

ЭЛМНДГРЕН

Искусство

КИНО

И * Л

**Издательство
иностранной
литературы**

*

ERNEST LINDGREN

THE ART OF THE FILM

AN INTRODUCTION TO FILM
APPRECIATION

London, 1949

Э. ЛИНДГРЕН

Искусство
К И Н О

ВВЕДЕНИЕ В КИНОВЕДЕНИЕ

Перевод с английского
д. ф. соколовой

Под редакцией
г. а. авенариуса

Предисловие
а. в. мачерета

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва, 1956

АННОТАЦИЯ

Книга «Искусство кино (введение в киноведение)», написанная крупным специалистом в области кино, членом Британской киноакадемии и Британского кинематографического общества Эрнестом Линдгреном, вводит читателя в круг важных проблем киноведения. Вместе с тем она знакомит его с основами производственного процесса создания фильма и с необходимой для этого кинотехникой.

Книга рассчитана на киноработников, студентов киновузов, а также на всех интересующихся вопросами кино.

Редакция литературы по вопросам филологии и искусства
Заведующий редакцией В. А. ЗВЕГИНЦЕВ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Последняя страница прочитана. Закрываешь книгу Линдгрена и, еще не умея мотивированно оценить ее, испытываешь хорошее, но трудно выразимое чувство.

По ассоциации всплывают воспоминания о зарубежных встречах. Едешь по незнакомым местам, видишь чужую жизнь. Внешне ты в нее включен, внутренне между нею и тобой — трудно проходимый рубеж. Но вот среди завязываемых в пути незначущих бесед постепенно одна становится долгой и задушевной.

Твой собеседник-иностранец смотрит на мир другими глазами. Ему чужда привычная тебе советская точка зрения. Многие из того, что он утверждает, кажется наивным и вызывает нетерпеливое желание приобщить нового знакомого к мировоззрению советского человека.

И все же с уважением отмечаешь владеющее собеседником стремление к истине, его острый ум, ясные суждения, широту знаний. От него протягивается живая нить к окружающему, оно становится ближе, понятней, в нем обнаруживаешь ранее нераспознанные приметы передового, пробивающего себе путь в будущее.

Таким собеседником, умным и пытливым, искренне любящим искусство кино, предстает перед нами Линдгрэн. Правда, мысль его далеко не всегда приводит к верному решению поставленных вопросов; однако сама их постановка, новизна привлекаемого материала, оригинальность авторской аргументации представляют весьма значительный интерес, расширяют киноведческий кругозор читателя, обогащают его знанием новых, важных фактов.

И если даже нам приходится оспаривать многие утверждаемые автором положения, то все же спор этот полезен: он устремляет внимание в сторону важных проблем. К тому же некоторые из них наше киноведение либо оставляло без внимания, либо изучило еще крайне недостаточно.

Выгодной чертой книги Линдгрена является ее широкое предназначение: автор обращается к каждому, кто, по его словам, «впервые серьезно заинтересуется киноискусством».

Выполнить такого рода задачу — дело не легкое: ведь в книге речь идет о вопросах, которые представляют значительную сложность даже для специалиста. На помощь автору приходит

талант прекрасного популяризатора. Не впадая в упрощенчество, ясно и просто он излагает такие сложные вопросы, как драматургия фильма, его изобразительная сторона, специфика киноискусства и т. п.

Интересная особенность книги — это умение ее автора рассматривать кинематографический процесс как единое и неразрывное целое. Явления киноискусства предстают перед нами не только как художественная категория, но в тесной связи с техникой, технологией и отчасти с экономикой кинопроизводства. Нельзя не оценить легкость, с которой изложение этих различных кинематографических элементов приводится к органическому единству.

В книге многое свидетельствует о стремлении автора преодолеть штампы буржуазной искусствоведческой мысли и связанных с нею предубеждений. С явной симпатией и доброжелательством относится Линдгрэн к творчеству советских кинорежиссеров. Он высоко оценивает их роль в практике и теории мирового киноискусства, хотя не всегда ищет клад там, где он действительно зарыт.

И все же отсутствие под рассматриваемыми в книге вопросами марксистского фундамента, попытка в конечном счете ограничить исследование явлений киноискусства пределами «чисто художественных» критериев делают иной раз уязвимыми обобщения, извлекаемые автором из его интересных наблюдений.

Нельзя, например, согласиться с утверждением Линдгрэна, что развитие искусства происходит путем нарушения художником созданных по его воле законов и установления им же новых законов. Волюнтаристическая теория «художника-законодателя», для которого «закон не писан», решительно опровергнута марксистско-ленинской эстетикой. Подчиненность искусства объективным научным критериям неоспоримо доказывается хотя бы уже тем, что художник (если он хочет им остаться) не волен избавить себя, например, от необходимости ставить типические характеры в типичные для них обстоятельства.

Надо несколько уточнить утверждение Линдгрэна о том, что «любое изобразительное искусство должно рассматриваться прежде всего как выражение отношения к жизни».

Вопрос об отношении искусства к действительности безусловно является краеугольным камнем эстетической теории. Разрыв между искусством и действительностью характерен для идеалистической эстетики; понимание искусства как правдивого образного отражения объективной действительности в ее существенных связях — основа материалистической эстетики.

Органически связан с этим вопрос о «выражении отношения к жизни» — оно равносильно субъективной оценке ее художником. Однако он ставится правильно лишь в том случае, если речь идет об оценке объективного смысла образа, а не о субъективном намерении художника.

Необходимо отметить, что в дальнейшем тема отношения художника к действительности трактуется в книге правильно. Линдгрэн справедливо считает обязательным для критической оценки произведения «понять заложенную в нем идею и определить ее значимость». Он подчеркивает, что любой фильм пронизан идеей и что от вопроса об идейной направленности кинопроизведения не могут уйти ни его автор, ни зрители.

При этом Линдгрэн очень хорошо понимает роль в капиталистическом обществе «недоверчивого миллиона долларов», готового отдаться лишь в руки тех, кому он будет диктовать идею фильма.

Автор не питает иллюзий насчет последствий такого положения вещей, понимая, что оно препятствует подлинно художественному, оригинальному творчеству и преграждает возможность настоящему таланту проявить себя.

Общезвестно, что в условиях «свободного мира» (как его величают апологеты бизнеса) художник полностью зависит от денежного мешка. Линдгрэн удачно конкретизирует это положение применительно к искусству кино. Становится очевидным, что именно здесь денежная зависимость получает свое наиболее неприкрытое выражение. Действительно, если Бетховену ничего не нужно было, кроме фортепиано, бумаги и пера, то в кино для осуществления своего замысла автор нуждается в средствах, которых хватило бы на постройку больницы.

Такие средства в условиях буржуазного мира может дать только капиталист. И он дает их, прельщенный соблазнительной возможностью извлечь огромные прибыли одновременно с художественным утверждением освящающего их образа жизни.

Однако, убедительно обосновав власть денег над художником, Линдгрэн не замечает того, что она распространяется на зрителей. Они вынуждены питаться «духовной пищей», искусно изготовленной по рецептам и под наблюдением лучших поваров буржуазной идеологии.

Социальная обусловленность причин, заставляющих массы поглощать эту недоброкачественную пищу, ошибочно принимается Линдгреном за свободно выраженное массовое пристрастие, которому вынуждены подчинять свой репертуар кинематографические предприниматели.

Это заблуждение закономерно приводит автора книги к глубоко ошибочным выводам. Единственным способом улучшения вкуса широких масс Линдгрэн считает вооружение их способностью надлежащего критического анализа фильмов.

Едва ли, однако, можно ждать на этом пути подлинного роста эстетических вкусов широкой массы зрителей. Решительный перелом может быть достигнут здесь лишь на почве приобщения народа к искусству, изобилующему произведениями высокой мысли и прекрасной формы. И уж во всяком случае глубоко ошибочно рассматривать порчу эстетических вкусов зрителя не

как следствие, а как причину низкого идейного и художественного уровня буржуазного искусства.

Не могут найти и не найдут отклика у советского читателя повторяющиеся в книге и заканчивающие ее слова кинорежиссера Хичкока о том, что со временем он надеется получить еще большую свободу творчества, если зрители ему ее предоставят.

Заключенный в этих словах смысл неверен: виновником ограничения творческой свободы художника Хичкок считает не его нанимателя-капиталиста, от которого целиком зависит художник, а народные массы с их якобы дурным вкусом. В действительности же, стоит только талантливому передовому мастеру обрести независимость от капиталистического предпринимателя, как его искусство завоевывает активную поддержку широких масс, становится подлинно народным. Примером тому служат лучшие итальянские кинопроизведения, авторы которых поняли, что народу нужны не фильмы, привлекающие темы эротики, безумия, уголовщины и крови, а верно передающие жизнь картины, ставящие большие общественные проблемы. Такие художники создали ряд прекрасных произведений, близких жизни, обычаям, делам и чаяниям народным. Они были поняты народом и приняты им.

То, что Линдгрэн, не обольщаясь выдумкой о свободе художника в буржуазном обществе, все же находится в плену запоздалых просветительских иллюзий, представляет далеко не единственное противоречие в системе его взглядов. Так, например, утверждая мысль о могуществе разума как основе художественной ценности произведений, Линдгрэн предваряет ее выдержкой из предисловия ко второму изданию (1800) «Лирических баллад» Вордсворта, хотя предисловие это, как известно, является манифестом реакционно-романтической «озерной школы» с ее культом бессознательного, потустороннего и мистического.

Художественное очарование поэзии Вордсворта, Колриджа и Соути менее всего способно содействовать упрочению веры в великую мощь человеческого разума.

Этим не исчерпываются возникающие у советского читателя расхождения во взглядах с автором книги. По ходу ее чтения интерес к излагаемым вопросам не всегда сопровождается согласием с их решением автором, но неизменно вызывает наше активное участие в их обсуждении. Едва ли поэтому можно усмотреть беду в том, что иные из страниц, предваряющих эту книгу, быть может, покажутся более похожими на полемику с ее автором, нежели на обычное предисловие. Живое обсуждение вопросов киноискусства с позиций хотя бы и разных, но выражающих честное стремление к наилучшему удовлетворению идейных и эстетических потребностей народных масс, — вот то, в чем, пожалуй, более всего нуждается наше киноведение.

Первые главы книги предназначены дать читателю, незнакомому с кинопроизводством, представление о подготовительном,

съемочном и монтажном процессах создания фильма, о распределении обязанностей между участниками этой работы и, наконец, об основных элементах техники, обеспечивающей кинематографическое осуществление художественного замысла.

Нужный автору материал он черпает главным образом из практики Голливуда. Это содействует пониманию конкретных форм осуществления предпринимателями их диктатуры в сфере идеологии и эстетики фильма.

Но каково бы ни было идейно-художественное качество литературно-драматургической основы, технология ее воплощения в фильм мало чем отличается от принятой у нас. Основное диктуется здесь особенностями самого производства.

