о каком-то реальном явлении природы или о реальном событии (хроника, фильмы о путешествиях и т. д.);

— об историческом эпизоде или о выдающейся личности, изображая их с общепринятой точки зрения.

— они могут быть переложением на язык кино произведений других видов искусства (например, фильм по роману, фильм-спектакль, фильм-опера). Не имеет значения, как выполнено переложение — грубо и безвкусно, без всякой заботы о том, чтобы сохранить подлинник в неприкосновенности, или же оно сделано точно, с тонким проникновением в дух оригинала; неважно, выполнен этот перевод дословно, со скрупулезной тщательностью в деталях (например, фильм Муландера¹⁸ по роману Сельмы Лагерлеф¹⁹ «Иерусалим» или фильм Штиллера²⁰ по ее же «Сage о Йесте Берлинге», серия картин на основе автобиографических романов М. Горького²¹, большинство английских неореалистических фильмов и «Белоснежка» Диснея), или переложение сделано вольно, но с сохранением духа и атмосферы подлинника (как, например, фильм Пудовкина «Мать» по М. Горькому, «Жюль и Джим» Трюффо²² или фильм Юткевича по «Бане» Маяковского²³).

Наконец, к этой категории можно причислить все фильмы, которые излагают на киноязыке одни и те же банальные, заурядные истории — sentimentальные, романтические, устрашающие, эротические, комические и т. п., ничего не прибавляющие к нашему представлению о мире. Даже если кинематографические приемы в них оригинальны, мы сразу же ощутили бы неоригинальность замысла, будь подобные истории напечатаны или поставлены на сцене. Такие фильмы остаются только иллюстрацией, независимо от того, выполнены они мастером, искусственным в приемах кинорассказа (как Хичкок), или (подобно громадному большинству фильмов) являются повествованием, настолько лишенным какого-либо индивидуального стиля, что никто не сможет определить, кем создана картина.

Оригинальные толкования:

Сюда относятся фильмы, несущие зрителю что-то новое, никем до того не сказанное ни в одном другом произведении искусства (или сказанное, но в ином толковании). Это совершенно самостоятельные, оригинальные художественные творения. Но сначала давайте определим, или, вернее, уточним, что мы понимаем под словами «оригинальные» и «творения». Эти слова в обиходной речи совершенно утратили связь с божественным провидением или библейской историей, к которой они этимологически относятся. Конечно, и мы, пользуясь ими, не имеем в виду сотворение чего-то из ничего. Каждый человек, каждый индивидуум отличается своим особым душевным складом, являющимся результатом взаимодействия между этим человеком и всем, с чем он сталкивался в процессе своего становления. Каспар Гаузер,²⁴ которого продержали в погребе с младенчества до зрелых лет, не мог, естественно, ничего создать самостоятельно, не мог даже вымолвить ни слова. Самовыражение индивидуума — это переосмысленный итог того, что он впитал в себя. Для общества ценность такого материала именно в том, что он прошел через каналы души и памяти отдельного человека и носит какой-то личный отпечаток. Каждая индивидуальная точка зрения может оказаться полезной обществу (то есть всем остальным) именно потому, что она инди-

видуальна и никто другой не может ее повторить. Уже по одному этому пренебрегать ею нельзя, и она должна считаться священной. Такие оригинальные, особые точки зрения и оригинальные творения могут быть выражены и средствами кино.

Они могут содержать наблюдения и выводы:

— О человеке, как таковом, например, в работах великих комических актеров немого кино, особенно это относится к образам, созданным Чаплином, и к «Парижанке», в частности;

— об отношениях людей в обществе, причем либо эта проблема ставится широко и рассматривает людей вообще, представителей самых разных общественных слоев (как в японских и в неореалистических итальянских фильмах, в том числе в фильмах Ольми²⁵), либо она ограничена пределами одной группы (что имеет место в подавляющем большинстве итальянских фильмов и во многих фильмах, созданных «новой волной»);

— о прошлом, толкуемом в свете настоящего (Эйзенштейн — «Иван Грозный»);

— о политике (как «Генеральная линия» и комбинации документальных кадров);

— о социологии (как фильмы Дениса Митчелла и Ричарда Ликока²⁶).

При этом отношение к жизни у автора может быть как угодно:

— сентиментально-циничным (фон Штрогейм);

— беспощадно саркастическим, лишенным всяких сентиментов (Бюньюэль);

— философски-пессимистическим (Бергман²⁷);

— философски-оптимистическим (гимн жизни в устах проститутки в фильме Чаплина «Мсье Верду»);

— философски-сатирическим (карикатуры Гопо и югославов);

— философски-поэтическим («Ноль за поведение»²⁸ и Довженко).

— или безыскусным, лирико-поэтическим, настолько безыскусным, что такие фильмы можно сравнить с уже упомянутыми простейшими композициями. Сюда относятся лучшие образцы фарсов и дельфины Кусто.²⁹

Конечно, ни одна из приведенных категорий не является окончательной, строго ограниченной, исключающей все другие. А сам этот далеко не исчерпывающий перечень может служить только иллюстрацией многообразия видов кинопродукции. Фильм, лишенный какого-бы то ни было индивидуального стиля, пересказывающий банальнейшую повесть, может оказать большое воздействие на зрителей благодаря виртуозной игре актеров и их тонкому проникновению в человеческие характеры. Интересная, живописная композиция или удачное музыкальное оформление могут также усилить воздействие фильма любой категории. Сила воображения художника может превратить адаптацию в самостоятельное творение. И не забывая еще о том, что произведения легкого жанра — музыкальные фильмы и комедии, столь презираемые снобами, могут содержать множество наблюдений — от

социальных («Богатая невеста») до проникновенно-лирических («Четыре шага в облаках»³⁰).

Говорят, что хороший критик обязан быть объективным. Пожалуй, эта цель поставлена неверно, ибо ни один человек не способен судить об объективности собственных суждений. Чем откровенней критик, чем увлеченнее он рассуждает о том, что ему нравится, а что нет, тем легче читателю разобраться в его высказываниях и разглядеть за ними истину. Но, говоря о кино, хороший критик не может ограничиться только описанием своих впечатлений, он должен многое знать, должен достаточно хорошо разбираться в этом виде искусства, чтобы уметь ориентироваться во всех компонентах, составляющих фильм. Самый страшный грех кинокритиков заключается в том, что они часто ругают рецензируемый фильм за то, чего ему не хватает, вместо того, чтобы отдать дань тем достоинствам, которые в нем есть.

То, что искусство является средством общения,— истина неопровержимая. Пусть все, кто уверяет, что видят единственную цель искусства в самовыражении и не нуждаются в зрителях, честно скажут, доставят ли им удовольствие занятия искусством, если они окажутся в одиночном заключении, где к их услугам будет неограниченный запас холста, кистей и красок, а тюремщик, завязав глаза, станет с готовностью сжигать каждую картину по мере ее завершения. Во всяком случае, произведение, не предназначенное для других людей, так же далеко от настоящего искусства, как мастурбация — от любви. Его содержание должно быть доступно, этого требует здравый смысл. Вносить свой вклад в совершенствование природы человека — непременное условие, которое предъявляет общество искусству, и поступает так с полным правом. Ведь разговор идет о художественном произведении, созданном целым коллективом, на него затрачиваются огромные средства, и, что особенно важно, оно оказывает воздействие на громадное количество зрителей. (Тот факт, что вопрос об улучшении человеческой природы при разных общественных устройствах может пониматься по-разному, не меняет положения). Чувствительный удар по теории «искусство для искусства» нанес Уэллс — он вывел в одном из своих рассказов повара, который, не имея под рукой миндаля, сдабривает кушанье синильной кислотой.* Рассуждения о том, что искусство перестает быть искусством, раз оно служит определенной цели,— чепуха. Куда ни кинь взор, все опровергает это утверждение — и пещеры Ласко, и своды Парфенона, и Библия, и воспетье Гомером «добрые старые времена», и любой готический собор, и прославление Тюдоров у Шекспира, очернившего Ричарда III.

Все, что говорится в предыдущем абзаце,— истины общеизвестные. Плохо, когда их начинают толковать субъективно, категорически и деспотично. *Во-первых*: вклад в дело улучшения природы человека может быть и малым, и большим. Искусство может вдохновлять на гражданские подвиги, но его

* «Непонятый художник» в «Избранных беседах с дядюшкой» (1895).

заслуги несомненны и тогда, когда оно учит людей смеяться, лучше относиться друг к другу, замечать страдания и сочувствовать им; когда оно внушает людям бодрость или просто радует глаз абстрактными графическими узорами, как музыка доставляет наслаждение звуковыми узорами (мелодиями). Разве у искусства кроме стимулирующей нет еще и игровой функции (тоже, хоть в меньшей степени, заслуживающей внимания)? С таким же успехом можно утверждать, будто игры нужны только для поддержания человека в форме, а не ради развлечения. *Во-вторых*: очень может быть, что единственное, на что способен художник,— это правдиво рассказать о том, что он видел или чувствовал, не постигая всего явления в целом, не делая попыток к анализу и обобщению. Тем не менее даже часть правды, переданная им, представляет ценный вклад в искусство. Рецензируя такое произведение, критики должны учитывать его направленность и масштабы, и нет нужды дубасить автора по голове за то, что он не отразил явления во всем его многообразии и сложности. *В-третьих*, совершенно ясно, что произведения, не имеющие никакой цели, ничего никому не говорящие, можно спокойно запереть в сумасшедшем доме вместе с их авторами. Это не означает, однако, что туда же следует отправлять все непонятное. История искусства, литературы, живописи, музыки знает массу примеров, когда все новое и даже подлинные шедевры отвергались теми, кто привык смотреть и слушать только в соответствии с традицией. Но позднее эти новшества оценивали по заслугам. Формализм — чрезмерное увлечение формой за счет содержания — опасный порок, он может погубить произведение, но каждое искусство нуждается в разведчиках, и многие новые условности и средства выражения, получившие теперь общее признание, выросли из экспериментов, непонятых в свое время или даже неудавшихся.

Увлечение абстрактной живописью, предпочтение формы содержанию — вовсе не свидетельство аполитичности, как заявляют иногда ее защитники и проповедники, обманывая самих себя. Все это тесным образом связано с политикой. Превознесение абстрактного искусства знаменует собой протест от вопросов, волнующих человечество, является негативным восприятием реальной жизни, проповедью пассивности. Мне могут возразить, что уже в самоотказе от решительных высказываний, в предпочтении им натуралистической неопределенности, в погоне за абстракцией заключен протест художника против социального несовершенства современного общества. Но это слишком робкий протест. Как говорит Грирсон: «Бунт против прежних традиционных сюжетов коммерческого кино, построенных на вопросе «кто на ком женится», утверждение традиции «чистой» формы едва ли можно назвать переворотом. Дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм принадлежат к одной категории. Они открывают глаза на новые виды красоты, на новые формы. Но они не содержат новых идей»*. Естественно, что в странах свободного рынка те, кто задают тон и получают прибыли, игнорируют

* Grierson on Documentary, p. 85.

формалистические произведения и обращаются к ним только в том случае, когда какой-нибудь скандальный эротический эпизод или сцена насилия дадут им возможность выгодно продать такой фильм. Естественно и то, что в обществе, поставившем себе задачу в кратчайшие сроки покончить с вековой нищетой и отсталостью, ответственные государственные деятели возражают против того, чтобы такие течения поднимались на щит, поскольку это отвлекает молодежь. Они, естественно, с недоверием относятся к утверждениям, будто что-то, непонятное и неясное сейчас, в конечном итоге представляет ценность; они опасаются, как бы эти заверения не оказались только ширмой, которой прикрываются нигилизм и бессилие.

Исчерпывающего представления о возможностях использования кинематографии в человеческом обществе пока еще нет. Ведь фильмы, обладающие обманчивой одушевленностью, так же сложны, как люди, и их судьбу так же трудно предугадать. Кино наделено способностью графически воспроизводить движение, вести повествование при помощи сменяющих друг друга изображений, усиленных связью со звуком, точно контролировать все эти компоненты — значит, глубина выразительности, быстрота воздействия на зрителя, сила производимого впечатления поистине беспредельны, так же беспредельны, как неисчерпаемы реакции, порожденные различными явлениями жизни. Кино еще слишком молодо, человек же и его окружение, сами влияющие на фильмы и находящиеся под их влиянием, меняются слишком быстро, поэтому и не может быть какого-то единого, устойчивого стиля, который отвечал бы всем требованиям.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели в нашем исследовании как бы естественную историю кино, дав описание его анатомии, его свойств и его связей с окружающей средой, так сказать, экологии.

Но в наше время наука не довольствуется описанием. Даже биология встала на путь эксперимента и создает гипотезы, которые должны помочь лучше понять процессы развития природы и научить нас управлять ими по своему желанию на благо человека.

И наш экскурс подвел нас к этой проблеме. Мы не можем завершить путь, не сделав попытки ответить на вопрос — можно ли что-нибудь предпринять, чтобы кино лучше служило людям?

Мы начали свое исследование с изложения общих принципов, но когда мы обратились к проблеме кино как товара, нам пришлось заняться той ролью, которую фильмы играют в действительности, а не их потенциальными возможностями, и естественно, нам легче было говорить о положении кинематографии у нас в Англии, в известных нам условиях.

Ограничив себя теми же рамками, мы попытаемся дать ответ и на поставленный выше вопрос.

Если проанализировать положение кинематографии во всех странах, то угрозы неминуемой катастрофы мы не заметим. На 1 января 1960 года в мире насчитывалось в общей сложности 175 тысяч кинотеатров на 60 миллионов мест. В то время как в одних государствах кинотеатры закрывались и продолжают закрываться, в других открываются новые. Бинго и боулинг, если заглянуть за околицу, оказываются на поверку не всеобщей эпидемией, а скорее местным злом.

Безусловно, в Англии, так же как в США и в некоторых других странах, масштабы кинопромышленности значительно сократились. Несомненно, это объясняется переменами в привычках населения и, в первую очередь, развитием телевидения. Но уже наблюдаются симптомы того, что, когда наступит пресыщение телевидением, кривая кинематографии выравняется. Это особенно заметно в тех странах, где упадок начался раньше. В США

в 1963 году открыто 500 новых кинотеатров, причем половина из них загородные, куда можно въехать прямо на машине. Отличительной чертой другой половины, построенной в городах, является небольшое количество зрительских мест (от 750 до 1000). Прошли времена кинозалов-гаргантюа, самый гигантский из них — Радио Сити Мюзик-холл в Нью-Йорке на 5800 мест.

Следует ли оплакивать это падение с вершины? Нет. Во-первых, потому, что слезами горю не поможешь. Нельзя повернуть время вспять. Во-вторых, потому, что обстоятельства, вызвавшие расцвет кинематографа, уже не повторятся. То были военные и послевоенные годы, когда полное отсутствие безработицы создало беспрецедентную покупательную способность, между тем как военные нужды тормозили производство товаров, которые могли бы удовлетворить спрос. Таким образом, деньги тратились на развлечения и текли преимущественно в кассы кинотеатров. Но новая война будет иной. После нее не останется ни кино, ни зрителей. В-третьих, не стоит печалиться еще и потому, что если б нам удалось вернуть дни процветания, неизвестно, было ли бы это хорошо. Расцвет кинопромышленности означает раздутые масштабы производства, а это влечет за собой господство монополий, господство Голливуда. Резкое сокращение выпуска продукции, в том числе и голливудских фильмов, приоткрыло лазейку для демонстрации неамериканских фильмов даже в США, сделало возможным более длительный прокат, повторный прокат, то есть создало некоторый простор для проявления зрительских вкусов.

Именно благодаря повторным и специальным демонстрациям такой высокий процент в перечне фильмов, давших наибольшие прибыли, составляют фильмы, выпущенные недавно. Картина, действительно имеющая успех, может теперь демонстрироваться дольше. Все фильмы, открывающие этот список, принадлежат к разряду «блокбастеров».

Задержимся на минуту на термине «блокбастер». Некоторые, может быть, полагают, что он просто характеризует масштабы, что все относящееся к таким фильмам (количество действующих лиц, стоимость, размеры экрана, созвездие актеров) должно быть необычной, гигантской величины, подобно бомбе, прозванной так за массовые убийства во вторую мировую войну. Хустон и Джиллет* утверждают, однако, что это слово надо понимать буквально. Такие фильмы, действительно, задуманы как бомбы, они создаются, чтобы прорвать блокаду, «наладить связь между кино и бастующими зрителями». Они делаются с учетом того, что «зрители-завсегдаги — это явление, отошедшее в прошлое, что зрителей надо выманывать из их домов, отрывать от дома, как отрывают моллюсков от скалы». Это фильмы «для тех, кто не ходит в кино». Считается, что желаемый эффект достигается за счет огромных капиталовложений в картину и в сопровождающую ее рекламу.

* Sight and Sound, v. 32, N 2, 1963.

Самое любопытное, что чудовищные вложения в «блокбастеры», рассчитанные на «отрыв моллюсков», замораживают в кинематографии огромное количество средств, а этот процесс, в свою очередь, вызывает сокращение американской кинопродукции.

Интересно отметить, что только немногие из этих колоссов оказываются в проигрыше. В общем и целом они себя оправдывают, если у вас есть средства, связи и сеть кинотеатров. Но, конечно, это не означает, что в пленке шириной 70 мм и больше можно найти решение всех экономических проблем кинематографии. Трудно с уверенностью сказать, какое количество кинотеатров имеет подходящее оборудование для демонстрации пленки подобной ширины. Данные сильно расходятся, и можно предположить, что их всего 200 в США и 300 во всех остальных странах.

В Англии таких кинотеатров меньше 50. Новинка, действительно, способна прорвать блокаду, и, вероятно, удастся снять сливки с притока в эти кинозалы новых зрителей. Но можно ли надеяться, что при переводе всех кинотеатров на такое оборудование туда удалось бы завлечь всех уклоняющихся? Абсурд. Фильмы-колоссы не смогут изменить привычек населения, они не смогут приостановить объединение в тресты,* повлиять на господство прокатных сетей, на систему «воплощения грез» и на все прочие следствия, вытекающие из физических и экономических условий, которые определяют характер использования кинематографа. Некоторые изменения, пусть незначительные и не всегда к худшему, вызванные падением кино с вершины, мы уже описали, но какого-либо улучшения в положении кинематографии можно ожидать не от расширения размера экранов и не от раздувания масштабов кинопроизводства, а только от ее коренной реорганизации.

Какими же должны быть эти изменения? Прежде, чем ответить на этот вопрос, надо разъяснить, что мы понимаем под словами «лучше служить людям». Причем я решительно отказываюсь придать этому выражению какую-то субъективную окраску и не собираюсь навязывать свои вкусы. Под этими словами я подразумеваю создание таких условий, при которых можно

* В уже цитировавшемся отчете комиссии от 24 июня 1963 г. говорится, что два треста — Рэнк и АБК имеют в своем распоряжении 39 кинотеатров с широким экраном для 70-миллиметровой пленки, независимых же кинотеатров с таким экраном всего два! Если при демонстрации 35-миллиметровых фильмов к конкурирующим кинотеатрам раньше предъявлялись требования, чтобы они не показывали одни и те же фильмы в радиусе от 7,5 до 14 миль, то при демонстрации широкоформатных картин это ограничение возрастает до 50, а иногда и до 200 миль. И его начинают механически переносить на фильмы, снятые на обычной 35-миллиметровой пленке. В отчете подчеркивается также, что независимым кинотеатрам, находящимся за пределами этой зоны и желающим установить у себя широкоформатное оборудование, было отказано в гарантированном снабжении 70-миллиметровыми фильмами, так как продюсеры подобных картин опасаются, что прокатные сети могут создать поблизости свой широкоформатный кинотеатр. Другими словами, широкоформатные фильмы только укрепляют господство трестов. Возрождение капиталовложения в «блокбастеры» разбухают за счет прибылей, получаемых кинопромышленностью, а следовательно, нельзя рассчитывать, что они могут способствовать ее расширению.

будет добиться более разностороннего использования кинематографа, выпустить более разнообразную кинопродукцию, предоставить зрителям более свободный выбор — то есть полностью применить все возможности кино. Тут, между прочим, надо сделать одно предостережение. Деятельность институтов кинематографии, кинообществ, киноархивов, кино клубов, курсов по изучению кино, артистических кружков и специальных журналов в настоящих условиях имеет сугубо положительное значение. Если бы не они, то в большинстве стран не было бы никакой отдушины для тех, кто интересуется творческим кинематографом, — оставалась бы одна жвачка, выпускаемая монополиями. Но при чтении журналов, издаваемых перечисленными обществами, невольно создается впечатление, будто хорошим вкусом обладают только эти авторы, а кинематография только затем и существует, чтобы удовлетворять эти вкусы. Мы относимся к поставленному выше вопросу иначе. Мы считаем, что несовершенна сама система, при которой насаждается стандартная продукция; система, которая не только ограничивает, но, по существу, лишает зрителей права выбора, не позволяя публике даже заподозрить, что она имеет это право.

В каждой стране свои проблемы, и у нас — свои.

Теперешняя ситуация создалась в Англии в результате неограниченного или почти неограниченного господства рынка, господства, вытекающего из исторически сложившегося положения кино в государстве, имеющем один язык со страной, которая располагает более мощной экономической базой и выпускает гораздо больше продукции. При такой ситуации упадок отечественной кинематографии заметнее, а смиренная рубашка стягивает ее туже, чем в какой-либо другой стране. У нас гораздо меньше, чем где-нибудь, разнообразия в репертуаре для широкого зрителя. У нас не налажена система для выявления и подготовки новых талантов. Национальная кинопромышленность, больше чем в других странах, зависит от вненационального влияния. Производство фильмов полностью подчинено капризам монополий. Штаты, занятые в кинематографии, не имеют регулярного заработка и уверенности в завтрашнем дне. Зимой 1963/64 года в производстве фильмов наблюдался полнейший застой. Власть монополий не только не умерила опасность кризиса, но, наоборот, усугубила ее. Ограничения, выдвигаемые трестами, препятствуют тому, чтобы кинотеатры показывали фильмы, поступающие из других источников. Вдобавок тресты еще и мешают открывать кинотеатры, закрытые ранее, чтобы избежать конкуренции. Все это время кассовые сборы остаются удивительно постоянными, неуклонное повышение наблюдается только у двух трестов-гигантов. Как же исправить это положение? Только при помощи административного вмешательства.

Национализация? Сейчас она не будет для кинопромышленности действительным выходом из сложившегося положения. Полная национализация могла бы, конечно, дать право каждому кинотеатру показывать любые фильмы, могла бы положить конец препонам, преграждающим зрителям доступ к некоторым наиболее популярным фильмам. Однако значительная часть публики

подозревает, что национализация приведет к уменьшению выпуска таких фильмов, какие она любит. А те, кто в результате национализации лишится прибылей, с легкостью сыграют на этих опасениях, чтобы превратить предложение о национализации кинопромышленности не в плюс, а в минус любой политической программы. Если в Великобритании и произойдет когда-нибудь полная национализация кинематографии, то это будет только следствием далеко идущих социальных перемен.

А вот создание государственного сектора в английской кинопромышленности — другой разговор. Только превратное толкование может представить эту акцию делом политическим. Государственный сектор явится не столько шагом к полной национализации, сколько мерой по ограничению господства монополий.

Предположим, у нас будет не две сети кинотеатров, а три. Предположим, третья сеть будет принадлежать государству, но при этом она должна насчитывать достаточно первоклассных кинотеатров, чтобы конкурировать с двумя другими прокатными сетями на равных началах. Предположим также, что отменят ограничения, введенные трестами, и все фильмы должны будут справедливо распределяться между всеми конкурирующими кинотеатрами.

Это сразу же облегчит выпуск независимых фильмов, благодаря тому, что им откроется широкий прокат и все остальные привилегии. Они будут неподвластны владельцам двух трестов, и публика, таким образом, сможет сама выбирать фильмы.

Государственной прокатной сети уже много лет добиваются профсоюзы служащих кинопромышленности. Их хозяева сначала относились к этой идее с подозрением, считая ее разновидностью «ползучего социализма». Показательно, что разговоры об этом якоря спасения затеяли сами продюсеры в своем меморандуме 1963 года. При этом они продолжают цепляться за возможность джентльменского (?) соглашения с двумя трестами (с равным успехом можно взять расписку с тигра, что впрямь он будет питаться одной капустой) и надеются, что тогда не придется прибегать к столь дерзкой мере.