Еще в большей степени это относится к технике. В смысле своего функционального предназначения техническое оборудование любой киностудии более или менее стандартно. Поэтому книга Линдгрена дает возможность советскому читателю ознакомиться с процессом создания фильмов в пределах схемы, более или менее одинаковой для кинопроизводства любой страны.

Специалист-производственник, несомненно, высоко оценит умение, с которым автору удалось буквально на нескольких страницах общедоступно объяснить, как создается фильм, да еще предварить это краткой справкой, излагающей (хотя и несколько односторонне) историю изобретения кино.

Вторую часть книги Линдгрэн начинает с изложения того, что он образно именует «анатомией фильма».

Элементом, объединяющим все составные части фильма и придающим ему художественное единство, Линдгрэн считает действие. При этом имеется в виду не фабульная линия, детализирующая происходящее в фильме действие, но коротко сформулированный сюжет, способный дать представление об основном содержании фильма. Изложенному таким образом сюжету Линдгрэн присваивает довольно необычный термин «фабульной темы». В сущности это нечто похожее на краткую формулировку «сквозного действия» фильма.

Линдгрэн исходит из того, что художественная цельность кинопроизведения не может быть обеспечена одним лишь непосредственным подчинением всех элементов фильма идейному замыслу автора. Чтобы достичь этого, необходимо облечь авторский замысел в форму четко выраженной линии действия.

Вспоминая фрагментарное строение некоторых, подчас очень значительных наших кинопроизведений, следует признать, что вопрос о художественном единстве фильма является практически весьма существенным. Между тем в советском киноведении трудно припомнить труд, касающийся этой темы. То, что она затронута Линдгреном и что, таким образом, создан отправной пункт для ее разработки, является безусловным достоинством книги.

Автор подчеркивает важность для кинодраматурга создания сюжетной схемы уже в самом начале сценарной работы. При этом, однако, он недостаточно учитывает связь формирования сюжета с процессом органического «саморазвития» характеров.

Как только сценарист приступает к работе над сюжетной схемой, ему приходится мыслить образами и выразительными средствами киноискусства. Говоря об этом, Линдгрэн справедливо замечает, что «для опытного художника естественные границы избранного им жанра будут скорее источником возможностей, чем досадным ограничением». Из этого делается очень важный вывод: хотя использование выразительных средств, несвойственных кино и позаимствованных из специфики другого искусства, и приводит к расширению пределов свободы художника, однако это достигается ценой ослабления впечатляющей силы фильма.

Это важное и интересное соображение заставляет вспомнить о все увеличивающихся за последнее время случаях литературного комментирования того, что происходит на экране, когда за кадром произносится пояснительный текст. Не следует ли задуматься о степени художественной ценности этого приема?

Начав разговор о природе и особенностях выразительных средств киноискусства, Линдгрэн в этой связи переходит к вопросу о монтаже. Предварительно он очень умело дает представление о кадре как об одном из кусков будущего фильма, снятом при определенном положении киноаппарата.

Пониманию этого вопроса в сильной степени содействуют удачно приводимые литературные примеры. В них явления и предметы описаны с точки зрения человека, внимательно наблюдающего жизнь и притом разнообразящего объекты своего внимания. Обращение к такого рода литературным примерам способствует созданию наглядной связи между технической возможностью менять положение съемочного аппарата и широким использованием этой возможности в качестве важнейшего выразительного средства киноискусства. При этом автором дана своеобразная характеристика различия между отдельными кадрами и их монтажом: если первые являются фиксацией того, что мы видим, то монтаж дает представление о том, как мы видим.

Известно, что темп и ритм фильма достигаются в значительной мере подбором соответственно коротких или длинных кусков. Это положение, поясненное рядом убедительных примеров, Линдгрэн ставит в связь с вопросом об эмоциональном восприятии фильма зрителем. Автор подчеркивает, что смысловая и эмоциональная стороны монтажа имеют своим источником сценарий. Этим оттеняется приоритет влияния сценария на монтаж сравнительно с подчиненной ролью работы за монтажным столом.

Соединение зрительных образов в кусках пленки большей или меньшей длины — прием, свойственный только кино. Но, отмечает Линдгрэн, достигаемые таким образом впечатления не

являются чем-то свойственным исключительно фильму — это частота наших повседневных ощущений.

Здесь автор предлагает следующий важный критерий монтажного качества реалистического фильма: монтаж только в том случае может быть признан художественно ценным, если он не противоречит нормам обычного жизненного восприятия действительности. А для этого он должен быть незаметен.

Далее, Линдгрэн указывает на возможность выделять с помощью монтажа наиболее значительные детали, чтобы тем отчетливее выступало главное. В этом он видит одну из важных сторон монтажа — его способность служить средством художественного отбора.

Было бы напрасно искать в наших киноведческих работах последних лет упоминание о «кинематографической пунктуации» (разумея под ней применение шторок, наплывов, вытеснений и затемнений). По-разному понимаются нами и термины «эпизод», «сцена». Связывая соответственные вопросы с темой монтажа, Линдгрэн вносит в них нужную ясность.

Сказанного автором вполне достаточно для того, чтобы создать представление об основных принципах монтажа как одного из элементов фильма. Но Линдгрэн не ограничивается этим. Он считает монтаж источником тех особых художественных возможностей, на которых основывается право кино причислять себя к искусству в качестве одной из его самостоятельных разновидностей. Этой стороне вопроса автор посвящает целую главу.

Линдгрэн видит в монтаже источник особой кинематографической поэтики, недостижимой средствами других искусств. Подобно тому как в литературе расстановка слов, их сочетание, звучание и ритм ассоциативно создают поэтическую атмосферу произведения, той же цели в кино служат достигаемые монтажом расстановка и сочетание кадров. Линдгрэн далек от того, чтобы возникающей таким образом кинематографической форме фильма придавать самодовлеющее значение. Он уподобляет поэтические возможности монтажного строения кадров стихотворной строке: так же, как и она, монтажная фраза является жизненным элементом поэтически выраженного содержания.

В чем же, однако, состоит особая сущность фильма, которая сообщает ему специфическое отличие от произведений других искусств? Линдгрэн считает, что этой сущностью является движение. Оно представляет для кинорежиссера то же, что линия и цвет для художника, музыкальный звук для композитора, звучание слов для писателя.

При этом Линдгрэн поясняет, что речь идет не о внутрикадровом движении, а о движении сознания зрителя, «выведенного монтажом из состояния покоя, в котором продолжает находиться его [зрителя — А. М.] тело».

При таком понимании движения качество монтажа становится исключительно важным, если не основным признаком для

эстетической оценки фильма как кинематографического произведения. Отсюда закономерно вытекает утверждение Линдгрена, что благодаря монтажу лучшие немые фильмы ближе, чем звуковые, к подлинным произведениям искусства. Поэтому основную проблему совершенствования киноискусства Линдгрэн видит в поисках стиля, «сочетающего лучшие элементы немого кино со специфическими особенностями звукового».

Едва ли можно согласиться с этой несколько односторонней и безусловно преувеличенной оценкой значения монтажа. В этом вопросе взгляды Линдгрена сформировались под несомненным влиянием теоретических воззрений и художественной практики Эйзенштейна и Пудовкина времен немой кинематографии.

Бряд ли было бы правильно считать какую-либо одну художественную особенность того или иного искусства его специфическим признаком. Думается, что специфику следует искать в сочетании различных выразительных средств, свойственных именно данному искусству. Поэтому воздействующая сила монтажа не может быть оторвана от ряда других специфических возможностей кино, таких, например, как пространственная неограниченность кинематографического действия и др.

Однако страстная защита Линдгреном значения монтажа как средства художественной выразительности, свойственного только киноискусству, заставляет нас серьезно задуматься над степенью творческой полноценности использования в звуковых фильмах замечательных традиций и опыта великолепных достижений нашего немого кино. Ведь и в среде советских киноработников широко распространено убеждение, что, за весьма редкими исключениями, звуковому фильму не удалось добиться столь высокого эмоционального результата средствами монтажа, как это имело место в фильмах «Броненосец Потемкин», «Мать», «Арсенал» и ряде других.

Но несомненно, что дело здесь вовсе не в принципиальной невозможности художественно полноценного монтажа в звуковых фильмах. Поэтому позиция, занятая Линдгреном, способна лишь укрепить потребность в поисках сочетания особенностей поэтического монтажа со спецификой, отличающей звуковые фильмы от немых.

Нельзя обойти молчанием и ряд очевидных ошибок, допущенных Линдгреном в процессе обоснования своей точки зрения. Так, например, вся история первоначального накопления киноискусством особых средств кинематографической выразительности приписывается в книге американскому кинорежиссеру Гриффиту. Сложный процесс постепенного формирования коллективного кинематографического опыта Линдгрэн в сущности подменяет творческой биографией Гриффита, якобы «открывшего» самостоятельно все главные выразительные средства киноискусства.

Впрочем, и сам автор, видимо, понимает, что легенда о «Гриффите-первооткрывателе» нуждается в основательной ревизии, и подвергает сомнению степень понимания самим Гриффитом сделанных им «открытий».

Заметим попутно, что при всем уважении к таланту этого крупного режиссера ничем не оправданной представляется нам попытка Линдгрена изобразить его романтиком, вынужденным покинуть кинематографическое поприще под натиском неких «циников» и «материалистов», пришедших в искусство после первой мировой войны. Элегическая интонация этой характеристики достигается ценой того, что реакционные в идейном отношении стороны творчества Гриффита Линдгрэн именуется «викторианством», придавая этому понятию смысл, далекий от марксистской оценки «века королевы Виктории».

Возможно, что преувеличение роли Гриффита подсказано автору неосознанным стремлением сбалансировать данную им высокую оценку поистине огромного вклада, внесенного советским киноискусством двадцатых годов в мировую кинематографию.

Линдгрэн отмечает, что именно советские кинорежиссеры первые оценили могучую силу специфических средств кинематографической выразительности и первые же их сознательно и полноценно использовали. В частности, советская кинорежиссура, по выражению Линдгрена, сообщила монтажу роль «продуманного руководства мыслями и ассоциациями зрителя».

В книге приведен ряд примеров и соображений, свидетельствующих о пытливом изучении советскими кинорежиссерами художественных особенностей своего искусства. Основываясь на этом, автор приходит к заключению, что, когда эти теоретические взгляды были претворены в жизнь, они обеспечили советским фильмам ошеломляющий успех.

В действительности, однако, успех этот не был обусловлен реализацией отвлеченных теоретических поисков. Он явился закономерным следствием огромной значимости заключенного в советских фильмах революционного содержания, талантливо воплощенного в патетической, целостной, монументальной форме. В процессе поисков кинематографически выразительного способа осуществить идейный замысел все накопленные кино технические возможности подвергались отбору и проверке. То, что выдержало испытание, поступило на художественное вооружение киноискусства в качестве его специфических выразительных средств. И наоборот, оторванное от конкретных идейных задач абстрактное экспериментаторство и отвлеченное теоретизирование оказались, как известно, причиной неудач, омрачивших творческие биографии ряда талантливых мастеров советского кино.