Созданию третьей сети кинотеатров должно, разумеется, сопутствовать создание остальных предприятий государственного сектора — лабораторий, двух студий, прокатной организации, которыми на справедливых условиях могут пользоваться все независимые; а кроме того, должна быть выработана программа выпуска кинопродукции, поддержанная государством.

Свобода, полученная независимыми таким путем, будет способствовать и тому, что два ныне существующих треста станут охотнее пользоваться фильмами независимых, лишившись возможности бойкотировать и замораживать их.

В Англии уже имеется благоприятный прецедент для создания государственного сектора. В свое время проекты Джона Грирсона увлекли и воодушевили сэра Тэллента, и в результате было создано объединение «Импайр Маркетинг Боярд Филм Юнит», которое позднее преобразовали

в «Дженерал Пост Оффис Юнит», а еще позднее в «Краун Филм Юнит». Все это — разные названия одной и той же организации, снимавшей короткометражные фильмы, призванные запечатлеть «облик Англии». Так возникла школа документалистов, которая стала ведущей в международном масштабе. Эта организация обеспечивала своих сотрудников постоянной работой и, тем самым, помогла воспитать талантливых людей, которые пережили ее и до сих пор возглавляют все творческие поиски в области документального кино. Она была создана при поддержке довоенного правительства консерваторов, а ее преемников ликвидировали консерваторы, вернувшиеся к власти после войны. Предумышленное убийство? Несомненно. То же самое можно сказать и о ликвидации в 1963 году процветающих студий Британского льва, которые управлялись Национальной корпорацией по финансированию кинофильмов.

Нет никаких оснований рассматривать национальный сектор в кинопромышленности как национализацию или придавать этому начинанию политическую окраску. Несоциалисты без всяких угрызений совести принимали участие в создании государственной корпорации радио и телевидения. А кино просто слишком рано изобрели. Ко второй четверти XX века всем, по крайней мере в нашей стране, стало ясно, что средства такого массового воздействия, как радио- и телепередачи, нельзя отдавать на откуп конкурирующим объединениям. Но в то время, когда появились фильмы, общество еще не созрело, чтобы понять это, да и первые способы кинопоказа — кинетоскоп, одиночная будка на ярмарке, вставной номер в программе мюзик-холла — вряд ли давали возможность предугадать будущую мощь нового изобретения. Теперь уже все понимают, что и государственные, и местные власти обязаны бороться за то, чтобы все достижения в области культуры были доступны широкой публике. В наши дни ни между партиями, ни внутри партий не существует двух мнений относительно необходимости активного вмешательства общественности в развитие радиовещания. Почему же с кино дело обстоит иначе? В ведении местных властей находятся музеи, библиотеки, они организуют концерты, имеют право решать вопросы театрального репертуара. Почему же не создать муниципальные кинотеатры, которые заботились бы о разнообразии репертуара, учитывая пожелания своих клиентов? Они только выиграли бы от тесной связи с государственным сектором.

В другой сфере массового воздействия — телевидении доказана возможность сосуществования государственного и частного (но контролируемого) секторов. Конкурируя, но работая параллельно, эти секторы сумели сделать программы телевидения гораздо разнообразнее и использовали его для значительно более широких целей, чем это доступно кинематографии, скованной владычеством двух трестов. Телевидение отдает должное и развлекательным передачам, и образовательным, а кроме того, знакомит публику и с информацией, поступающей из бесчисленных источников, и с новыми достижениями, и с новыми веяниями — со всем, что, в конечном счете, меняет образ жизни и привычки зрителей. И кино, в свою очередь, могло бы уподо-

биться потокам свежей воды, которая, разливаясь по тысячам каналов, орошает иссушенную землю. Речь идет не о том, чтобы превратить кино в радиосеть номер три или в третью телевизионную программу. Речь идет о том, что кино необходимо вывести из тупика, спасти его от страшной угрозы выродиться в подобие гигантского телевизора, прямо и косвенно управляемого за границей.

Наступит ли время, когда в нашей стране возникнет государственный сектор кинематографии? Безусловно. Новый взгляд на развитие британской промышленности не может распространяться на одни только железные дороги. Как теперь говорят, остановка за тем, чтобы усовершенствовать английские учреждения, довести их до уровня XX века. А в кинематографии главное — ликвидировать последствия ее преждевременного появления на свет. Смирительная рубашка все больше теснит кино, рано или поздно оно сбросит ее и облачится во фрак.

ПРИМЕЧАНИЯ

Предисловие

¹ *Томсон Дж. Дж.* (1856—1940) — английский физик, президент Королевского общества. На русский язык переведены его работы: «Электрон в химии» и «Электричество и материя».

² *Бинго и боулинг* — азартные игры, распространенные на Западе. Бинго напоминает игру в лото, боулинг — игру в кегли.

³ *Хейл-Тур* — американский аттракцион, изобретенный Джорджем Хейлом в 1900 г. Аттракцион представлял собой имитацию пульмановского железнодорожного вагона. Специальные устройства воспроизводили шум паровоза, перестук колес, свистки и гудки, покачивание вагона; вместо окон были установлены небольшие экраны, на которые проецировались видовые filmy.

Часть первая

Кино как наука

⁴ *Дисней Уолт* (1901—1966) — американский режиссер, художник, кино-предприниматель, постановщик мультипликационных фильмов: «Белоснежка и семь гномов» (1938), «Фантазия» (1940), «Бэмби» (1942) и др.

⁵ *Трнка Иржи* (род. 1908) — чехословацкий режиссер, постановщик рисованных и кукольных фильмов. Наиболее значительные работы: «Положения храброго солдата Швейка» (1956), «Сон в летнюю ночь» (1958).

⁶ *Гершелл Джон* (1792—1871) — сын знаменитого астронома, сам астроном и физик. Начиная с 1813 г. сотрудничал с Беббеджем в многочисленных работах по электричеству. Секретарь Королевского научного общества с 1824 по 1827 г.

⁷ *Пэрис Джон* (1785—1856) — знаменитый лондонский медик, друг физика Гемфри Дэви, жизнь которого он описал.

⁸ *Роджет Питер Марк* (1779—1869) — сын женевского пастора. По приезде в Англию начал свою деятельность в качестве медика. Затем заинтересовался математикой и электричеством.

⁹ *Фарадей* (1791—1867) — гениальный английский физик, ученик Гемфри Дэви. В 1820 г. начал изыскания по электричеству, приведшие к созданию в 1832 г. «машины Фарадея» — первой электрической машины.

¹⁰ *Плато Жозеф* (1801—1883) — медик. Родился в Брюсселе. В 1829 г. получил степень доктора наук в Льеже. Пытаясь узнать предел сопротивляемости сетчатки глаза, в 1829 г. провел эксперимент: 25 секунд не отрываясь смотрел на раскаленный диск солнца. В результате открыл свойство человеческого глаза сохранять некоторое время увиденное изображение, которое легло в основу кинематографического эффекта. После этого опыта потерял зрение, а в 1842 г. окончательно ослеп.

¹¹ *Маре Этьен Жюль* (1830—1904) — врач-физиолог. Родился в Бонне. В 1882 г. изобрел фотографическое ружье. В 1888 г. построил пленочный хронограф — прообраз современного киносъемочного аппарата. В 1894 г. написал фундаментальный труд «Движение». До самой смерти продолжал совершенствовать свои аппараты, выступал с лекциями о принципах киносъемочного процесса.

¹² *Жансен (Янсен) Жюль* (1824— ?) — астроном, директор Медонской обсерватории. Родился в Норвегии. Заинтересовался возможностью применения в астрономии фотографии. Свой фотографический револьвер, предназначенный для фотографирования движения планет, сконструировал совместно с Редье.

¹³ *Эдисон Томас Альва* (1847—1931) — американский изобретатель. Прославился работами в области электротехники и радио.

Автор данной книги явно несправедлив в своей оценке роли Эдисона, чьи выдающиеся заслуги в деле становления и развития кинематографа неоспоримы (см. напр.: Жорж Садуль. Всеобщая история кино, т. 1. М., «Искусство», 1958).

¹⁴ *Ухаццус* — австрийский офицер. Начал свои опыты с движущейся фотографией в 1845 г. В 1853 г. впервые осуществил проекцию движущегося изображения на экран. Совместно с оптиком Прокошем наладил серийное производство своих аппаратов.

¹⁵ *Рейно Эмиль* (1844—1918) — французский изобретатель-самоучка. С 1873 по 1877 г. читал в городе Ле Пюи курс популярных лекций по физике и естествознанию, сопровождая их проецированием картинок на экран. С 1881 по 1888 г. занимался созданием аппарата, дающего возможность длительного (5—10 минут) показа движущихся картин, названного затем Оптическим театром Рейно. Спектакли Рейно — «Клоун и его собаки», «Кружка пива», «Бедный Пьеро», «Вокруг кабины» регулярно проводились с 1889 г. в Музее Грэвен (один из самых знаменитых в мире музеев воско-

вых фигур). Он первым применил метод отделения персонажа от декорации, легший в основу производства мультипликационных и кукольных фильмов. Последние годы работал над созданием аппарата, проецирующего на экран стереоскопическое изображение.

¹⁶ *Истмен Джордж* (1854—1931).— Родился в Уотервиле (штат Нью-Йорк). В 1880 г. организовал акционерное общество по изготовлению прозрачной целлулоидной светочувствительной пленки. Наладил серийное производство фотоаппаратов «Кодак». По проекту Эдисона в 1889 г. начал выпуск перфорированной 35-миллиметровой кинопленки, употребляемой до сих пор во всем мире.

¹⁷ *Диксон Уильям Кеннеди Лоури* (1860—1935) — ближайший сотрудник Эдисона. В 1887 г. изобрел оптический фонограф, позволявший получать изображения на движущемся валике, покрытом светочувствительным слоем, который он заменил впоследствии пленкой Истмена. Под руководством Эдисона в 1890 г. снимает фильмы для их «Кинематографического театра». К 1894 г. выпустил более 60 лент. В 1895 г. порывает с Эдисоном и начинает самостоятельное производство фильмов, в основном документального характера. В 1901 г. возвращается в Англию. Автор многочисленных книг, в том числе «Истории кинематографии» (1895).

¹⁸ *Деммени Жорж* (1850—1917) — по образованию математик и медик. В 1882 г. начал сотрудничать с Маре. Сыграл первостепенную роль в изобретении хронографа, впервые применив для создания прерывистого движения пленки грейферный механизм. Особую известность получили его так называемые «говорящие портреты», в которых он снимал глухонемых, с целью изучения артикуляции их губ.

¹⁹ *Лепренс Луи Эмэ Огюст* (1842—1890?) — французский инженер-химик. В 1869 г. переехал в Англию. Работу в области движущейся фотографии начал в 1881 г. и внес в развитие кинематографа огромный вклад. 16 сентября 1890 г. исчезает при загадочных обстоятельствах в поезде по дороге из Дижона в Париж.

²⁰ *Фриз-Грин Уильям* — английский изобретатель, один из первых занимался проблемами получения на экране цветных и стереоскопических изображений.

²¹ *Братья Люмьер: Луи* (1864—1948), *Огюст* (1862—1954) — одни из изобретателей кино. Аппарат для съемки и проекции движущихся изображений, созданный ими в 1895 г. и получивший название «кинематограф», как бы подвел итоги поисков Эдисона, Маре, Истмена и др. Первый публичный платный сеанс, устроенный Люьерами, состоялся в Париже, в подвале «Гран-кафе» на бульваре Капуцинов, 28 декабря 1895 г. Эту дату принято считать днем рождения кино. К 1898 г. ввиду конкуренции прекратили производство фильмов. Наиболее известные фильмы, созданные ими: «Прибытие поезда», «Политый поливальщик», «Завтрак младенца» и др.

²² *Эпштейн Жан* (1899—1953) — французский режиссер, один из первых теоретиков кинематографа. Принадлежал к группе «Авангард». Фильм «Падение дома Эшеров» поставлен им в 1928 г.

²³ Над фильмом «Простой случай» («Очень хорошо живется») по сценарию А. Ржешевского В. И. Пудовкин работал с 1929 по 1932 г.

²⁴ Английский фильм «Такова спортивная жизнь» поставлен режиссером Линдсеем Андерсоном в 1963 г. по одноименному роману Дэвида Стори.

²⁵ *Мельес Жорж* (1861—1938) — один из пионеров французского кино, первым использовал его технические возможности для создания трюковых и фантастических фильмов. Поставил более 400 таких картин (первая в 1896 г. — «Партия в карты»): «Фауст и Маргарита» (1897), «Золушка» (1899), «Путешествия на луну» (1902), «Царство фей» (1903) и т. д. Последний фильм — «Путешествие семейства Бурришон» (1913). К 1914 г. разорился. Умер в нищете, всеми забытый.

²⁶ «Уфа» («Универсум Фильм Акциенгезельшафт») — крупнейшая в мире кинофирма, организованная в 1917 г. в Германии для борьбы с иностранной конкуренцией (главным образом американской и датской), сыграла важную роль в развитии немецкого кинопроизводства.

²⁷ *Шюфтан Эуген* (род. 1893) — известный оператор, по образованию архитектор и художник. Родился в Германии. С 1919 г. ставит мультипликационные и трюковые фильмы. В 1929 г. переходит на операторскую работу. Снимает во Франции и США. Лучшие фильмы созданы им с французским режиссером Марселем Карне — «Забавная драма» (1937), «Набережная туманов» (1938, совместно с Луи Пажом).

²⁸ *Астер Фред* (наст. имя и фамилия Фредерик Аустерлиц) (род. 1899) — профессиональный танцовщик, актер американского кино. Снимался главным образом в фильмах, требующих хореографического мастерства: «Шиндр» (1935), «Беззаботный» (1938), «Мелодия Бродвея» (1940). В 1959 г. сыграл роль ученого-атомщика в фильме Стенли Крамера «На последнем берегу».

²⁹ *Пиль Гарри* (род. 1892) — популярный немецкий актер, исполнял роли, требующие хорошей физической тренировки. Участвовал в фильмах: «Презирающий смерть» (1921), «Черный конверт» (1922), «Паника» (1928). В последние годы перешел на режиссерскую работу.

³⁰ *Рейнигер Лотта* (род. 1899) — немецкий режиссер мультипликационных фильмов. В своих картинах применяла метод отделения движущихся фигурок от фона, так называемый метод объемной мультипликации. Наиболее известные фильмы: «Кармен» (1933), «Украденное сердце» (1934).

³¹ *Старевич Владислав* (1892—1965) — пионер русского мультипликационного кино. Первый фильм — «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей» (1912). Затем — «Авиационная неделя насекомых», «Месть кине-

матографического оператора», «Стрекоза и муравей». В 1918 г. уехал во Францию. Организовал в Париже студию по производству мультипликационных и кукольных фильмов. Наиболее значительные фильмы этого периода: «Маленький парад» (1930), «Фетиш-серия» (1933—1937), «Папоротник» (1949), «Нос зимой» (1956).

³² *Попеску-Гопо Йон* (род. 1923) — известный румынский кинорежиссер. Дебютировал как постановщик мультипликационных фильмов, наиболее известен из них — «Ното сариенс» (1960). В последнее время перешел на постановку художественных картин: «Украли бомбу» (1961), «Если бы я был белым арапом» (1965), «Фауст XX века» (1966) и др.

³³ *Флейшер Нат* (наст. имя — Макс) (род. 1889) — американский режиссер и продюсер мультипликационных фильмов. Наиболее известные фильмы: «Путешествия Гулливера» (1939), «Мистер Буг едет в город» (1941). С 1942 г. — консультант по производству телевизионных фильмов.

³⁴ *Эггелинг Викинг* (швед по национальности), *Рутман Вальтер* — немецкие художники, работавшие в области графической мультипликации. Их фильмы носили главным образом экспериментальный характер (например, «Диагональная симфония», «Вертикальная симфония», «Параллельная симфония» Эггелинга). Позже Эггелинг занялся производством рекламных фильмов, Рутман (1888—1942) перешел в документальное кино. Наиболее значительная его картина — «Берлин, симфония большого города» (1927).

³⁵ *Мак-Ларен Норман* (род. 1914) — английский режиссер мультипликационных фильмов. С 1940 г. работает в Канаде. Дебютировал в 1934 г. фильмом «Пять меньше семи». Постановщик картин «Аллегро» (1939), «Танец доллара» (1943), «Круг есть круг» (1951), «Линия» (1960), «Канон» (1964).

³⁶ *Вэчел Линдсей* (1897—1931) — американский поэт и теоретик кино. С 1915 по 1922 г. выпустил трехтомное исследование «Искусство фильма».

³⁷ *Вессели Паула* (род. 1908) — австрийская актриса. Начала сниматься с 1934 г. Фильм «Маскарад» (реж. В. Форст) был ее дебютом в кино.

³⁸ *Мурнау* (наст. фамилия Плюмпе) *Фридрих Вильгельм* (1889—1931) — немецкий режиссер, принадлежавший к группе «Каммершпиле». Дебютировал в 1919 г. фильмом «Мальчик в голубом». Наиболее известные картины: «Носферату» (1922), «Тартюф» (1925), «Фауст» (1926).

Фильм «Последний человек» (в советском прокате «Человек и ливрея»), поставленный им в 1925 г. (сценарист Карл Майер, оператор Карл Фрейнд, в главной роли Эмиль Яннингс), входит в число двенадцати лучших фильмов всех времен и народов.

А. Монтегю пользуется американским прокатным названием фильма — «Последний смех», которое не соответствует содержанию картины.

С 1925 г. работал в Голливуде. В этот период он создал фильмы: «Хлеб наш насущный» (1929), «Табу» (1931, совместно с Робертом Флаерти).

Погиб в автомобильной катастрофе по пути на премьеру своего последнего фильма.

³⁹ *Фирма «Уорнер»* — братья Уорнер (Гарри, Жак, Сэм, Альберт) с 1923 года контролировали компанию, занимавшуюся производством кинофильмов. В 1925 г. (к этому времени фирма стояла на грани банкротства) Уорнер приобретают группу кинотеатров. Старший из братьев — Сэм (ум. 1927) в 1926 г. заинтересовался проектом звукового кино, отвергнутым другими фирмами. В том же году выпустили первый звуковой фильм в мире «Дон Жуан» (в главной роли Дж. Барримор), тем самым положив начало эре звукового кино.

⁴⁰ *Джолсон Ол* (наст. имя и фамилия Джозеф Розенблатт) (1888—1950) — американский актер и певец, исполнитель негритянских песен. В 1927 г. дебютировал в фильме «Певец джаза» (реж. Алан Кросланд), поставленном на студии бр. Уорнер.

⁴¹ Пионером в этой области является советский специалист доктор искусствоведения Е. А. Шолпо, который уже в 1930 г. провел большую исследовательскую работу по теории графического звука. Позднее озвучил несколько фильмов.

⁴² *Гриффит Дейвид Уорк* (1875—1948) — американский режиссер, внесший огромный вклад в развитие выразительных средств кинематографа. Первая режиссерская работа в кино — «Приключения Долли» (1908). Наиболее известные фильмы: «Рождение нации» (1915), «Нетерпимость» (1916), «Сломанные побеги» (1919), «Сиротки бури» (1922), «Авраам Линкольн» (1930, звуковой).

⁴³ *Лейда Джей* (род. 1908) — американский киновед и литературовед. В 30-х гг. учился в СССР, во ВГИКе у С. М. Эйзенштейна. Перевел на английский язык теоретические работы Эйзенштейна «Чувство кино» (1942), «Форма кино» (1949). На русском языке опубликована книга Лейды «Из фильмов в фильмы».

⁴⁴ Автор имеет в виду двухцветный способ кинематографии, разработанный фирмой «Техниколор».

⁴⁵ *Ясный Войтех* (род. 1925) — чехословацкий режиссер. Вначале выступил как режиссер документальных фильмов, лучший из них — «Небо не всегда серое» (совместно с Карелом Кахьной, 1950). С 1955 г. переходит в художественную кинематографию. Наиболее известные фильмы: «Ночь в сентябре» (1957), «Я пережил свою смерть» (1960), «Свистки» (1965).

⁴⁶ *Ганс Абель* (род. 1889) — французский режиссер. Дебютировал фильмом «Плотина» (1912). Наиболее значительные работы: «Колесо» (1923), «Великая любовь Бетховена» (1936), «Я обвиняю» (1938). Фильм «Наполеон» (1927) демонстрировался на тройном экране с помощью трех синхронно действующих проекторов.

Часть вторая

Кино как искусство

¹ «Бен Гур» Сиднея Олкотта (в прошлом актер) и Фрэнка Окс Роза был снят по заказу фирмы «Калем» (в работе над фильмом также принимали участие Хардиган и бывший шофер фирмы Маршал Нейлан).

Автор романа Лью Уоллес выиграл процесс в 1911 г. получив от фирмы возмещение в размере 25 тысяч долларов.

² *Смит Джордж Альберт* (1864—1956) — английский фотограф-портретист. С 1897 г. занимался производством фильмов. Среди его работ: «Золушка», «Фауст», «Святой Николай» — все в 1898 г. Первый использовал крупный план в фильме «Маленький доктор» (1900). В том же году применил его в фильмах «Бабушкина лупа», «Что видно в телескоп».

³ *Уайлер Уильям* (род. 1902) — американский режиссер. Дебютировал фильмом «Покинутая пустыня» (1928). Наиболее значительные работы: «Иезавель» (1938), «Лисички» (1941), «Лучшие годы нашей жизни» (1946), «Сердце и корона» (1953, в советском прокате «Римские каникулы»). Фильм «Бен Гур» поставлен им в 1959 г.

⁴ *Лоутон Чарлз* (1899—1962) — английский актер. С 1935 г. работал в Голливуде. Кинодебют в роли Нерона («Знак креста», 1928). Лучшие роли: Генрих VIII («Частная жизнь Генриха VIII», 1933, реж. А. Корда), Рембрандт («Рембрандт», 1936, реж. А. Корда), судья («Таверна «Ямайка», 1939, реж. А. Хичкок), адвокат («Свидетель обвинения», 1957, реж. Билли Уайлдер).

Роль капитана Блайя сыграна им в 1935 г. в фильме «Мятеж на «Баунти» (в советском прокате «Мятежный корабль») режиссера Фрэнка Ллойда.

⁵ *Муни Поль* (род. 1897) — американский актер. Дебютировал в 1928 г. в фильме «Храбрец». Наибольшего успеха добился в фильмах: «Я — беглый каторжник» (1932, реж. Мервин Ле Рой), «Повесть о Луи Пастере» (1936), «Жизнь Эмиля Золя» (1937) — режиссер Уильям Дитерле.

⁶ *Яннингс Эмиль* (1884—1950) — немецкий актер. Дебютировал в фильме «Мадам Дюбарри» (1919, реж. Э. Любич). Самые значительные роли создал в фильмах «Варьете» (1925, реж. Э. Дюпон), «Последний человек» (1925, реж. Ф. Мурнау), «Голубой ангел» (1930, реж. Дж. Штернберг, США).

Фильм «Анна Болейн» поставлен режиссером Эрнстом Любичем в Германии в 1920 г.

⁷ *Экман Йёста* (1890—1938) — шведский актер. Дебютировал на сцене «Оскар-театра» в 1908 г. Исполнил ряд ролей классического репертуара. Неоднократно снимался в кино. Одна из лучших ролей — Фауст в одноименном фильме, поставленном в Германии режиссером Ф. Мурнау в 1926 г.

⁸ *Черкасов Николай Петрович* — артист Московского драматического театра им. Баумана. Исполнил главную роль в фильме «Суворов» (1941, реж. Вс. Пудовкин).

⁹ *Устинов Питер* (род. 1921) — английский актер и режиссер. Фильм «Билли Бедд» (1963) был показан Устиновым вне конкурса на III Московском Международном кинофестивале.

¹⁰ Фильм «Мулен-Руж» (1952) поставлен американским режиссером Джоном Хьюстоном.

¹¹ *Сидни Сильвия* (род. 1910) — американская актриса. Снялась более чем в 30 фильмах: «Американская трагедия» (1931), «Мадам Батерфляй» (1932) и др.