Такова неточность, допущенная, на наш взгляд, Линдгреном в методе оценки новаторской роли творчества мастеров советской

нёмой кинематографии. Это не помешало ему, однако, сделать правильный вывод о том, что многое в лучших немых советских фильмах стало непреходящими эстетическими ценностями. Некоторые эпизоды в этих фильмах Линдгрэн считает более волнующими и совершенными, чем все, что было сделано в дальнейшем, несмотря на большие технические достижения киноискусства.

Проблема выразительных средств внутренне связана в книге с вопросами мастерства кинооператора и изобразительной стороны фильма. Соответствующая глава привлекательна простотой, ясностью и популярностью изложения трудного специального материала, в котором сложно сплетаются техника и художественное творчество. Можно уверенно предсказать, что благодаря этому даже неподготовленный читатель сумеет отчетливо представить себе роль и функции оператора в процессе съемки фильма.

В главе много внимания уделено разъяснению вопроса о композиции кадра. Интересны примеры ряда попыток, направленных к изменению его пропорции.

Наглядно иллюстрируется художественный смысл ракурсов и выбора крупности плана. Разъяснено значение панорамирования и съемки с движения. Можно лишь упрекнуть автора в том, что, говоря о съемочной точке, ракурсе, крупности плана и съемке с движения, он не связывает эти вопросы с требованиями мизансцены. Не упомянуто в той же связи и о движущейся камере как способе обеспечения более свободного поведения актеров — в ряде случаев их сильно стесняют границы неподвижного кадра.

Линдгрэн умело вводит читателя в лабораторию операторского творчества, показывая, как средствами освещения достигаются художественные результаты, создающие «настроение» фильма в соответствии со смысловой задачей автора и режиссера.

Не ускользнули от внимания Линдгрена даже такие, казалось бы, совсем уже специальные вопросы, как выбор оптики, использование отражателей, сеток, экранов и светофильтров. При этом речь идет не о бесстрастной технической информации, а о тонком и умном разъяснении роли каждого, хотя бы и мелкокалиберного орудия кино, участвующего в сражении за художественное совершенство фильма.

Конец главы об операторском искусстве посвящен выяснению возможностей замедленной и ускоренной съемки. В качестве интересного примера Линдгрэн подробно излагает мысли В. И. Пудовкина о «времени крупным планом».

Приблизительно четверть века прошло с момента опубликования статьи под этим названием. Вспоминается неудача, постигшая ее автора в фильме «Простой случай», где было на практике применено замедление скорости внутрикадрового дви-

жения. Ныне биография замечательного советского режиссера Всеволода Илларионовича Пудовкина завершена, и вот теперь — по прошествии 25 лет — привлекает к себе внимание уже не эта справедливо встревожившая современников неудача, но неудержимое стремление пытливого и смелого ума расширить сферу средств кинематографического воздействия, обогатить киноискусство новой возможностью поэтического выражения неисчерпаемо многообразной действительности.

И это вызывает в нас признательность Линдгрена за систематически проявленное им на протяжении всей его книги бережное и любовное внимание к творческим поискам лучших мастеров нашего киноискусства.

Обстоятельно рассмотрены автором и вопросы звука и музыки в фильме. Этому предшествует историческая справка, привлекающая внимание интересными и новыми фактами, относящимися к периоду немой кинематографии.

Необходимо, однако, отметить, что история изобретения звукового кино изложена несколько однобоко: чрезмерно ограничено перечисление тех, кто внес в это дело большой научный вклад.

Особого внимания заслуживают соображения Линдгрена по вопросу о специфике звука сравнительно с изображением. Свои доводы в данной области Линдгрэн основывает на рассмотрении физиологических особенностей восприятия звука. Коренным представляется Линдгрэну различие между зрительным и слуховым восприятием.

Глаз, как и объектив, воспринимает все, попадающее в поле зрения, тогда как из огромной массы звуков, воспринимаемых ухом, сознание человека выделяет всего лишь одно-два звучания, оставаясь невосприимчивым ко множеству остальных.

По мнению Линдгрена, существующая техника записи, совмещения и перезаписи различных элементов звучания вызвана именно этой особенностью звукового восприятия в целях подчинения ее художественным задачам. «Когда звукооператор во время перезаписи, — замечает Линдгрэн, — сидит у микшера, усиливая или ослабляя звучание каждой из фонограмм и поддерживая необходимое ему соотношение разных звуков при перезаписи их на одну звуковую дорожку, он действует подобно воображаемому автоматическому регулятору звука, который как бы установлен между нашим ухом и сознанием».

От себя добавим, что речь здесь идет о сознании художника, производящего отбор не по признаку внешней натуральности, а в соответствии с характером художественного образа. Хотя эта оговорка и отсутствует у Линдгрена, тем не менее ее смысл им полностью учитывается. Линдгрэн приводит много запоминающихся примеров образного использования различных звучаний. Он справедливо считает, что человеческая речь при всей своей важности все же не должна, как это бывает в

разговорных картинах, полностью вытеснять остальные звуки жизни, способные усилить смысловую или эмоциональную сторону фильма.

Касаясь вопросов музыки, Линдгрэн подчеркивает ее огромное эмоциональное значение. Он приводит следующий любопытный факт: в некоторых европейских странах «Броненосец Потемкин» был разрешен к демонстрации при условии, что не будет сопровождаться талантливой музыкой Эдмунда Майзеля— настолько она повышала эмоциональное восприятие фильма. Но именно поэтому Линдгрэн справедливо восстает против безотчетного использования музыки в звуковом кино и сведения ее художественной роли к функции музыкальной иллюстрации.

Значительный интерес вызывает и рассматриваемый Линдгреном вопрос о возможности применения в фильме звука в качестве субъективного образа, возникающего в сознании одного из действующих лиц. Автор решает этот вопрос в том смысле, что одновременное сосуществование объективных и субъективных звуковых образов нарушает реалистическую ткань фильма и рождает путаницу в сознании зрителя. Эти соображения он подкрепляет ссылкой на примеры из художественной практики.

В конце своей книги Линдгрэн останавливается на вопросе о мастерстве киноактера. Такое расположение материала отнюдь не вызвано недооценкой предмета. Автор подчеркивает, что рассмотрение вопроса об актере было бы невысказимо без предварительного ознакомления с другими проблемами киноискусства.

Автором проводится довольно резкое разграничение между особенностями актерского творчества в театре и кино. При этом, однако, он допускает ошибку, вообще довольно распространенную и среди наших киноведов. Эта ошибка состоит в том, что он сопоставляет признаки плохой актерской работы в театре с признаками хорошей работы актера в кино. Так, например, к особенностям актерской игры в театре Линдгрэн относит и з л и ш н е е подчеркивание и преувеличение. Особенностью же творчества актеров кино автор считает непосредственность, естественность и сдержанность. Но ведь эти качества обязательны и для творчества театрального актера, так как только плохой актер театра «выходит, — как пишет Линдгрэн, — на авансцену или принимает особую позу, подчеркивает движение, выдерживает паузу» не в силу органической потребности, а лишь для того, «чтобы привлечь к себе внимание зрительного зала».

Однако если можно спорить о существовании принципиального различия между творчеством актеров театра и кино, то нельзя, разумеется, отрицать наличия весьма существенных различий, присущих техническим особенностям усло-

вий работы актера на сцене и в павильоне студии. Об этих особенностях книга Линдгрена говорит очень красочно и с привлечением интересных примеров.

Еще больший интерес представляет объяснение автором причин, которые в условиях США препятствуют актеру играть роли, требующие его перевоплощения. Актеру платят доллары за то, чтобы он постоянно повторял себя, так как предприниматель считает обязательным для «звезд» экрана постоянное сохранение раз и навсегда установленных качеств. Перевоплощение же создает риск их утраты.

Естественно, что такая система не только тормозит, но чаще всего полностью исключает возможность творческого роста актеров и осуждает многих из них на постоянное повторение себя в одном и том же качестве, превращающемся в шаблон и штамп.

Линдгрен проник вглубь многих и притом важных вопросов киноискусства. Стремление к истине и любовь к предмету закономерно привели его к изучению художественного и теоретического наследия немой советской кинематографии. Здесь взор исследователя был привлечен смелыми, новаторскими решениями, их глубокой художественной выразительностью. Его пленили необычность и свежесть режиссерских приемов, широта постановки проблем, эрудиция и талантливость таких мастеров, как Эйзенштейн и Пудовкин.

Тщательному и научно добросовестному изучению истории немой советской кинематографии Линдгрен отдал не только ум, но и сердце. Ему не только известны творения Эйзенштейна и Пудовкина — они им любимы.

К сожалению, за этими пределами многое осталось Линдгрена непонятым. Не понял он, в частности, и того, что в стране, где морально-политическое единство народа основано на общности коммунистических взглядов, борьба с формализмом не является «государственной кампанией», но представляет собой естественное проявление общественной самозащиты от агрессии буржуазной идеологии, чья враждебная сущность прикрывается подчас аполитичной беспартийностью художника под лозунгом «искусство для искусства».

Туманный, а иногда и явно неверный смысл придает Линдгрен понятию реализма. Реализм для него не метод исторически правдивого отражения мира в художественных образах, а некая формальная разновидность. Говоря о реализме, Линдгрен разумеет под ним то бытовую фактуру произведения, то фотографическое изображение действительности, то трезвую оценку жизненных явлений.

Нельзя, следовательно, закрывать глаза на то, что в процессе знакомства с книгой по ряду вопросов неизбежно возникает различие во взглядах между ее автором и советскими читателями. Но эти расхождения не мешают оценить главное достоинство

работы Линдгрена — стремление смело поставить и честно решить ряд важных вопросов киноискусства.

В их разработку автор внес много своеобразного и по существу, и по выразительной форме литературного изложения, и по способу аргументации отстаиваемых взглядов.

Нет сомнения, что эти свойства книги Линдгрена способны привлечь к ней живой интерес и притом не только специалистов, но и всех тех, кто любит прекрасное искусство кино.

А. Мачерет.

Э. ЛИНДГРЕН

Искусство

КИНО

Человеческий разум настолько чувствителен, что способен возбуждаться, не имея на то серьезных и сильных оснований. И тот, кто не знает этого, может лишь в очень слабой степени ощутить красоту разума и его величие. Ему также неведомо, что один человек возвышается над другим соразмерно с наличием у него этой способности. Поэтому мне казалось, что одна из лучших услуг, какую писатель может оказать обществу в любую эпоху, — это стремление пробуждать или увеличивать данную способность разума. Значение этой услуги было велико во все времена, но особенно почтенна она в наши дни. Ибо множество причин, неизвестных в прошлом, действует теперь с объединенной силой, чтобы притупить пронизательность человеческого разума, сделать его неспособным к сознательному проявлению и довести его до состояния первобытного отупения.

Вордсворт.