¹² *Хичкок Альфред* (род. 1899) — англо-американский режиссер, постановщик детективных фильмов. В кино работает с 1920 г., сначала как автор титров, позже ассистентом режиссера и декоратором. Первый самостоятельный фильм «Сад наслаждения» (1925). Затем поставил ряд картин: «Шантаж» (1929), «Человек, который слишком много знал» (1934), «Саботаж» («Диверсия», 1936 г.), «Таверна «Ямайка» (1939). В 1939 г. переехал в США. Фильмы, созданные в Голливуде: «Ребекка» (1940), «Веревка» (1948), «Головокружение» (1958), «Психо» (1960), «Птицы» (1964) и др.

¹³ *Шедсак Е. Б., Купер Мэриан* — американские кинорежиссеры и продюсеры. Фильм «Трава» (1923) — дебют режиссеров в кино, «Чанг» поставлен в 1926 г. Среди других картин: «Четыре белых пера» (1929), «Кинг-Конг» (1933). Купер затем становится продюсером известного американского режиссера Джона Форда. Шедсак продолжает деятельность режиссера — «Доктор Циклоп» (1940), «Потешный Джо» (1950). С 1954 г. создает фильмы по системе «Синерама».

¹⁴ *Сеннет Мак* (наст. имя и фамилия Майкл Синнот) (1884—1960) — кинорежиссер и актер, создатель американского комического фильма. Под его руководством начали свой путь многие комедийные актеры и режиссеры, в том числе Чарли Чаплин. Поставил несколько сот короткометражных и десятки полнометражных фильмов: «Прерванный роман Тилли» (1914), «Янки Дудль в Берлине» (1919), «Статистка» (1923), «Загипнотизированный» (1932) и др.

¹⁵ *Тулуз-Лотрек Анри* (1864—1901) — французский живописец и график. Изображал главным образом жизнь парижских театров и цирка, балы, кабаре, скачки. Наиболее известная работа (1894—1898) — серия портретов актрисы Иветт Гильбер.

¹⁶ Айвор Монтегю в общем верно трактует различие в понимании монтажа Эйзенштейном и Пудовкиным (см. подробнее об этом в статье С. М. Эйзенштейна «За кадром». Избранные произведения в 6 томах, М., «Искусство», 1964, т. 2). Пудовкин понимал кадр как «застывшее», законченное целое, а монтаж — как сцепление, складывание, сборку этих готовых

«кирпичиков». Эйзенштейн же определял кадр как ячейку монтажа (отсюда его понятие внутрикадрового монтажа). По его представлениям, кадр в процессе монтажа как бы «взрывается», и монтаж поэтому есть столкновение, конфликт элементов монтируемых кадров. Кстати, он говорил, что сцепление (пудовкинское понимание монтажа) является частным случаем его системы монтажной теории.

¹⁷ *Гилгуд Джон Артур* (род. 1904) — английский актер. Исполнитель и постановщик произведений Шекспира в театре. В кино снимается с 1932 г. в фильмах «Премьер-министр» (1941), «Юлий Цезарь» (1953) и др.

¹⁸ *Лорре Питер* (1904—1964) — немецкий актер, по национальности венгр (наст. имя и фам. Ласло Лёвенштейн). Первая роль в кино — в фильме «Пробуждение весны» (1928). Наиболее значительные работы в картинах: «М» (1931, Германия, реж. Ф. Ланг), «Человек, который знал слишком много» (1934), «Секретный агент» (1936) — оба в Англии, реж. А. Хичкок; «Мышьяк и старое вино» (1944, США, реж. Ф. Капра). В 1951 г. поставил в ФРГ антифашистский фильм «Потерянный». С 1952 г. снимался в США.

¹⁹ *Любич Эрнст* (1892—1947) — немецкий режиссер. Первая полнометражная картина — «Глаза мумии Ма» (1915). Специализировался на исторических боевиках и комедиях с мелодраматическим уклоном. Наиболее значительные фильмы этого периода: «Мадам Дюбарри» (1919), «Анна Болейн» (1920). С 1923 г. работал в Голливуде, где поставил около 30 фильмов. Среди них: «Брачный круг» (1924), «Парад любви» (1931), «Веселая вдова» (1934), «Быть или не быть» (1942).

²⁰ *Циннер Пауль* (род. 1890) — режиссер, венгр по национальности, работал в Германии (1924—1930), с 1930 г. в Англии. В период немого кино снял ряд фильмов (в том числе «Ню») с участием своей жены Э. Бергнер.

²¹ *Шенгеля Николай Михайлович* (1903—1943) — советский режиссер (жил и работал в Грузии). Первый самостоятельный фильм — «Гюлли» (1927.) Среди других работ: «Двадцать шесть комиссаров» (1933), «Золотистая долина» (1937), «Родина» (1939). Фильм «Элисо» поставлен в 1928 г.

²² *Штрогейм Эрик* (1885—1957) — американский режиссер и актер. Родился в Австрии. В 1909 г. эмигрировал в Америку. Перепробовал много профессий. Актерскую деятельность начал у Гриффита. Режиссерский дебют в 1919 г. картина «Слепые мужья». Самая значительная постановка — фильм «Алчность» (1923, входит в число двенадцати лучших фильмов всех времен и народов), картина «Веселая вдова» поставлена им в 1925 г. Это был один из последних фильмов Штрогейма, — острая социальная направленность его картин пришлась не по вкусу хозяевам Голливуда, которые лишили его возможности ставить фильмы. В 1935 г. он покинул Америку и переехал в Париж. Снимался в фильмах: «Великая иллюзия» (1937, Франция, реж. Ж. Ренуар), «Северная звезда» (1943, США, реж. Л. Майлстон), «Бульвар заходящего солнца» (1950, США, реж. Б. Уайльдер).

²³ *Пабст Георг Вильгельм* (1885—1968) — немецкий режиссер. В своих фильмах стремился к правдивому отображению действительности. Дебютировал в 1923 г. фильмом «Сокровище». Наиболее значительные работы: «Безрадостный переулочек» (1925), «Трехгрошовая опера» (1931), «Товарищество» (1931). Ставил фильмы также во Франции и США. Фильм «Атлантида» снят Пабстом во Франции в 1932 г.

²⁴ *Райт Бэзил* (род. 1907) — английский режиссер и продюсер документальных фильмов. С 1928 по 1938 г. работал под руководством Д. Грирсона. Самый известный фильм — «Ночная почта» (совместно с Г. Уоттом, 1936). Другие картины «Мельница в Барбадосе» (1930), «Деревня приходит в город» (1932), «Песнь о Цейлоне» (1934—1935), «Это была Япония» (1945), «Мир без предела» (совм. с П. Рота, 1953), «Бессмертная земля» (1958).

²⁵ «Вестсайдская история» (1961) поставлена американскими режиссерами Робертом Уайзом и Джеромом Роббинсом. Музыка Леонарда Бернстайна.

²⁶ «*Семь невест для семи братьев*» (1962) — фильм американского режиссера Стенли Доумена.

²⁷ «*Рождение балета*» — фильм кубинского режиссера (он же автор сценария) Хосе Массипа.

²⁸ *Вайда Анджей* (род. 1926) — польский режиссер. «Поколение» (1955) — первая самостоятельная работа Вайды. Постановщик фильмов: «Канал» (1957), «Пепел и алмаз» (1958), «Летна» (1959), «Невинные чародеи» (1960), «Пепел» (1965), «Все на продажу» (1967).

²⁹ *Гремийон Жан* (1901—1959) — французский режиссер. Дебютировал в кино как постановщик документальных и научно-популярных фильмов. Первый художественный фильм — «Подтасовка» (1927). Среди других картин: «Буксиры» (1941), «Летний свет» (1942), «Небо принадлежит нам» (1943). Фильм «Прелести существования» поставлен в 1950 г.

³⁰ *Якубовская Ванда* (род. 1907) — польский режиссер. «Последний этап» (1948) — первый послевоенный фильм Якубовской, созданный под впечатлением ужасов фашистских лагерей, узницей которых она была с 1942 по 1944 г. Среди других работ: «Солдат победы» (1953), «Встречи в темноте» (1960), «Современная история» (1960, в советском прокате «История одного преступления»), «Конец нашего света» (1963).

³¹ Фильм «Ню» поставлен в 1924 г. в Германии.

³² *Бергнер* (наст. фам.— Этель) Элизабет (род. 1900) — немецкая актриса. Первая роль в кино — в фильме «Человек Евангелия» (1924). Кроме картины «Ню», наиболее удачно выступала в фильмах: «Екатерина Великая» (1934), «Украденная жизнь» (1939), «Зов Парижа» (1942). Активно продолжает работу в театре.

³³ *Фейдт Конрад* (1893—1943) — немецкий актер, чье имя связано с историей экспрессионизма в немецком кино. Дебют в фильме «Да будет свет»

(1917). Лучшие роли в фильмах: «Кабинет доктора Каллигари» (1919), «Леди Гамильтон» (1921), «Студент из Праги» (1926). Снимался в Англии, США, Франции. Последний фильм с его участием «Касабланка» (1943, США).

³⁴ Фильм «Третья Мещанская» («Любовь втроем») поставлен советским режиссером Абрамом Матвеевичем Роомом (род. 1894) в 1927 г. В главных ролях — Н. Баталов, Л. Семенова, В. Фогель.

³⁵ *Гарбо Грета* (род. 1905) — американская актриса, по национальности шведка (наст. фам. Густафсон). Первая крупная роль в кино в фильме «Сага о Йёсте Берлинге» (1924, Швеция, реж. М. Штиллер). В 1925 г. переехала в Германию, где снялась в фильме Г. Пабста «Безрадостный переулочек» (1925). В 1926 г. получила приглашение в Голливуд. Наиболее значительные фильмы этого периода: «Королева Христина» (1933, реж. Р. Мамулян), «Дама с камелиями» (1937, реж. Дж. Кьюкор). С 1941 г., после неудачного выступления в фильме «Двуликая женщина», в кино не снимается, живет в США.

³⁶ Как известно, Чарли Чаплин упорно сопротивлялся звуку, точнее — слову, продолжая уже в период звукового кино снимать немые фильмы, справедливо полагая, что слово разрушит условность созданного им образа.

В фильме «Огни большого города» (1931) он использовал звук пародийно. В сцене открытия памятника Процветанию речи ораторов, записанные с повышенной скоростью, звучали так, словно выступавшие говорили на каком-то птичьим языке, как бы сладко щебетали.

В фильме «Новые времена» (1936) Чаплин исполнил песенку на «никаком» языке, произвольно смешивая английские, французские, итальянские, немецкие и еврейские слова.

Впервые голос Чаплина зрители услышали в финале фильма «Великий диктатор» (1939), где он произносит свой знаменитый монолог в защиту мира, человечества, разума.

³⁷ *Гирсон Джон* (род. 1898) — английский продюсер и режиссер документальных и учебных фильмов. Дебютировал картиной «Рыбачьи суда» (1929). Некоторые другие фильмы: «Индустриальная Британия» (совм. с Р. Флаерти, 1932), «Трентон Траулер» (совм. с Э. Энстеем, 1934). Сгруппировал вокруг себя молодых режиссеров-документалистов (Б. Райт, П. Рота, Г. Уотт). Своей широкой общественной деятельностью активно способствовал развитию документального кино не только в Англии, но и в ряде других стран.

³⁸ Айвор Монтегю не совсем точен. Фильм «Одна» поставлен режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом, а Л. Арнштам был звукорежиссером этого фильма.

Фильм «Златые горы» поставлен режиссером С. Юткевичем, Л. Арнштам

был сценаристом этого фильма совместно с А. Михайловским, В. Недоброво, С. Юткевичем.

³⁹ Так называемые «безнадписные фильмы» впервые появились в Германии в 20-х гг. в рамках поисков творческой группы «Каммершпиле». Отказ от пояснительных титров потребовал от постановщиков этих картин отточенного сюжета и выразительной игры актеров. Одним из первых фильмов такого рода был «Осколки» (1921, реж. Лупу Пик, сцен. Карл Майер). Фильм «Ночь под Новый год» (1923) поставлен Л. Пиком. Картина «Последний смех» («Последний человек», 1925) также сделана в русле этого направления.

Часть третья

Кино как товар

¹ «Десять заповедей» (1956) — фильм старейшего американского режиссера Сесилия Блаунта де Милля (1881—1959).

² «Бен Гур» поставлен в 1959 г. американским режиссером Уильямом Уайлером.

³ Фильм «Вокруг света в 80 дней» (1956) поставлен в США режиссером Майклом Тоддом.

⁴ «Мантия» («Туника», 1952) — один из первых широкоэкранных фильмов. поставлен режиссером Даррилом Зануком в США.

⁵ «Мост через реку Квай» поставлен в 1957 г. в США старейшим английским режиссером Дэвидом Лином.

⁶ Фильм «Пушки Наварроны» (1960) поставлен режиссером Д. Ли Томпсоном в США.

⁷ «Квартира» (1960) — фильм американского режиссера Билли Уайльдера.

⁸ «Рассеянный профессор» (1961) — игровой фильм американского режиссера Уолта Диснея.

⁹ «Унесенные ветром» (1939) — один из самых значительных фильмов в истории американского кино, входит в число первых цветных фильмов в мире. Поставлен режиссерами Джорджем Кьюкором, Виктором Флемингом, Сэмом Вудом по одноименному роману Маргарет Митчелл. В главной роли — Вивьен Ли. Созданный ею образ Скарлетт О' Хары является лучшей работой актрисы в кино.

¹⁰ Фильм «Цезарь и Клеопатра» поставлен в 1946 г. в Англии. Производство фирмы «Артур Рэнк». Режиссер Габриэль Паскаль. Автор пьесы и сценария Дж. Бернард Шоу. В главной роли Вивьен Ли.

¹¹ *Тейлор Элизабет* (род. 1932) — одна из самых известных звезд американского кино. Дебютировала в фильме «Тоска по родине» (1943). Некоторые другие фильмы с ее участием — «Симфония сердец» (1953), «Отель Интер-

националь» (1963). Фильм «Клеопатра» (1962) начинал ставить режиссер Рубен Мамулян, закончил картину Джозеф Манкевич.

¹² *Занук Даррил Френсис* (род. 1902) — американский продюсер, сценарист и режиссер. С 1935 г. вице-президент кинокомпании «XX век Фокс». Продюсер таких известных фильмов, как «Я — беглый каторжник» (1932), «Седьмое небо» (1937), «Юный мистер Линкольн» (1939), «Гроздь гнева» (1940), «Пинки» (1949), «Все о Еве» (1950), «Да здравствует Запата!» (1952) и др.

¹³ *Фербенкс Дуглас* (1883—1939) — один из самых популярных американских актеров 20-х гг. Дебютировал в фильме «Ягненок» (1915). Самые известные фильмы с его участием: «Знак Зорро» (1920), «Три мушкетера» (1921), «Робин Гуд» (1923), «Багдадский вор» (1924).

¹⁴ *Пикфорд Мэри* (наст. имя и фамилия Глэдис Смит) (род. 1893) — популярная американская актриса 20-х гг., жена Дугласа Фербенкса. Дебютировала в 1908 г. в фильме «Ее первое печенье». Некоторые другие фильмы с ее участием: «Золушка» (1914), «Маленькая американка» (1918), «Тэсс из страны бурь» (1922), «Моя лучшая девушка» (1927). С 1933 г. в кино не снимается.

¹⁵ *Ллойд Гарольд* (род. 1893) — один из лучших американских комиков немого кино. Фильмы с его участием: «Прирожденный моряк» (1921), «Бабушкин внучек» (1922), «Женобоязнь» (1924) и пр. С появлением звука Ллойд потерял популярность. В 30-е гг. снимался в нескольких фильмах. Последний фильм с его участием — «Безумная среда» (1947).

¹⁶ *Вадим Роже* (наст. имя и фамилия — Роже Вадим Племянников), (род. 1928) — французский кинорежиссер. Первая самостоятельная работа — «И бог создал женщину...» (1956). Некоторые другие фильмы: «Дело одной ночи» (1961), «Отдых война» (1963). Фильм «Опасные связи» поставлен им в 1960 г.

¹⁷ *Мистер Митти* — герой рассказов американского писателя-юмориста Тёрбера Джеймса.

¹⁸ *Рэнк Артур* — английский предприниматель. Возглавлял самую крупную фирму в Англии «Артур Рэнк», организованную в 1935 г.

¹⁹ «*Окутанная тучами горная вершина*» — марка старейшей американской кинофирмы «Парамаунт», основанной Ходкинсоном в 1914 г. В нее входили также А. Цукор и Дж. Лески; «*Рычащий лев*» — традиционная эмблема крупнейшей американской фирмы «Метро-Голдвин-Майер» («МГМ»), основанной в 1919 г. Маркусом Лоевым; «ударами гонга» предваряет свою продукцию английская кинокомпания «Артур Рэнк», основанная в 1935 г.

²⁰ *Асквит Антони* (род. 1902) — английский режиссер. Первый самостоятельный фильм — «Подделка» (1926). Самая значительная работа — «Пигмалион» (1938, совм. с Л. Хоуардом). Некоторые другие фильмы: «Сбежавшая

принцесса» (1929), «Счастливый номер» (1933), «Радиостанция свободы» (1940), «Фанни при газовом свете» (1944), «Дилемма доктора» (1959), «Весьма важные персоны» (1963).

²¹ *Бюньюэль Луис* (род. 1900) — испанский режиссер. В 1924 г. уехал во Францию, где стал активным участником группы «Авангард». С 1926 г. ассистент режиссера у Жана Эпштейна по фильмам «Мопра» и «Падение дома Эшеров». Первая самостоятельная работа в 1928 г.— «Андалузский пес» (Франция). Самая известная картина — фильм «Виридиана» (1960, Испания, в гл. роли — Сильвия Пиналь). Некоторые другие фильмы: «Земля без хлеба» (1932, докум. фильм), «Забутые» (1950, Мексика), «Назарин» (1958), «Ангел истребления» (1962), «Дневник горничной» (1963).

²² *Грант Кэри* (род. 1904) — американский киноактер. Дебютировал в фильме «Мадам Батерфляй» (1932). Некоторые другие фильмы с его участием: «Я не был ангелом» (1933), «Подозрение» (1941), «Дыхание сердца» (1961), «Вдвоем в Париже» (1963), «Зов большого волка» (1964).

²³ *Флаерти Роберт* (1884—1951) — американский режиссер-документалист. Его фильмы отличаются необычайной поэтической выразительностью. Первый фильм — в 1922 г. «Нанук с Севера». Некоторые другие работы: «Моана» (1926), «Белые тени Южных морей» (1929, совм. с Ван-Дайком), «Табу» (1931, совм. с Ф. Мурнау), «Маленький погонщик слонов» (1937, совм. с Золтаном Корда), «Земля» (1942), «Рассказ о Луизиане» (1948). Фильм «Человек из Арана», одна из самых проникновенных картин Флаерти, снят в 1934 г.

²⁴ *Хемпден Джон* (1595—1643) — член английского парламента, упорно отказывался платить незаконно введенный налог.

²⁵ *Бардо Брижит* (род. 1934) — популярная звезда французского кино. Первая роль в фильме «Нормандская дыра» (1952, реж. Ж. Буайе). Известность пришла к ней после фильма «И бог создал женщину...» (1956, реж. Р. Вадим). Некоторые другие фильмы с ее участием: «Бабетта идет на войну» (1959, реж. Кристиан-Жак), «Частная жизнь» (1962, реж. Л. Маль), «Отдых война» (1963, реж. Р. Вадим), «Очаровательная идиотка» (1964, реж. Р. Молиаро). Актрисой создан также ряд значительных драматических образов, в том числе в фильмах: «Истина» (1961, реж. А.-Ж. Клузо), «Презрение» (1964, реж. Ж.-Л. Годар).

²⁶ *Лорен Софи* (род. 1934 г.) — итальянская киноактриса, выступающая как в коммерческих картинах, так и в серьезных, значительных фильмах. Дебютировала в фильме «Камо грядеши» (1949). Некоторые фильмы с ее участием: «Золото Неаполя» (1954), «Чочара» (1960), «Альтонские затворники» (1962), «Вчера, сегодня, завтра» (1963), «Брак по-итальянски» (1964) — режиссер всех фильмов Витторио Де Сика.

²⁷ Фильм «39 шагов» был поставлен А. Хичкоком в 1935 г.

²⁸ Фильм «Лоуренс Аравийский» (1961) поставлен английским режиссе-

ром Дэвидом Лином. В главных ролях — Пител О'Тул, Алек Гинес, Энтони Куин, Омар Шариф.

²⁹ Квота о кино была принята английским парламентом в 1927 г. С 1 февраля 1928 г. закон вступил в силу и известен в истории английского кино как «Первый закон о квоте». По этому закону запрещалась свободная покупка зарубежных фильмов. Владельцы кинотеатров были обязаны демонстрировать определенное число — квоту английских фильмов (в 1928—1929 гг. это составило 5% экранного времени, в 1935—1936 гг. до 20%). Закон был рассчитан на десять лет и преследовал цели борьбы с засилием главным образом американской продукции. До 1939 г. существовал только в Англии и в огромной степени способствовал развитию английского кино. В 1947—1949 г. был введен также в ряде европейских стран.

³⁰ *Дюлак*. (наст. фамилия Сессе-Шнейдер) *Жермена* (1882—1942) — французский теоретик кино, сценарист, режиссер. С 1908 г. выступает как журналистка. Одна из активных участниц группы «Авангард». Первая картина — «Сестры — враги» (1915). Некоторые другие работы: «Ураган жизни» (1917), «Испанский праздник» (1919), «Улыбающаяся мадам Бедо» (1922), «Душа артиста» (1925). Фильм «Раковина и священник» поставлен ею в 1928 г.

³¹ Фильм «Доктор Калигари» (1961) поставлен в Голливуде французским режиссером Роже Кейем, который хотел сделать новый вариант всемирно известного немецкого фильма режиссера Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919). Эта попытка в мировой критической прессе признана неудачной. В связи с этим Кей, опасаясь протеста врачей, исключил из названия слово «доктор», и фильм вышел на экраны как «Кабинет Калигари».

³² «Дилемма доктора» — фильм английского режиссера Антони Асквита, поставленный в 1959 г. по пьесе Б. Шоу.

³³ Фильм «Разгром немецких войск под Москвой» снят советскими режиссерами И. Копалиным и Л. Варламовым.

³⁴ *Штернберг Джозеф* (род. 1894) — американский режиссер. Родился в Вене. Семилетним ребенком вместе с родителями переехал в Америку. С 1914 г. работал на киностудии в качестве монтажера, оформителя титров, ассистента режиссера. Первый фильм — «Охотники за спасением душ» (1925). Некоторые значительные работы: «Дно» (1927), «Доки Нью-Йорка» (1928), «Голубой ангел» (1930, Германия, в гл. ролях — Марлен Дитрих и Эмиль Яннингс), «Мароккс» (1930), «Женщина и клоун» (1935), «Король забавляется» (1936).

В 1931 г. экранизирует роман Т. Драйзера «Американская трагедия». Первоначально этот фильм должен был ставить С. М. Эйзенштейн, который был в то время в Америке. (Подробнее об истории постановки этого фильма см. в статье С. Эйзенштейна «Одолжайтесь!». Избранные произведения в 6 томах, т. 2, М., «Искусство», 1964, и там же в «Автобиографических записках», т. 1.)

Часть четвертая

Кино как средство общения

¹ Фильм «Турксиб» («Стальной путь», 1929) создан советским режиссером Виктором Александровичем Туриным (1895—1945).

² Фильм «Крытый фургон» поставлен американским режиссером Джеймсом Крюзе (1884—1942) в 1923 г. по роману Э. Хоу.

³ *Дженнингс Хэмфри* (1907—1950) — английский режиссер документального кино. Некоторые фильмы режиссера: «Рождение робота» (1936, совм. с Л. Лаем), «Последний рейс» (1939), «Сердце Англии» (1941), «История Лили Марлен» (1944), «Туманный маленький остров» (1949). Самой известной работой Дженнингса является фильм «Начались пожары» (1943).