*Предисловие ко второму изданию
«Лирических баллад», 1800 г.*

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Глубокое понимание радостей жизни должно быть непосредственным; однако это не значит, что оно является врожденным. Хороший вкус нужно воспитывать. Гурман, получающий удовольствие от хорошего кофе, воспитывал свой вкус тем, что пил кофе в течение многих лет и сравнивал данный сорт с другими; любитель музыки, увлекающийся Шопеном или Эльгаром*, пожинает плоды музыкального образования, которое он, отчасти сознательно, а отчасти не сознавая этого, впитывал в себя всю свою жизнь. Сравнительно немногие люди сознают, что глубокая оценка лучших произведений киноискусства требует определенной тренировки и навыка. За последние двадцать лет эти люди организовывали кинообщества для того, чтобы смотреть и изучать фильмы, в которых им отказывает коммерческий прокат.

Идеи, которыми проникнуты эти кинообщества, как об этом можно судить по ряду признаков, далеко вышли за их рамки и в настоящее время распространились и на область образования. Изучение музыки, драмы, поэзии и живописи давно уже признано существенным разделом школьного и внешкольного образования. Однако до последнего времени киноискусство, имеющее в сотни раз большую аудиторию, чем аудитория концертов, театров или художественных выставок, совершенно игнорировалось.

Теперь, наконец, курс киноведения включен в программы вечерних институтов Совета Лондонского графства, Рабочей образовательной ассоциации и ряда других подобных организаций. Юношеские клубы также организуют кинообщества, приглашают творческих работников кино и критиков для проведения бесед и устраивают дискуссии. Количество узкоплечных фильмов, которыми пользуются такие общества, неуклонно возрастает. Британский киноинститут сделал немало для развития этого движения, помогая главным образом консультациями, информа-

* Эдвард Эльгар (1857—1934) — выдающийся английский композитор, автор ряда симфонических произведений. — *Прим. ред.*

цией и подготовкой преподавателей, лекторов и руководителей дискуссий.

Отчасти в связи с занимаемым мною положением, а отчасти в силу глубокой личной заинтересованности я принимал большое участие в киноведческой работе Киноинститута и не раз удивлялся тому, что у нас до сих пор нет книги, просто и всесторонне излагающей основы кинокритики, — книги, которую можно было бы рекомендовать каждому, кто впервые серьезно заинтересуется киноискусством.

Настоящая работа является попыткой удовлетворить эту потребность. Основными материалами для нее послужили лекции, которые я читаю с 1938 г., и в особенности курс лекций, прочитанных мной в 1944, 1945 и 1946 гг. в Городском литературном институте в Лондоне. Учитывая основное назначение этой книги, моя претензия на оригинальность, если последняя вообще здесь есть, заключается скорее в расположении материала, чем в нем самом. По-моему, настала пора, чтобы идеи, столь хорошо известные небольшой группе энтузиастов, получили самое широкое распространение, и если я могу сделать что-либо в этом направлении, моя цель будет достигнута.

С самого начала эта книга была задумана как введение в методологию критического анализа, и в работе над ней я постоянно старался отделить то, что относится к моей теме, от постороннего материала. Так, например, важно знать кое-что о значении музыки в фильме и о том, в каких случаях ее можно использовать, но совершенно необязательно детально разбираться в различии между поперечной и интенсивной фонограммами. Глава, посвященная анализу структуры художественного фильма, может помочь начинающему сценаристу тем, что внесет ясность в некоторые его представления, но в то же время она ни в каком отношении не является руководством для писания киносценариев, так как содержит только наиболее важные аспекты построения сюжета, что, мне кажется, относится к вопросам критики.

Наука критики (ибо она является и искусством и наукой) основана на предпосылке, что все лучшие произведения в любой области искусства подчиняются неким общим законам, которые мы можем сформулировать и впоследствии применить к любому произведению искусства, анализируя впечатление, которое оно на нас производит.

Однако эти законы не являются нерушимыми, созданными для того, чтобы их применять неуклонно и механически. Об этом следует лишний раз напомнить и опытным критикам, которые иной раз не умеют применить на практике то, что они так хорошо знают в теории, и тем, кто только начинает свою критическую деятельность.

Критики пытаются сформулировать эти законы, но создают их художники, и они же и нарушают их с тем, чтобы установить

новые законы. Таким путем происходит развитие искусства. Критик должен руководствоваться этими нормами и судить о художественном произведении в их свете. Произведение искусства не следует всегда безоговорочно осуждать за то, что оно не подчиняется этим нормам. Критика становится искусством при постоянном сравнении эстетических норм с чьими-либо творческими достижениями, что не менее важно, чем сравнение творческого опыта с эстетическими нормами.

При глубоком анализе киноискусство, как и любое изобразительное искусство, должно рассматриваться прежде всего как выражение отношения к жизни. Техника — только средство для достижения этой цели. Поэтому данная книга, которая преимущественно посвящена техническим проблемам искусства, является только введением в киноведение. В конечном счете значение в фильме имеет лишь человек, а не оригинальный ракурс или искусный монтаж. Эта книга может сообщить лишь кое-какие сведения и направить мысли читателя в нужном направлении, что позволит ему выразить их более отчетливо.

Наконец, я надеюсь, что написанное мной может, по крайней мере косвенно, помочь творческим работникам кино, стимулируя лучшее понимание киноискусства зрителем. А без этого, особенно в искусстве кино, невозможно создать полноценное произведение.

Книга делится на две части. Первая часть является вводной и дает необходимые практические сведения об организации кинопромышленности и применяемой при съемке аппаратуре. Те, кому знаком материал этих глав, могут начать сразу со второй и главной части, в которой рассматриваются вопросы техники киноискусства и критики.

1. Разделение специальностей

Расходы по постановке кинофильма составляют нечто среднее между стоимостью постройки больницы и сметой на расчистку трущоб Саутворка.

Джон Грирсон.

Процесс производства фильма очень далек от творческого процесса в других изобразительных искусствах. Пьеса, поэма, роман, скульптура, произведение музыки или живописи обладают общим признаком: обычно они создаются одним человеком без посторонней помощи, индивидуально творящим художником.

Бернард Шоу в предисловии к «Незрелости» так описывает период своего литературного ученичества: «Я делал запас белой бумаги размером в пол-листа, покупая ее каждый раз на шесть пенсов, складывал ее вчетверо и обрекал себя на то, чтобы писать ежедневно по пять страниц независимо от того, шел ли дождь или сияло солнце, владела ли мною тупость или вдохновение. Во мне еще столько было от школьника или клерка, что если моя пятая страница кончалась на середине фразы, то я не дописывал ее до следующего дня. С другой стороны, если я день не работал, то наверстывал это тем, что писал завтра вдвое больше. Таким образом я написал пять романов за пять лет».

В свою очередь, Бенедикт пишет, что когда в 1822 г. он посетил Бетховена, то застал его за работой над «Девятой симфонией». Композитор сочинял в комнате, «где царил ужасный беспорядок. На полу валялись ноты, деньги, одежда; кровать была не прибрана, на столе стояли разбитые кофейные чашки; открытое фортепиано, в котором почти не осталось струн, было покрыто толстым слоем пыли, а сам композитор кутался в старый, изношенный халат».

Когда у этих людей есть хотя бы скудная пища, кров и какие-либо материалы, необходимые для их ремесла, то ничто в пределах человеческих возможностей не в силах помешать им создавать высокохудожественные произведения. И, по существу, ценность лучших творений, созданных ими, определяется тем, что в них свободно выражен творческий разум исключительно яркой индивидуальности и мощи.

В отличие от этого процесс производства фильма требует совместного труда многих творческих и технических работников, составляющих коллектив — съемочную группу. Чтобы лучше

увидеть это различие, оставим Шоу и Бетховена и посмотрим, как работает Уолт Дисней. Он — на совещании, где обсуждается один из эпизодов его фильма «Фантазия» — «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. Под эту музыку в соответствующие моменты на экране возникают рисунки, воспроизводящие содержание эпизода, после чего совещание продолжается:

Б.: Как будто бы все в порядке!

Дж.: Мне кажется, что есть некоторое несоответствие...

Уолт: То, что происходит на Лысой горе, придется сделать понятней для зрителей. Пока получается неразбериха.

Д.: Если бы кладбищенские призраки уходили из города, а не вступали в него, все стало бы яснее.

Уолт: Вы хотите сказать, что вас смущает город...?

Д.: Да.

Уолт: Город является как бы символом... Я хочу раскрыть в нем силы добра, противостоящие силам зла. Как это можно трактовать иначе?

Д.: Ну, скажем, черт сзывает всю летающую в воздухе нечисть и уводит ее с кладбища.

Уолт: Все идет из города, не так ли? Так же, как и добро идет от города?

Д.: Музыка мне кажется слишком мощной для выражения того, что у вас происходит в городе. Вот если бы действие не выходило за пределы горы, если бы было показано, как мечется эта чертовщина на фоне грозового неба, вместо того чтобы под весь этот грохот переходить на эпизод мирно спящего города...

Б.: В разработке города можно найти много интересного.

Дж.: Мне не кажется, что город успокоится, когда эта нечисть спустится с горы. Наоборот, все оживится. Оконные ставни, каждый предмет — все оживет, будто под действием волшебства. А когда попадаешь на окраину — там кладбище, и вас влекут призраки.

Б.: Я думаю, как бы это упростить.

Дж.: А мне кажется это неплохо.

Уолт: Я полагаю, что вам следует лучше разработать мотив исчезновения привидения. Пока что черт, уводящий с горы всю эту нечисть, мне ровно ничего не говорит.

Здесь в совещании наступает пауза...

Уолт: Если у кого-нибудь есть какие-либо соображения, то высказывайтесь. Если вы полагаете, что это дрянь, так и говорите. А если вам кажется, что здесь чего-то не хватает, то чего именно? *

* Цитируется по книге Robert D. Field, *The Art of Walt Disney*, London, 1944. Стенографистка присутствует на всех совещаниях студии Диснея, где обсуждается содержание фильма. Это делается для того, чтобы на следующий день отчет о совещании могли получить все, кого оно касается.

Из истории кино нам известны фильмы, задуманные и осуществленные одним человеком, так что они с полным основанием могут считаться его собственным произведением*. Однако это исключение, а не правило. Обычно фильм создается сотрудничеством нескольких человек — съемочной группой. Голливудским киножурналистам в поисках эффектных статистических данных удалось насчитать 246 специалистов различных творческих и технических профессий, необходимых для создания одного американского фильма.

Бесспорно, что именно в Америке организация кинопроизводства в наивысшей степени стандартизована. Поэтому краткое описание американской системы, принятой за образец и в ряде других стран, поможет понять круг обязанностей и объем ответственности основных специалистов кинопроизводства. Это важно сделать именно в начале книги, поскольку в ней будут часто встречаться такие термины, как продюсер, режиссер, монтажер, съемочный сценарий и т. п., — термины, которые должны быть вполне понятны читателю.

Руководитель киностудии называется продюсером. Он отвечает перед правлением, контролирующим финансовую деятельность компании, за хорошую работу студии и за коммерческий успех ее продукции. Продюсеру ассигнуется определенная сумма денег на расходы в течение года. В пределах отпущенных ему средств он должен так спланировать программу производства, чтобы она обеспечила солидную прибыль. Продюсер в кино — совсем не то, что продюсер в театре. Прежде всего, это делец, который хорошо знает вкусы зрителя, знает, что в кинофильмах пользуется сегодня наибольшим успехом. Он больше антрепренер, чем художник.