⁴ *Вертов Дзига* (наст. имя и фамилия Денис Аркадьевич Кауфман) (1896—1954) — советский режиссер, сценарист, теоретик кино. Один из основателей советского и мирового документального кино. В документальном кино работал с первых дней Советской власти. В 1918 г. на экраны выходит первый смонтированный им журнал «Кинонеделя». Некоторые фильмы Вертова: «Киноглаз» («Жизнь врасплох», 1924), «Шагай, Совет!» (1926), «Шестая часть мира» (1926), «Человек с киноаппаратом» (1929), «Три песни о Ленине» (1934), «Колыбельная» (1937), «Тебе, фронт!» (1942). С 1944 по 1954 г. работал над выпуском киножурнала «Новости дня».

⁵ Формулировка Айвора Монтегю, определяющая специфику документальных фильмов, кажется нам не совсем точной. Главным объектом наблюдения и исследования документального кино является человек, так же как и кинематографа игрового, художественного. Отличие же, на наш взгляд, заключается в том, что образ человека в игровом кино создается средствами актерской выразительности, в то время как для документального кино это «запрещенный» прием.

⁶ Фильм «Связной» поставлен в 1961 г. американским режиссером Ширли Кларк по одноименной пьесе Джека Гелбера. До этого Ширли Кларк работала в документальном кино, где поставила ряд экспериментальных картин.

⁷ Фильм «Тени» поставлен американским режиссером (в прошлом актером) Джоном Кассаветисом в 1959 г.

⁸ Фильм «Вернись, Африка!» поставлен американским режиссером-документалистом Лайонелем Рогозиным в 1958 г.

⁹ *Кавальканти Альберто* (род. 1897) — режиссер. Родился в Бразилии (наст. имя Алмейда). В 1917 г. приезжает в Париж, где примыкает к группе «Авангард». Работал художником-декоратором. В 1926 г. поставил первые фильмы: «Поезд без глаз» и «Только время». В 1934 г. переехал в Англию, где создает документальные картины в кинообъединении Дж. Грирсона. Затем ставит художественные фильмы в различных странах: «Песня моря»

(1954, Бразилия), «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1955, Австрия), «Замок в Карпатах» (1957, Румыния), «Первая ночь» (1958, Италия), «Чудовище Хайгейского пруда» (1960, Англия), «Йерма» (1962, Испания). Автор многих статей и книг по кино.

¹⁰ *Клер Рене* (наст. фамилия Шомет) (род. 1898) — французский режиссер. Первая самостоятельная работа — «Париж уснул» («Дьявольский луч», 1923). Некоторые другие фильмы: «Антракт» (1924), «Призрак Мулен-Ружа» (1925), «Соломенная шляпка» (1927), «Под крышами Парижа» (1930), «Свободу нам» (1932), «Я женился на ведьме» (1942, США), «Молчание — золото» (1947), «Большие маневры» (1955), «Все золото мира» (1961), «Праздники любви» (1967). Фильм «14 июля» поставлен Клером в 1933 г.

¹¹ *Паньоль Марсель* (род. 1895) — французский режиссер. Сначала выступал как театральный драматург (три его пьесы экранизированы различными режиссерами под руководством М. Паньоля — «Мариус» в 1931 г. Александром Кордой, «Фанни» в 1932 г. Марком Аллегре, «Топаз» в 1932 г. Луи Ганье). В 1933 г. экранизирует свою пьесу «Цезарь». Некоторые другие работы: «Мерлюс» (1935); «Жена булочника» (1938), «Наис» (1946, по роману Э. Золя), «Манон с источников» (1952), «Письма с моей мельницы» (1954). Фильм «Жофруа» (по новелле Жана Жионо) поставлен им в 1934 г.

¹² *Руш Жан* — французский режиссер-документалист. Некоторые фильмы режиссера: «Битва на большой реке» (1950), «Сыновья воды» (1959), «Человеческая пирамида» (1959), «Хроника одного лета» (1960), «Рыбаки с Нигера» (1962). Фильм «Я — черный» снят им в 1958 г.

¹³ *Драгоман* — официальный переводчик при дипломатических представительствах на Востоке.

¹⁴ *Антониони Микеланджело* (род. 1912) — итальянский режиссер. С 1943 по 1950 г. работал в документальном кино. Первый художественный фильм поставил в 1950 г. — «Хроника одной любви». Наиболее известны его фильмы: «Приключение» (1959), «Ночь» (1960), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964), «Фотоувеличение» (1966, Англия).

¹⁵ *Рене Ален* (род. 1922) — французский режиссер. Начал работать как постановщик документальных фильмов: «Ван Гог» (1948), «Герника» (1949), «Ночь и туман» (1955). В 1959 г. поставил свой первый художественный фильм — «Хиросима — моя любовь», затем: «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), «Мюриэль» (1962), «Война окончена» (1966).

¹⁶ *Брук Питер* (род. 1925) — английский театальный режиссер, постановщик многих спектаклей классического и современного репертуара. Фильм «Повелитель мух» создан им в 1964 г. по роману У. Голдинга.

¹⁷ *Ивэнс Йорис* (род. 1898) — голландский режиссер и оператор. В основном работает в области документального кино. Первый фильм «Мост» поставлен в 1928 г. Некоторые другие работы: «Зюдерзее» (1930), «Песнь о героях» (1932, СССР), «Испанская земля» (1937, США), «Наш русский

фронт» (1941, США), «Тревога» (1942, Канада), «Говорит Индонезия» (1945, Австралия), «Мы за мир!» (1952, ГДР), «Песня великих рек» (1954, ГДР), «Сена встречает Париж» (1957, Франция), «Вооруженный народ» (1961, Куба). Фильм «Дождь» создан им в 1929 г. в Голландии. В 1956 г. Ивенс поставил совместно с Жераром Филипом игровой фильм «Приключения Тили Уленшпигеля».

¹⁸ *Муландер Густав* (род. 1888) — шведский режиссер. Родился в Хельсинки. Дебютировал как актер, затем написал несколько сценариев. Первый фильм «Король из Боды» создан им в 1920 г. Некоторые другие работы: «Питомец Томаса Грааля» (1922), «Пираты с озера Мэлер» (1932), «Его английская жена» (1926), «Грех» (1928), «Триумф сердца» (1928). Фильм «Иерусалим» поставлен в 1926 г.

¹⁹ *Лагерлеф Сельма* (1858—1940) — шведская писательница, лауреат Нобелевской премии 1909 г., автор многочисленных сценариев. Первая повесть — «Сага об Йесте Берлинге» была напечатана в 1891 г. (экранизирована Морисом Штиллером в 1924 г.). Некоторые другие произведения: «Иерусалим» (1901—1902), «Призрачная повозка» (1912, экранизирована В. Шестромом в 1920 году), «Шарлотта Лёвенскёлд» (1925), автобиографическая повесть «Марбаска» (1932).

²⁰ *Штиллер Морис* (1883—1928) — шведский режиссер. Начал работать как театральный актер и режиссер. Первый фильм «Черные маски» поставлен в 1912 г. Некоторые другие работы: «Сокровище господина Арне» (1919), «Эротикон» (1920), «Сага об Йесте Берлинге» (1924), «Отель Имперналь» (1927, США), «Улица греха» (1928).

²¹ Кинотрилогия «Детство Горького» (1938), «В людях» (1939), «Мои университеты» (1940) создана советским режиссером Марком Семеновичем Донским (род. 1901).

²² *Трюффо Франсуа* (род. 1932) — французский режиссер и критик. Дебютировал фильмом «400 ударов» в 1959 г. Затем поставил: «Стреляйте в пианиста» (1960), «Жюль и Джим» (1962), «Нежная кожа» (1964), «451° по Фаренгейту» (1967).

²³ Мультипликационный фильм «Баня» (1962) поставлен советским режиссером Сергеем Иосифовичем Юткевичем (род. 1904).

²⁴ *Гаузер Каспар* — таинственный узник нюрнбергской тюрьмы, заключенный туда с детства. По некоторым данным, наследник Баденского престола, подмененный при рождении. Достоверных сведений о личности Гаузера не имеется.

²⁵ *Ольми Эрманно* (род. 1931) — итальянский режиссер. Дебютировал как постановщик короткометражных фильмов. Некоторые полнометражные картины: «Время остановилось» (1959), «Вакантное место» (1961), «Нареченные» (1962).

²⁶ *Ликок Ричард* (род. 1921) — американский режиссер-документалист, ученик и сотрудник Роберта Флаерти. Работал фотографом в журналах и на телевидении. Наиболее известные фильмы: «Тоби» (1954), «Первичные выборы» (1960), «Куба — да! Янки — нет!» (1962, совм. с Э. Майзелсом), «Кресло Неру» (1963).

²⁷ *Бергман Ингмар* (род. 1918) — шведский режиссер и сценарист. Наиболее известные фильмы: «Лето с Моникой» (1952), «Вечер шутов» (1953), «Седьмая печать» (1956), «Земляничная поляна» (1957), «Источник» (1959), «Молчание» (1964), «Персона» (1967).

²⁸ «*Ноль за поведение*» (1932) — фильм французского режиссера Жана Виго (1905—1934).

²⁹ *Кусто Жак Ив* (род. 1910) — офицер морского флота Франции, пионер подводного плавания. Снял несколько фильмов о жизни морских глубин. Наиболее известные работы: «Подводные пейзажи» (1947), «Дельфины и киты» (1949), «Мир тишины» (1956), «Мир без солнца» (1963).

³⁰ Фильм «Четыре шага в облаках» («Прогулка в облаках») поставлен итальянским режиссером Алессандро Блазетти (род. 1900) в 1942 г.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Ленин В. И. 85

Акрес Б. 29

Александров Г. В. 134, 139

Аллегре М. 269

Андерсон Л. 132, 258

Андерсон М. 231

Антониони М. 108, 237, 269

Антонов-Овсеенко В. А. 83

Аншютц О. 21

Арнштам Л. О. 145, 264

Асквит А. 188, 266, 267

Астер Ф. 41, 258

Аттенборо Р. 222

Бардо Б. 197, 266

Барримор Д. 260

Баталов Н. П. 264

Бebbедж Ч. 13, 256

Белкон М. 198

Бергман И. 245, 270

Бергнер Э. 131, 262, 263

Бернштейн Л. 263

Блазетти А. 270

Блатнерфон 54

Бриттен Б. 145

Брук П. 239, 240, 269

Брююйер 243

Брюнель Э. 176

Буайе Ж. 266

Буль Л. 33, 35

Бюньюэль Л. 122, 245, 266

Вадим Р. 183, 266

Вайда А. 116, 263

Ван-Дайк У. 233

Варламов Л. В. 267

Вертов Д. 231, 235, 268

Вессели П. 47, 259

Виго Ж. 270

Вине Р. 267

Вергилий 185

Вольтер Ф. 241

Вордсворт 200

Вуд С. 265

Вэнсис 43

Вэчел Л. 47, 259

Ганс А. 67, 260

Ганье Л. 269

Гарбо Г. 133, 264

Гаузер К. 244, 270

Гелбер Д. 268

Гершелл Д. 13, 256

Гилгуд Д. 104, 262

Гильбер И. 262

Гинес А. 267

Гоголь Н. В. 92

Годар Ж. 266

Голдинг У. 269

Гомер 246

Горький М. 85, 218, 244

Грант К. 191, 266

Гранэч А. 152

Гревиль 46

Гремийон Ж. 116, 263

Гринвуд Э. 107

Грирсон Д. 141, 142, 143, 230, 231, 232, 233, 234, 247, 253, 263, 264, 268

Гриффит Д. 58, 76, 77, 79, 101, 107, 179, 260, 263

- Дальтон Х. 209, 213
 Девиньи 21
 Де Голль Ш. 213
 Деммени Ж. 24, 26, 46, 258
 Де Милль С. 265
 Де Сика В. 267
 Джарет А. 202
 Дженнингс Х. 231, 268
 Джиллет 250
 Джолсон О. 50, 131, 132, 260
 Диккенс Ч. 4
 Диксон У. 22, 23, 24, 25, 257
 Димитров Г. М. 3
 Дисней У. 11, 45, 67, 188, 202, 203,
 244, 256, 265
 Дитерле У. 261
 Дитрих М. 267
 Добсон 56
 Довженко А. П. 245
 Доджсон 164
 Дониссорп 46
 Донской М. С. 270
 Доунен С. 263
 Драйзер Т. 223, 267
 Дэви Г. 256
 Дюлак Ж. 215, 267
 Дюпон Э. 261

 Жансен Ж. 16, 34, 257
 Жионо Ж. 269
 Жорес 83

 Занук Д. 163, 265
 Золя Э. 83, 269

 Иванов С. П. 69
 Ивенс И. 243, 269
 Имз Ч. 116
 Истмен Д. 22, 25, 257, 258

 Кавальканти А. 235, 268
 Камерон 74
 Капица П. Л. 5
 Капон П. 32
 Капра Ф. 262
 Карне М. 258
 Картье-Брессон 231
 Кассаветис Д. 268
 Кахына К. 260
 Кей Р. 267
 Керенский А. Ф. 101, 142, 151
 Кирхер А. 30
 Кларк Ш. 268
 Клер Р. 235, 268
 Клопфер 152

 Клузо А. 266
 Козинцев Г. М. 264
 Кольридж С. 31
 Конан-Дойль А. 39
 Конрад Д. 97, 150
 Копалин И. П. 267
 Корда А. 261, 269
 Корда Э. 266
 Коул С. 167
 Крамер С. 259
 Кристиан-Жак 266
 Кросланд А. 260
 Крюзе Д. 268
 Куин Э. 267
 Кулешов Л. В. 76, 93, 96
 Купер М. 100, 262
 Кусто Ж. 245, 270
 Кьюкор Д. 264, 265
 Кэррол М. 104

 Лагерлеф С. 244, 269
 Лай Л. 268
 Ланг Ф. 262
 Лапкина М. 96
 Легар Ф. 124
 Лей Л. 44
 Лейда Д. 58, 82, 96, 260
 Леонардо да Винчи 119
 Лепренс Л. 20, 25, 258
 Ле Рой М. 261
 Лески Д. 223, 266
 Ли В. 265
 Ли У. 145
 Ликок Р. 245, 270
 Лин Д. 265, 267
 Линдгрэн Э. 232
 Линдсей В. 47, 63, 85
 Ллойд Г. 180, 265
 Ллойд Ф. 261
 Лоев М. 266
 Лорен С. 197, 267
 Лорре П. 104, 262
 Лоу К. 116
 Лоутон Ч. 83, 261
 Лоуэлл 182
 Лофтус Ц. 100
 Люббе В. 136
 Любич Э. 107, 261, 262
 Люмьер бр. 28, 29, 74, 174, 258

 Майер К. 259, 264
 Майзелс Э. 270
 Майзель Э. 145
 Майклз А. 10, 11, 12, 24, 42

- Майлстон Л. 263
 Майский И. М. 220
 Маккарти 182
 Мак-Ларен Н. 45, 53, 243, 259
 Макмиллан 221
 Макферсон С. 49
 Маль Л. 266
 Мамуляя Р. 264, 265
 Манкевич Д. 265
 Маре Э. 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 33, 34, 37, 46 230, 242, 257, 258
 Массип Х. 263
 Маяковский В. В. 244
 Мельес Ж. 37, 38, 39, 85, 258
 Митчелл Д. 147, 245
 Митчелл М. 265
 Михайловский А. 264
 Мозжухин И. И. 92, 93
 Молинаро Р. 266
 Моррисон Г. 220
 Моэм С. 150, 229
 Муландер Г. 244, 269
 Муни П. 83, 261
 Мурнау Ф. 48, 259, 261, 266
 Мьюбридж Э. 15, 17, 18, 19, 21, 22, 46

Недоброе В. В. 264
 Нейлан М. 260

Образцов С. В. 43
 Оден Д. 145
 О'Коннор 215, 218
 Олкотт С. 75, 81, 260
 Ольми Э. 245, 270
 Оннегер 135
 Отт Ф. 230
 О'Тул П. 267
 Оффенбах Ж. 138

Пабст Г. 115, 263, 264
 Паж Л. 258
 Паньоль М. 236, 269
 Паскаль Г. 265
 Пастер Л. 83
 Пик Л. 264
 Пикфорд М. 164, 179, 265
 Пиль Г. 42, 259
 Пиналь С. 191, 266
 Пискаатор Э. 138
 Плато Ж. 14, 15, 21, 257
 Пол У. 29, 48
 Попеску-Гопо Й. 45, 245, 259
 Поульсен В. 54

 Поуп 86
 Пристли Д. 111
 Прокофьев С. С. 136, 145
 Прокош 257
 Пудовкин В. И. 3, 35, 75, 76, 92, 93, 96, 100, 101, 111, 134, 139, 218, 244, 258, 261, 262.
 Пэрис Д. 13, 256

Райт Б. 115, 118, 145, 231, 263, 264
 Рафаэль С. 119
 Редье 257
 Рейнигер Л. 43, 259
 Рейно Э. 21, 22, 25, 29, 257
 Рембрандт ван Рейн 119
 Рере А. 103, 108, 237, 269
 Ренуар Ж. 263
 Ржешевский А. 258
 Роббинс Д. 263
 Рогозин Л. 235, 268
 Роджет П. 14, 256
 Роз Ф. 75, 81, 260
 Роом А. М. 131, 264
 Рота П. 263, 264
 Рузвельт Ф. 96
 Рутман В. 45, 127, 231, 243, 259
 Руш Ж. 237, 269
 Рэй М. 243
 Рэмси Т. 9
 Рэнк А. 186, 187, 193, 194, 198, 199, 209, 251, 266

Садуль Ж. 38, 39, 77, 257
 Сансон Г. 67
 Семенова Л. 264
 Сеннет М. 100, 262
 Сидни С. 97, 261
 Смит А. 181
 Смит Д. 77, 261
 Смит П. 36
 Солт 127
 Сталин И. В. 96
 Старевич В. 43, 259
 Стенфорд Л. 17, 34
 Стори Д. 258

Тальбот Ф. 74
 Тейлор Э. 163, 191, 197, 265
 Теннисон А. 73, 215
 Тирел 215
 Тодд М. 265
 Толстой Л. Н. 85, 237
 Томсон Д. 5, 256
 Томпсон Д. 265
 Торндайк Андре 126

- Торндайк Аннели 126
Трауберг Л. З. 264
Трнка И. 11, 43, 256
Трюффо Ф. 109, 244, 270
Тулуз-Лотрек А. 100, 262
Турин В. А. 268
Тэллентс 253
- Уайз Р. 263
Уайлер У. 82, 261, 265
Уайльд О. 174
Уайльдер Б. 261, 263, 265
Уилкинсон Б. 215
Уильямс В. 145
Уоллес Л. 75, 261
Уорнер бр. 260
Уоткинс А. 212
Уотт Г. 263, 264
Уоттс И. 148, 156
Устинов П. 88, 261
Ухаисиус 21, 257
Уэллс Г. 65, 85, 246
- Фабри З. 95, 102
Фарадей М. 14, 256
Фейдт К. 131, 264
Феллини Ф. 78
Фербенкс Д. 164, 179, 265
Феррер 96
Ферсон 127
Филип Ж. 269
Фишингер О. 53
Флаерти Р. 117, 191, 192, 232, 233,
260, 264, 266, 270
Флейшер Н. 45, 259
Флеминг В. 265
Флобер Г. 37
Фогель В. 264
Фокс У. 79
Форбс Б. 222
Форд Д. 262
Форрест 50
Форст В. 259
Фредерикс П. 107
Фрейнд К. 259
Фриз-Грин У. 25, 258
- Ханстр 243
Хардиган 260
Хаси 216
Хейфиц И. Е. 122
Хемпден Д. 195, 220, 266
Хендрикс Г. 22, 25
Хичкок А. 91, 97, 104, 110, 123, 133,
134, 150, 152, 188, 198, 217, 222,
236, 244, 261, 262, 267
- Ходкинсон 266
Хоу Э. 268
Хоуард Л. 266
Хустон 250
Хьюстон Д. 261
Хэйл Д. 256
- Циннер П. 91, 115, 131, 262
Цуокор А. 266
- Чаплин Ч. 48, 80, 131, 133, 151,
153, 172, 173, 179, 180, 181, 198,
245, 262, 264
Чемберлен 221
Черкасов Н. П. 83, 261
Честертон Г. 4
Чехов А. П. 154
- Шариф О. 267
Шедсак Е. 97, 262
Шекспир В. 9, 48, 61, 106, 130, 155,
159, 193, 237, 246, 262
Шенгеля Н. М. 115, 262
Шестром В. 269
Шолом-Алейхем 154
Шолпо Е. А. 260
Шостакович Д. Д. 145
Шоу Б. 17, 164, 265, 267
Штампфер С. 14
Штернберг Д. 223, 261, 267
Штиллер М. 244, 264, 269, 270
Штраус И. 124
Штрогейм Э. 84, 115, 226, 236, 245,
263
Шуман Р. 218
Шюфтан Э. 40, 258
- Эггелинг В. 45, 243, 259
Эдисон Т. 20, 22, 23, 24, 25, 29, 46,
50, 75, 230, 257, 258
Эйзенштейн С. М. 3, 5, 58, 65, 79,
83, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101,
102, 104, 110, 115, 116, 125, 132,
134, 135, 137, 139, 140, 142, 145,
223, 226, 231, 235, 245, 260,
262, 267
Экман Й. 83, 261
Энстей Э. 264
Эптон А. 231
Эпштейн Ж. 35, 258, 266
- Юткевич С. И. 244, 264, 270
- Якубовская В. 124, 263
Янг Р. 104
Яннингс Э. 83, 131, 152, 260, 261, 267
Ясный В. 60, 260

СОДЕРЖАНИЕ

Г. КОЗИНЦЕВ. Слово об авторе	3
ПРЕДИСЛОВИЕ	5

Часть первая.

КИНО КАК НАУКА

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ	9
2. ИЗОБРЕТЕНИЕ	12
3. ИСКАЖЕНИЕ	31
4. СОЗДАНИЕ	37
5. ЗВУК	46
6. ЦВЕТ	56
7. РАЗМЕР, ФОРМА И МАТЕРИАЛ	61

Часть вторая.

КИНО КАК ИСКУССТВО

1. МОНТАЖНЫЙ КАДР	73
2. СВЯЗЬ МЕЖДУ КАДР- РАМИ	86
3. РИТМ	106
4. СУТЬ	120
5. СОЮЗ	130
6. ТИТРЫ	148

Часть третья.

КИНО КАК ТОВАР

1. МАСШТАБЫ	159
2. СТОИМОСТЬ	164
3. СИСТЕМА	174
4. ТОВАР	182
5. ПОКУПКА	185
6. МОНОПОЛИЯ	193
7. ЗАЩИТА	200
8. ОГРАНИЧЕНИЕ	215

Часть четвертая.

КИНО КАК СРЕДСТВО ОБЩЕНИЯ

1. РЕАЛИЗМ	229
2. КАТЕГОРИИ	241
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	249
ПРИМЕЧАНИЯ	256
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	271

Айвор Монтегю
МИР ФИЛЬМА

Редактор *Н. К. Войцеховская*
Художник *Б. Г. Мухаметшин*
Художественный редактор *Я. М. Окунь*
Технический редактор *М. С. Стернина*
Корректоры *Н. Д. Кругер, Л. И. Гермайзе*

Сдано в набор 5/V 1969 г. Под. к печ. 6/VIII 1969 г. Ф-т 60×84^{1/16}. Бум. типогр. Усл. печ. л. 16,28. Уч.-изд. л. 17,28. Тираж 22 000. Изд. № 1464. Зак. тип. № 945. Издательство «Искусство». Ленинград, Невский, 28. Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Социалистическая, 14. Цена 1 р. 37 к.

Охват материала книги Айвора Монтегю таков, что ее можно было бы назвать краткой энциклопедией кино. Редко приходится читать издание, посвященное этому искусству, так насыщенное сведениями из самых различных областей и так легко читаемое.

Почти все или во всяком случае многое известно автору по собственному опыту. Монтегю овладел несколькими кинематографическими профессиями: монтажер, сценарист, режиссер документальных и художественных фильмов, критик. Он знает кино «из первых рук».

Отправляйтесь же путешествовать по стране кино. Вас поведет отличный гид. Он откроет перед вами множество дверей: покажет места, где все ему отлично знакомо. Он расскажет вам, что здесь было давным-давно и что происходит теперь.