Приступая к постановке фильма, продюсер, в первую очередь, должен найти подходящий литературный сюжет. В помощь ему под руководством главного редактора работает целый штат сотрудников, называемых «чтецами» и «разведчиками».

Для того чтобы отобрать подходящий для экранизации материал, они читают выходящие книги и журналы и следят за появлением новых пьес. Если некоторые популярные пьесы и романы можно использовать с коммерческим успехом, то студия рассматривает вопрос об их экранизации, даже если их сюжеты и недостаточно кинематографичны.

Большую часть сюжетов студия черпает из этих посторонних источников. Однако не исключено, что некоторые сценарии могут быть написаны сценаристами в самой студии, являясь в таком случае оригинальными произведениями. Сценаристам поручают или они сами предлагают сюжеты, рассчитанные на определенных

* К числу таких фильмов относятся некоторые фильмы Чаплина и Штрогейма, «Гражданин Кейн» Орсона Уэллеса, мультипликация Старевича, этнографические фильмы Роберта Флаэрти. — *Прим. ред.*

«кинозвезд», либо они видоизменяют старые, имевшие успех сюжетные схемы, или пишут сценарии на злободневные темы. Оригинальные произведения, предлагаемые неизвестными авторами, имеют очень мало шансов быть принятыми.

Обычно на этой стадии авторы представляют сюжетную заявку (так называемый «синописис») на одной или двух страницах, где дается только схема сюжета, позволяющая судить о его характере и достоинствах.

После того как сюжет выбран, постановка фильма поручается тому или иному помощнику продюсера. В дальнейшем он отвечает перед продюсером за успешное разрешение всех проблем, которые возникают при постановке фильма. Это могут быть проблемы финансового, технического и художественного порядка, а также вопросы подбора людей. В больших студиях бывает до восьми или десяти помощников продюсера, каждый из которых является специалистом в постановке фильмов определенного типа.

Помощник продюсера начинает свою работу с того, что подыскивает сценариста, которому вручает синопсис для дальнейшей его разработки. Сценаристу приходится сделать несколько вариантов сценария, прежде чем сценарий будет признан годным для съемки. Помощник продюсера может поручить эту работу одному из штатных сценаристов или пригласить автора со стороны. При этом сценарист должен удовлетворять одному существенному требованию — его творческие способности должны соответствовать характеру сюжета. В процессе разработки сценария помощник продюсера может привлечь к этому и других сценаристов: один предлагает новые ситуации, другой включает забавные диалоги, третий находит лаконичные монтажные переходы и т. п. Вот почему в титульных кадрах фильма нередко упоминается несколько авторов сценария.

Возможно, что к этому времени продюсер уже назначит режиссера фильма. Если же это не сделано, то теперь его должен подобрать помощник продюсера. Основная обязанность режиссера — руководить съемками фильма в студии, то есть проводить репетиции с актерами и решать, как должен сниматься каждый кадр. Из всех специалистов, занятых в производстве фильма, ему принадлежит главное место, потому что именно он определяет, каким образом мысли, заложенные в съемочном сценарии, будут выражены языком кинокадров и звуков.

Для того чтобы режиссер мог лучше справиться с этой главной задачей, следует, чтобы его влияние распространялось в двух направлениях — на подготовительный (предсъемочный) и послесъемочный период. До съемки он должен не только постоянно консультироваться с такими непосредственными сотрудниками по постановке, как художник-постановщик, композитор и оператор, но и работать в тесном контакте со сценаристом.

После съемки необходимо такое же тесное сотрудничество между ним и монтажером, так как съемка каждого кадра определяется его местом в окончательном монтаже фильма.

Сценарист, режиссер и монтажер вносят основной вклад в их общее искусство — искусство рассказывать и показывать посредством кинокадров и звуков.

Так как произведение их должно обладать единством формы и содержания, что необходимо для всякой удачной трактовки темы и, безусловно, для всякого искусства, то нужно, чтобы эти лица работали в полном согласии или чтобы один из них (обычно режиссер) влиял на работу остальных. Бывало даже, что режиссер брал на себя выполнение всех этих трех обязанностей. Известны и другие случаи, когда сценарист, режиссер или монтажер были не согласны или даже не считались с мнением своих коллег, результаты чего вредно отражались на законченном фильме.

Большинство режиссеров проявляют особые способности в каком-либо определенном жанре и предпочитают ставить фильмы этого жанра. У многих из них вырабатывается характерный собственный стиль, который узнается так же легко, как и стиль писателя. Поэтому продюсер старается назначить такого режиссера, стиль и талант которого близки типу имеющегося у него сюжета.

Работа режиссера начинается с того, что он вместе со сценаристом обсуждает литературный сценарий. После того как продюсер, режиссер и автор признают сценарий удовлетворительным, то есть он будет полностью закончен, он поступает в производственный отдел киностудии. Здесь на каждую постановку составляется смета и координируется работа цехов, одновременно обслуживающих постановку нескольких фильмов.

Задача производственного отдела заключается в том, чтобы перевести сценарий на язык цифр, отражающих потребность в рабочей силе и материалах, а затем подсчитать их стоимость. Для руководства этой работой производственный отдел назначает для каждого фильма директора съемочной группы.

Тем временем режиссер подбирает для своей картины ассистента. Название этой должности несколько вводит в заблуждение. Строго говоря, ассистент режиссера не помогает ему непосредственно в режиссерской работе и впоследствии не всегда становится самостоятельным режиссером. Он только выполняет поручения режиссера, являясь чем-то вроде «джина аладинской лампы», так что правильнее было бы называть его помощником режиссера. Если режиссеру нужно достать какой-либо реквизит, подыскать место для съемки на натуре или подобрать типаж для массовки, то доставать, подыскивать и подбирать все это обычно входит в обязанность ассистента. Короче говоря, он по возможности должен освободить режиссера от административных забот, чтобы тот мог сосредоточиться на творческих задачах,

не слишком вдаваясь в необходимые для их воплощения технические детали.

Ассистент режиссера помогает директору съемочной группы в производственно-техническом анализе сценария при составлении постановочно-календарного плана. В этом плане должно быть точно указано, что именно понадобится от каждого цеха или отдела киностудии для данной постановки. Например, постройкой и изготовлением какой-нибудь декорации занимается не только постановочный цех, но также столярный, малярный, драпировочный, реквизиторский и осветительный. После того как каждый цех представит смету своих расходов, производственный отдел составляет смету для всей постановки. Если она превышает намеченную сумму, то сценаристу и режиссеру приходится доказывать необходимость лишних затрат либо так переработать сценарий, чтобы расходы по его постановке не превышали лимита, намеченного продюсером.

В течение подготовительного периода, который может длиться три или четыре месяца, режиссер часто совещается с художником и оператором. Художник делает эскизы павильонных декораций, обстановки, а в некоторых случаях и костюмов. Он должен совмещать в себе профессии художника и архитектора, а также хорошо знать кинопроизводство. Во время работы над эскизами декораций ему приходится считаться не только с требованиями режиссера, но и оператора, который освещает и снимает павильон, и звукооператора, записывающего в этих декорациях звук. Поэтому ему приходится часто совещаться с этими лицами.

Нередко, кроме эскизов, изготавливают и макеты декораций. Это делается для того, чтобы все, кому это необходимо, смогли увидеть, как будет выглядеть павильон, и внести предложения по его улучшению. Художник должен хорошо знать возможности цеха комбинированных съемок. С помощью технических трюков, особых способов печати пленки, макетов и рисованных задников можно создавать иллюзии дорогих, сложных или масштабных декораций. Постройка таких декораций обошлась бы значительно дороже, а иногда и вообще невозможна, когда они превосходят размеры павильона.

Если режиссеру в его фильме нужна музыка, то он обращается в музыкальный отдел студии. Обычно для каждой постановки назначают только композитора, но для музыкального фильма могут приглашать и авторов песен. На этой ранней стадии, когда фильм еще подвергается многочисленным изменениям, композитор, сообразуясь с требованиями режиссера, пишет только эскизы музыкальных тем к различным эпизодам фильма. Полную же партитуру он пишет лишь после того, как фильм будет снят и окончательно смонтирован. Тогда он сможет «уложить» каждый музыкальный отрывок точно по длине каждого эпизода.

Когда, наконец, окончательный, удовлетворяющий всех вариант сценария, называемого съёмочным, написан, приступают к самой съёмке фильма. С этого момента начинается съёмочный период. Однако снимать эпизоды в том порядке, в каком они расположены в сценарии, невыгодно и непрактично. Поэтому ассистент режиссера разрабатывает календарный план съёмок, т. е. расписание того, что в какой день нужно снять. Эпизоды в календарном плане по возможности группируются так, чтобы снимать подряд сцены в одной декорации, на одной и той же натурной площадке или с той же группой актёров.

Например, первый эпизод фильма может происходить на палубе океанского парохода. Затем действие переносится в порт, где пароход ставят в док, а финальная сцена происходит на той же палубе, когда пароход снова выходит в море. В этом случае оба эпизода на палубе снимаются непосредственно один за другим, хотя в законченном фильме первый появится вначале, а другой в конце. Монтажер расставит их на соответствующие места. Как только эти два эпизода будут сняты, декорацию океанского парохода можно разобрать и освободить для новой декорации дорогостоящую павильонную площадь.

Такой метод съёмки представляет известные трудности для исполнителей ролей. Если в театре актёр играет свою роль последовательно от начала до конца, то киноактёру нужно приспособляться к необычным условиям исполнения роли. Этот метод требует особого внимания к мелочам, иначе могут возникнуть грубые оплошности, нарушающие плавность действия.

Календарный план может предусматривать не только одновременную съёмку кадров, далеко отстоящих друг от друга, но и раздельную съёмку кадров, которые в фильме следуют один за другим. Так, например, в одном кадре человек выходит из гостиной, а в следующем — он входит в сад. Однако съёмка в саду могла происходить за две недели до того, как стали снимать сцену в гостиной. Если за это время актёру вздумалось сменить роскошный полосатый галстук на не менее роскошный крапчатый, то результат будет ужасный. Бросится в глаза, что при выходе актёра из гостиной с его галстуком произошло чудесное превращение.

Наблюдение за тем, чтобы подобных ошибок не было, возлагается на одного из членов съёмочной группы — скрипт-герл, или секретаря режиссера. Во время съёмки она сидит рядом с режиссером и подробно записывает, как снимается каждый кадр.

Для постановки развлекательного фильма, рассчитанного на коммерческий успех, большое значение имеет выбор «кинозвезды». Весьма вероятно, что продюсер, выбрав сюжет и поручив постановку помощнику продюсера и режиссеру, уже тогда подбирает актёров на первые роли. Но возможно, что он с самого начала ищет подходящий сюжет для определенной «звезды»

экрана. Во всяком случае, исполнители главных ролей определяются на очень ранней стадии создания фильма. Только после этого заведующему актерским столом киностудии поручают подобрать исполнителей второстепенных ролей, которых утверждают помощник продюсера и режиссер.

По мере того как приближается начало съемок, постепенно ускоряется и неторопливый ритм работы, свойственный началу подготовительного периода; съемочная группа начинает работать бешеными темпами. Строят и обставляют декорации, снимают пробы главных актеров в костюмах и гриме. В последнюю минуту возникает необходимость в различных переделках: кое-что, неудачно задуманное или плохо рассчитанное, приходится изменять; отношения, обострившиеся в результате спешки, нужно снова налаживать.

Съемочный период продолжается около двух месяцев, иногда дольше, особенно когда предстоит много натуральных съемок. Съемка каждого кадра требует большой подготовки. Для создания хорошего освещения декорации оператору требуется множество осветительных приборов. Они должны быть соответственно размещены, и к ним должен быть подведен ток. Установку света приходится регулировать до тех пор, пока освещение не будет полностью удовлетворять требованиям оператора.

Звукооператор также включается в работу. Он устанавливает микрофон и налаживает свою аппаратуру так, чтобы добиться лучшего звучания.

Декорации обставляют соответствующим реквизитом; и здесь в последнюю минуту могут понадобиться мелкие переделки декорации. Одновременно испытывают аппаратуру, дающую специальные эффекты, например искусственный туман и т. п. Затем вызываются дублеры главных исполнителей. По ним проверяют мизансцены, съемочные точки, освещение. Наконец появляются актеры. Все время, пока шла подготовка к съемке, им приходилось ждать. Под руководством режиссера они приступают к репетиции.

Когда режиссер решает, что все подготовлено как нельзя лучше, кадр снимают. Если же режиссер не совсем доволен или хочет уберечь себя от возможной неудачи, то, прежде чем приступить к съемке следующего кадра, он снимает еще один или несколько дублей. Гораздо выгоднее затратить лишнюю пленку на повторную съемку кадра, чем заново строить ту же декорацию, если результат съемки окажется неудовлетворительным. Полезный метраж восьмичасового рабочего дня съемочной группы составляет в среднем лишь три-шесть минут.

В конце рабочего дня снятую пленку отправляют в лабораторию; там проявляют негатив и печатают с него позитивную копию. Эту копию, называемую в обиходе «вчерашним» или срочным материалом, режиссер, монтажер и другие основные работники группы проверяют на следующий день в просмотр-



Д. У. Гриффит репетирует сцену с Дональдом Крипсом, Лилиан Гиш и Робертом Харроном.



„Ночь на Лысой горе“ — музыка Мусоргского, в изобразительной трактовке Алексея в фильме, поставленном во Франции в 1932 г. (вверху), и в трактовке Уолта Диснея („Фантазия“) в 1940 г. (внизу).

вом зале студии. Декорацию не разбирают, пока снятый материал не будет одобрен.

По окончании съемочного периода монтажер собирает и монтирует разрозненные кадры фильма. Он начинает с того, что делает тематическую сборку, т. е. подбирает в соответствующем порядке и подклеивает кадры. В таком виде их смотрят продюсер и режиссер, и если они находят это желательным, то переснимают отдельные кадры или доснимают дополнительные монтажные планы. Лишь после этого актеров и других работников группы, необходимых только в съемочном периоде, открепляют от картины.

Теперь монтажер приступает к окончательному монтажу фильма. При этом особое внимание он обращает на точный метраж каждого плана и тщательно выбирает места переходов с одного кадра на другой. Иногда он находит необходимым целиком исключить некоторые кадры или изменить их последовательность. Может показаться — и особенно в тех случаях, когда сценарий тщательно разработан, — что монтажер выполняет чисто механическую работу. Однако в действительности хороший монтажер играет немалую роль в творческой работе по созданию фильма. Сценарий никогда не бывает полностью продуман, хотя бы потому, что фильм в значительной мере связан с внутрикадровым движением, а это движение нельзя точно предвидеть или полностью им управлять. Только после того как движение зафиксировано в кинокадрах, его можно рассматривать как нечто определенное. Конечно, если монтажера дан плохой кинематографический материал, то никаких «чудес» совершить ему не удастся. Но при монтаже он может придать хорошему материалу единство, темп и драматическую силу. Хотя они и берут свое начало в сценарии, но в готовом фильме далеко выходят за пределы того, что могло быть предусмотрено сценарием.

Когда позитивная копия окончательно смонтирована, в нее лабораторным путем вводятся наплывы, высветления и затемнения. Композитор пишет партитуру музыки всего фильма, рассчитывая ее в соответствии с метражем сцен. Затем на пленку записывают музыку и дополнительные шумы. Потом отдельные фонограммы диалогов, шумов и музыки переводят на одну. По смонтированной позитивной копии изображения подбирают негатив. Затем с негатива изображения и с совмещенной фонограммы печатают первую копию фильма, у которой изображение и звук будут совмещены на одной пленке.

В этом сухом и кратком обзоре все стадии и процессы производства фильма разделены и аккуратно разложены «по полкам». Это неизбежно создает впечатление, что работа над созданием фильма лишена души и не способна вдохновить людей.

В действительности дело обстоит совсем не так. Работники студии находятся во власти таинственной силы, от которой они

не могут и не хотят освободиться. Это происходит со всеми — от режиссера до рабочего, который при съемке дергает за незаметную для киноаппарата проволочку, чтобы бутафорская пальма слегка покачивалась, как на ветру.

При хорошо налаженной работе каждый киноработник чувствует себя членом творческого коллектива; воздух студии заражен энтузиазмом, порождающим свободную и легкую атмосферу товарищества между режиссером и оператором, «кинозвездой» и помощником режиссера. Конечно, бывают и расхождения во взглядах и столкновения на почве несходства характеров, но их приходится сглаживать в интересах производства в целом. Поэтому здесь безусловно необходимо уметь ладить с товарищами по работе.

В студиях Голливуда организация производства носит в высшей степени бюрократический характер. Этим объясняется стандартность голливудской продукции, хотя в ней и встречаются исключения. Так, например, Чарли Чаплин является единственным подлинным создателем всех своих последних фильмов.

Второе исключение — киноактер Поль Муни. По его словам, вместо того чтобы играть в фильме, на котором продюсер остановил свой выбор, он сам выбирает для себя сценарий. В 1938 г. он писал: «По договору со студией я получаю за три месяца до пуска фильма в производство четыре сценария на выбор. Два из них я отбираю для работы в следующем году, а если ни один из них мне не подходит, мне присылают другую партию сценариев. Выбирать приходится из материала, находящегося в различной степени готовности, начиная от либретто в десять страниц до тщательно разработанного литературного сценария. Получив либретто, я обсуждаю его с руководителем студии, чтобы мы могли высказать сценаристу наше общее мнение в расчете, что он выполнит все наши пожелания на самой ранней стадии своей работы... В процессе работы автора руководитель постановки часто совещается с ним, добиваясь, чтобы сценарий как можно лучше соответствовал нашим пожеланиям. В результате этого получается первый черновой вариант сценария. Как только он попадает ко мне, я забираю его домой, внимательно прочитываю, советуюсь с женой и подвергаю самой строгой критике его слабые места. Снова продюсер, сценарист и я совещаемся. На этот раз мы находим окончательное решение сценария. Теперь право голоса приобретает режиссер...» *

За пределами Голливуда больше исключений из описанной здесь системы производства фильмов, и они разнообразнее. В Англии, где масштабы кинопроизводства меньше и оно поэтому носит менее организованный характер, гораздо больше свободы действия. То же можно сказать и о Франции. Недавно кинорежиссер Гарри Уотт писал о том, как студия «Илинг», в

* «We Make the Movies», ed. Nancy Naumberg, London, 1933, стр. 132.

которой он работает, послала его в Австралию для съемки фильма. Он прибыл туда с одним чемоданом, потратил несколько месяцев на изучение страны, на поиски темы и сюжета, затем сколотил съемочную группу и вернулся с фильмом «Через материк». В свою очередь, режиссер Торольд Дикинсон разрабатывал идею своего фильма «Люди двух миров» совместно со сценаристом, помощником продюсера, оператором и художником. В таком маленьком составе группа отправилась в Танганьiku, чтобы ознакомиться с местностью, найти подходящий материал для фильма и снять натуру. Затем они вернулись в Англию, где постановка была закончена в студии Денхэм уже с полным составом съемочной группы.

При производстве документальных и других короткометражных фильмов съемочные группы насчитывают значительно меньше участников. В этих случаях режиссер гораздо чаще делает всю картину сам, то есть пишет сценарий, руководит съемкой и монтирует. Некоторые из этих фильмов делаются из уже снятого материала, который только отбирают и монтируют. Работа режиссера в них сводится лишь к монтажу.

Хотя это описание производственного процесса является точным только в известных пределах, оно имеет то значение, что в нем указаны обязанности каждого из основных специалистов кинопроизводства. При этом предполагается, что каждый делает только то, что предусмотрено его специальностью и ничего сверх этого. Данное описание можно принять, имея в виду, что в таком совершенном виде производство фильмов встречается только в крупных студиях голливудского типа, где оно особенно стандартизовано. Обычно же методы постановки фильма варьируют в разных странах, в разных студиях и при съемке фильмов различных жанров. И так как все люди, имеющие отношение к производству фильмов, являются творческими работниками, сознательными, что они участвуют в создании произведения искусства, то в студии всегда царит атмосфера творческого подъема, энтузиазма и свободного содружества, которую в столь схематичном изложении совершенно невозможно передать.

Поэтому мало только понимать назначение той или иной кинематографической специальности; иногда приходится учитывать и особые обстоятельства при постановке данного фильма или личные качества его создателей.

Например, известные кинорежиссеры Фрэнк Капра и Дэвид Макдональд являются подлинными создателями фильма «Победа в Тунисе», хотя они и не ставили его в обычном смысле слова. Их работа, почти целиком заключалась в монтаже материала, снятого фронтовыми кинооператорами в боевых условиях.

В такой же степени каждому понимающему человеку ясно, что подлинным постановщиком фильма «Пигмалион» был режиссер Энтони Асквит. Однако рекламная шумиха была поднята вокруг продюсера Габриеля Паскаля, и в титульных

кадрах фильма были указаны два режиссера — Асквит и Лесли Хоуард.

Третьим примером может служить Эрих Поммер *, который известен как продюсер. Однако он настолько активно интересовался всегда творческой стороной постановки своих фильмов, что они носят отпечаток его индивидуальности в большей степени, чем работавших у него режиссеров **.

Постановка фильма обходится исключительно дорого, потому что в ней используется труд многих высококвалифицированных творческих работников и других специалистов, а также потому, что она нуждается в сложной технической базе. В наши дни обычные затраты на производство художественного фильма составляют от 100 до 250 тысяч фунтов стерлингов.

Известно, что постановка фильма «Генрих V» обошлась в 500 тысяч, фильма «Вильсон» — в 750 тысяч, а фильма «Цезарь и Клеопатра» — в 1250 тысяч фунтов стерлингов.

Такие затраты окупаются весьма низкой стоимостью прокатных копий и огромным числом зрителей, смотрящих фильм.

Затратив (по самому скромному подсчету) 100 тысяч фунтов на производство фильма, продюсер получает двадцать коробок негатива (десять с изображением и десять с фонограммой). Печать позитивной копии с этого негатива стоит не дороже сорока фунтов. Если допустить, что для проката в Англии напечатано 50 копий фильма (больше количество делают редко), то их общая стоимость составит всего две тысячи фунтов.

Огромные затраты по производству фильма возмещаются тем, что этим дешево стоящим позитивным копиям обеспечивается возможно широкий прокат. Эксплуатация кинотеатров обходится недорого по сравнению с доходом от продажи билетов на многие сотни тысяч зрительных мест.

После того как прокат оправдывает производственные затраты, вся дальнейшая выручка составит почти чистую прибыль. Если из двадцати миллионов человек (посещаемость кинотеатров

* Эрих Поммер — продюсер фильмов «Нибелунги», «Последний человек», «Варьете», «Фауст», «Господин Тартюф», «Голубой Ангел» и др. — *Прим. ред.*

** Повидимому, это объясняется системой работы в киностудии «УФА», где Поммер начинал свою деятельность. В докладе режиссера Роберта Стивенсона, прочитанном в 1933 г. на заседании Британского кинематографического общества, об опыте его работы в немецких киностудиях говорилось: «В настоящее время система работы в киностудиях Германии ставит режиссера в полную зависимость от продюсера, которому принадлежит как замысел фильма, так и его воплощение. Режиссер там не более, чем технический исполнитель, такой же, как оператор... Человек, подобный Поммеру, который, не являясь режиссером, выбирает сюжет, разрабатывает сценарий, дает указания режиссеру и руководит монтажом, может наложить индивидуальный отпечаток своей творческой мысли и манеры на целый ряд фильмов, что никогда не удастся дирекции студии или режиссеру, не имеющему авторитетной поддержки («Proceedings of the British Kinematograph Society», No 20, 1933).

Великобритании составляет около тридцати миллионов в неделю) десять миллионов захотят смотреть фильм одного жанра, а остальные десять миллионов зрителей — фильм другого жанра, то придется ставить два разных фильма с тем, чтобы каждый из них увидела половина всех кинозрителей. Если же удастся убедить все двадцать миллионов человек посмотреть один и тот же фильм, то продюсер сможет вдвое увеличить прокат этого фильма, обеспечив себе максимальную прибыль при минимальных затратах. Вот что побуждает кинопромышленников угрожать вкусам наиболее широких слоев населения и игнорировать запросы меньшинства.

Ни в каком другом искусстве художник не зависит так сильно от признания публики. Если человек решает добиться успеха в литературе, он может покупать бумагу «каждый раз на шесть пенсов» и писать. По словам литератора Энтони Троллопа, кроме бумаги, необходим еще стул, смазанный столлярным клеем, чтобы удерживать пишущего за столом. Но если даже в кино и появится свой Бернард Шоу, то, как бы ни был он уверен в своих способностях, он не сможет поставить фильм, пока не будет располагать большими денежными средствами.

Если у него нет достаточных средств, ему придется работать на тех, у кого они есть, и воплощать в кинофильмах их идеи. В противном случае он должен занимать деньги, а это возможно лишь представив убедительные гарантии, что деньги не только не пропадут, но и принесут значительную прибыль, окупающую тот большой риск, на который идет кредитор. Другими словами, режиссеру нужно убедить людей, готовых материально поддержать его постановку, в том, что фильму будет обеспечен хороший прокат и что он привлечет большое количество зрителей.

Что бы ни говорили и ни думали мы об искусстве кино, в конечном счете все в нем определяется этой жестокой действительностью. Несомненно, это крайне препятствует оригинальному творчеству и смелому экспериментированию и способно сделать невозможным появление настоящего таланта. Как сказал Джон Грирсон*, «практически на свете нет ничего менее доверчивого, чем миллион долларов».

С другой стороны, это делает кино массовым искусством, которому вследствие этого не грозят ни потеря жизнеспособности, ни превращение в непонятную массам забаву для избранных. Осознание простыми людьми того, что они являются главными потребителями искусства, дает им преимущества и налагает на них обязанности, потому что, когда мы говорим о зависимости режиссера от того, кто дает ему деньги, это означает зависимость от тех, кто приносит прибыль. Кинорежиссер Альфред Хичкок как-то сказал: «Мастерство режиссера, ставящего фильм для коммерческого экрана, заключается в понимании границ

* Британский кинорежиссер-документалист. — *Прим. ред.*

допустимого. Во многих отношениях я теперь более свободен делать то, что хочу, чем несколько лет назад. Со временем я надеюсь получить еще большую свободу творчества, если зрители мне ее предоставят»*.

Кинороботники хотят делать хорошие фильмы, но они не могут их создавать без поддержки зрителей. К сожалению, не все зрители ясно сознают свою власть. Каждую неделю они ходят в кино только ради того, чтобы куда-нибудь пойти: кинотеатр близко, стоит недорого, и там уютно. Главным же образом они ходят туда потому, что это приятный способ уйти от монотонности городской жизни, потому, что там можно чувствовать себя членом коллектива, который в отличие от всякого другого не накладывает никаких обязанностей.

Одни фильмы их развлекают, другие нагоняют скуку, но люди все равно идут в кинотеатр: их влекут туда привычка и зазывающая реклама. Зрители идут, не сознавая того, что всякий раз, когда они покупают билет и смотрят до конца хороший, плохой или посредственный фильм, они голосуют этим за выпуск большего количества таких же фильмов.

Я не обольщаю себя иллюзиями, что более разборчивый и критически мыслящий зритель сможет обеспечить нам свободный выбор лучшего из того, что может дать киноискусство: с этим связаны проблемы экономические, политические и социальные. Важно, однако, чтобы в демократическом государстве зритель разбирался в вопросах киноискусства и прежде всего мог обосновать и выразить свое предпочтение тому или иному кинозрелищу.

Вот что оправдывает необходимость изучения вопросов, изложенных в этой книге.

* «Footnotes to the Film», ed. Charles Davy, London, 1937, стр. 15.

2. Технические средства кинематографиста

Кино больше, чем любое другое искусство, требует творческого воображения; в то же время оно больше, чем другие искусства, требует практического ума.

*Эрик Эллиот**.

Изобретение кинематографа, получившее свое завершение в 1895 г., было результатом сочетания принципов трех более ранних изобретений: волшебного фонаря, фотографии и той разновидности оптической игрушки, в которой быстрая смена неподвижных картинок создает иллюзию движения («стробоскоп»).

Одной из самых известных оптических игрушек был «зоотроп», или «живое колесо». Первое упоминание о зоотропе мы находим в статье У. Дж. Хорнера, опубликованной в «Философском журнале» за 1834 г.:

«Аппарат представляет собой полый невысокий цилиндр, укрепленный на вращающемся диске. По его окружности на равном расстоянии друг от друга сделаны узкие прорезы. Если поместить какие-нибудь рисунки на внутренней стороне цилиндра между прорезями, то они при вращении будут видны через противоположные отверстия. Рисунки, изображающие последовательные фазы какого-либо действия, дадут тот же неожиданный эффект относительного движения, какой производит общеизвестный «магический диск»**, когда его вращают перед зеркалом... Я назвал этот прибор «дедалеум»***, ибо он может воспроизводить то, что, согласно легенде, изобрел знаменитый художник древности Дедал — создавать фигуры людей и животных, наделенные движением»****.

Другая известная игрушка того же рода представляет собой ряд рисунков, последовательно изображающих слегка измененные фазы какого-нибудь непрерывного действия. Эти рисунки напечатаны на страницах книги в мягком переплете. Нужно крепко держать корешок переплета одной рукой, а большим

* Eric Elliott, *Anatomy of Motion Picture Art*, Suisse, 1928.

** Ссылка на другую оптическую игрушку «фенакистископ», изобретенную годом раньше.

*** Название «зоотроп» эта игрушка получила в США от Уильяма Э. Линкольна, взявшего на нее патент в 1867 г.

**** Цитируется по книге Horwood and Foster, *Living Pictures*, London, 1915. В этой книге подробно описаны оптические игрушки и их история.

пальцем другой руки несколько согнуть книгу; если медленно отпускать страницы из-под пальца, так, чтобы они мелькали перед глазами, получится иллюзия движущегося изображения. Более сложная форма этой игрушки известна под названием «мутоскоп». На нем основан механизм тех аттракционов, которые еще встречаются на пляжах и в ярмарочных балаганах*.

Все эти аппараты основаны на свойстве глаза, называемом «персистенцией зрения». Если предмет, на который смотрят, внезапно исчезнет, его изображение на сетчатой оболочке глаза будет сохраняться еще некоторое время (примерно одну десятую секунды). Глаз продолжает «видеть» предмет, хотя его уже нет в поле зрения. Это легко продемонстрировать на простом приборе, состоящем из плотно закрытого ящика с электрической лампочкой внутри. С одной стороны ящика проделано маленькое отверстие. На этой же стенке укреплен диск, в котором вырезаны два противоположно размещенных сектора, каждый в одну четвертую площади диска. При вращении диска секторы проходят перед отверстием.

Если диск вращать медленно, то луч света, проникающий через отверстие, будет ритмически перекрываться. По мере ускорения диска мигание света станет менее заметным. Если же диск вращать со скоростью, при которой отверстие открывается двенадцать, шестнадцать и более раз в секунду, мигание исчезнет и свет будет казаться постоянным. Чередования темноты и света не будут восприниматься, потому что «зрительная память» сохранит изображение светового луча на сетчатой оболочке глаза.

Почти то же происходит и в оптической игрушке. При всем их разнообразии каждая основана на том, что перед глазами в быстрой последовательности проходит ряд неподвижных изображений. Необходимо, чтобы каждое изображение было неподвижным или почти неподвижным в тот момент, когда оно видно, и чтобы оно сразу же закрывалось, как только выходит из поля зрения и сменяется другим.

Именно поэтому нужны прорезы в зоотропе. При вращении аппарата они поочередно проходят перед глазами, открывая на противоположной внутренней стороне цилиндра картинку. Если смотреть на движущуюся ленту с картинками поверх цилиндра зоотропа (а не через прорезы), то будет видна только мутная, расплывшаяся полоса. При смене же неподвижных изображений «память зрения» заполняет промежутки между ними. Она создает не только непрерывное зрительное впечатление, но и иллюзию непрерывного движения, поскольку картинки изображают его последовательные фазы.

Мода на оптические игрушки возникла в начале тридцатых годов прошлого века. Точно установлено, что первые фотогра-

* Обширная коллекция оптических игрушек и первых киноаппаратов выставлена в Научном музее в Лондоне.

фии были сделаны Ньепсом и Дагерром в 1839 г. После этого стало ясно, что для талантливых изобретателей, оказавшихся перед столь большими возможностями, новые открытия являются лишь вопросом времени. Они начали искать способы фотографирования в быстрой последовательности, чтобы затем с помощью аппарата, сконструированного на принципах оптической игрушки, сливать эти фотографии в единое изображение, точно воспроизводящее каждое движение в снятой сцене. Когда это было достигнуто, осталось сделать только один шаг к использованию и третьего элемента — принципа волшебного фонаря, чтобы проектировать движущиеся картины на экран.

Главное препятствие на этом пути заключалось в отсутствии подходящей основы для фотографических изображений, которая позволяла бы производить съемку с надлежащей скоростью. Мы знаем, что это скорость более десяти изображений в секунду. В то время основой для светочувствительного слоя служила стеклянная пластинка, и хотя уже была изобретена камера, в которой стеклянные пластинки быстро сменяли друг друга, все же стекло было слишком громоздким для этой цели.

Английский изобретатель Фриз-Грин делал опыты с промасленной бумагой и 21 июня 1889 г. взял временный патент на быстродействующую съемочную камеру, работающую «на лентах из бумаги или другого подходящего материала»* с пробитыми по краям дырочками (перфорацией). Постепенно решение было найдено в применении тонкой гибкой ленты из прозрачного целлулоида, покрытого фотографической эмульсией. Первым аппаратом, в котором такая целлулоидная пленка несомненно использовалась, был «кинетоскоп» Эдисона, запатентованный в 1889 г. Кинетоскоп был разновидностью популярного аттракциона, в котором движущиеся фотографические снимки показывались каждый раз только одному зрителю. Фотографии были сняты на перфорированной целлулоидной пленке в виде кольцевой ленты длиной в пятнадцать метров. Именно кинетоскоп и послужил основой для первых кинопроекторов братьев Люмьер во Франции, Роберта Поля в Англии и всего коммерческого развития кинематографии**.

Одна из моделей кинетоскопа попала к Огюсту и Луи Люмьерам и натолкнула их на мысль показывать картины на экране. Они назвали свой проектор «кинематограф» — название, которое сейчас повсеместно принято. Первый публичный киносеанс был

* Странники Фриз-Грина нашли в этой всеобъемлющей фразе повод считать, что он имел здесь в виду целлулоидную пленку, с которой также делал эксперименты, и настаивали на том, что приоритет патента Фриз-Грина позволяет видеть в нем подлинного изобретателя кинематографа.

** Самым ярким свидетельством этого является, вероятно, стандартная кинолента, применяемая в наше время. По своим размерам она почти точно соответствует той, которую Эдисон изобрел для своего кинетоскопа; единственная существенная разница состоит в том, что к ней добавлена звуковая дорожка.

устроен ими 28 декабря 1895 г. в Париже. На следующий год Люмьеры приехали в Лондон и 21 февраля 1896 г. дали в Политехническом музее на Риджент-стрит первый в Англии киносеанс. Р. У. Польш независимо от братьев Люмьер также использовал кинетоскоп, назвав свой проектор «театрограф» (впоследствии «аниматограф»). Говорят, что Эдисон отказался показывать картины кинетоскопа на экране, считая, что это слишком быстро исчерпает возможности его коммерческой эксплуатации.

Всякий, кто рассмотрит пленку, увидит, что она представляет собой ленту гибкого, прозрачного целлулоида шириной в 35 миллиметров*, покрытую с одной стороны фотографической эмульсией. Края пленки пробиты квадратными дырочками, расположенными в ряд на равном расстоянии друг от друга (перфорация); они рассчитаны так, чтобы совпадать с зубьями барабана, по которым фильм протягивается во время движения через проектор.

Почти во всю ширину пленки, между двумя линиями перфорации помещается ряд прозрачных фотографий (называемых в кинотехнике кадриками). Остальное пространство по ширине пленки занято звуковой дорожкой. Каждый кадр соответствует картинке в оптической игрушке, и серия кадров шаг за шагом показывает последовательные фазы какого-нибудь непрерывного движения или действия.

На прозрачной звуковой дорожке, бегущей вдоль пленки в виде узкой непрерывной ленты, нанесен либо ряд поперечных сплошных линий различной плотности (интенсивная фонограмма), либо ряд линий одинаковой плотности, но разной длины (поперечная фонограмма). Разница между ними чисто техническая и в данном случае не должна нас интересовать.

Для того чтобы эта «мертвая» лента целлулоида ожила в движении и звуке, ее нужно пропустить через кинопроектор. Он состоит из двух основных частей — кинопроекционной и звуковоспроизводящей. Кинопроекционная часть (которая в годы немого кино представляла собой весь проектор) является не чем иным, как разновидностью волшебного фонаря, через который пропускается пленка. По мере ее движения кадрики один за другим проицируются на экран с такой быстротой, что «память зрения» может заполнить интервалы темноты и отдельные кадрики сливаются в плавно движущуюся картину.

Нам уже известно (стр. 40), что иллюзия движения возникает только от прерывающегося зрительного восприятия и не по-

* Пленка шириной в 16, 9,5 и 8 миллиметров, известная под названием «узкой пленки», служит для целей любительского кино и демонстрации в небольших залах, школах и других помещениях, не имеющих прав коммерческого проката. Все узкие кинопленки изготовлены с большой примесью целлюлозного ацетата, что делает их относительно невоспламеняемыми. Целлулоид (целлюлозный нитрат), из которого делается стандартная пленка, является легко воспламеняющимся материалом.

д в и ж н ы х картин. В проекторе это достигается двумя приспособлениями. Одно осуществляет прерывистое движение механизма, протягивающего пленку скачками мимо кадрового окна *; второе представляет собой род вращающейся заслонки, которая перекрывает луч света через определенные интервалы.

По мере того как каждый кадр проицируется на экран, он на мгновение застывает в неподвижном состоянии; затем заслонка (обтюратор) перекрывает луч света, и в течение этого момента затемнения пленка протягивается вниз настолько, чтобы следующий кадр занял точно то же положение, что и предыдущий. Заслонка сдвигается, и новый кадр, в свою очередь, проицируется на экран. В немом кино этот цикл повторялся шестнадцать раз в секунду. Однако звуковой фильм демонстрируется со стандартной скоростью в двадцать четыре кадра в секунду; для лучшего воспроизведения звука понадобилось увеличить скорость движения пленки.

Миновав проекционную часть, пленка проходит через звуковую часть проектора. В ней тонкий луч света пропускается через звуковую дорожку и падает на фотоэлемент. Изменения плотности или площади звуковой дорожки вызывают колебания в силе луча и превращаются фотоэлементом в электрические импульсы. Эти импульсы усиливаются и передаются к репродукторам за экраном, где они и преобразуются в звуковые колебания.

Как мы уже знаем, движение пленки через кинопроеекционную часть является прерывистым; однако звуковую часть пленка должна проходить непрерывно; любая остановка или изменение скорости ее движения отразятся на звучании.

На практике длина кинопленки измеряется в метрах или футах, а когда нужна меньшая единица измерения, — то в кадрах. В каждом метре фильма содержится пятьдесят два кадра. Таким образом, при нормальной проекции со скоростью в двадцать четыре кадра в секунду через проектор пробегает около полуметра пленки в секунду, или двадцать семь метров в минуту.

Следовательно, нормальная длина современного художественного фильма, рассчитанного на час двадцать минут, составит 2200 метров. Для большего удобства фильм разделен на ряд меньших по размерам роликов, называемых частями. Для части не существует стандартной длины; она должна быть достаточно мала, чтобы помещаться на бобине кинопроеектора, рассчитанной на 300 метров пленки **. Обычно в одной части

* Для того чтобы прерывистое движение не вызывало напряжения и обрывов пленки, кинемеханик, заряжая ее в проектор, оставляет свободные петли выше и ниже кадрового окна.

** В действительности это не вполне точно. После многих лет, в течение которых этот размер бобины был общепринятым, теперь изготавливают проекторы, рассчитанные на бобину в шестьсот метров. Такие бобины широко распространены в Америке, хотя в Англии они еще не стали стандартными.

бывает от 210 до 300 метров. Иногда длина фильма указывается в частях, но так как длина самих частей является неопределенной, то это лишь грубо приблизительный ориентир.

Для полноты описания следует добавить, что проекционная камера бывает оборудована не менее чем двумя проекторами. Пока на одном демонстрируется первая часть фильма или программы, вторая часть заряжается в другой проектор. Таким образом, по окончании демонстрации первой части можно немедленно начинать вторую. После этого первая часть снимается с проектора и на ее место заряжают третью часть, чтобы начать ее, как только закончится вторая. При таком методе работы на двух проекторах киномеханик с помощью ракордов* может демонстрировать фильм без перерыва, причем зритель даже не подозревает о происходящей смене частей.

Хотя на прокатной позитивной копии изображение и звук находятся на одной пленке, первоначально они воспроизводились с помощью двух разных аппаратов. Изображение снимается кинокамерой, содержащей все основные части обычного фотоаппарата. Кроме того, подобно кинопроектору она снабжена механизмом для протягивания пленки мимо экспозиционного окна рядом рывков и остановок со скоростью в двадцать четыре кадра в секунду.

В первые годы немного кино кинокамера и проектор приводились в движение вращением ручки и нужная скорость определялась «на глазок». В наши дни и съемочная камера и проекционный аппарат приводятся в движение мотором, что позволяет точно регулировать их скорость.

В съемочной камере применяется негативная пленка, после проявления которой изображение на ней выглядит так же, как на целлулоидном негативе обыкновенного фотоаппарата: темные части снятого объекта будут прозрачными, а светлые части темными. С краю кадра остается полоска прозрачного целлулоида для звуковой дорожки. Конечно, негативную пленку никогда не пропускают через проектор; для этой цели с негатива печатают позитивную копию.

Позитив изображения (он называется так потому, что содержит только изображение без звуковой дорожки) на этом этапе изготавливается только для монтажа. Несмотря на обратное воспроизведение тонов и незначительную разницу в форме дырочек перфорации, негативная и позитивная пленки для неспециалиста выглядят совершенно одинаково. Так же как и в фотографии, с одного негатива можно сделать большое количество позитивных копий.

При записи звука во время съемки, например в сцене с диалогом, слова воспринимаются микрофоном, устанавливаемым

* Ракорд — стандартной длины пленка, подклеенная к началу части (ролика), содержащая различные отметки для киномеханика (название фильма, обозначение части и пр.) — *Прим. ред.*

как можно ближе к актерам. Обычно микрофоны подвешивают у них над головами, но вне поля зрения кинокамеры. Звуки голосов превращаются в микрофоне в электрические импульсы; они передаются по проводам в звукозаписывающую камеру, совершенно не связанную со съемочным аппаратом. Она находится в звуконепропускаемой комнате, изолированной от всех остальных помещений студии. В звукозаписывающей камере негативная пленка движется с постоянной скоростью в 27 метров в минуту. Свет лампочки проходит через небольшое отверстие и отбрасывает на край пленки узкий луч. По мере движения пленки луч фотографируется на длинной узкой полосе, представляющей собой звуковую дорожку.

Электрические импульсы, передаваемые от микрофона, вызывают соответствующие изменения либо в яркости лампочки, либо в размерах отверстия, через которое проходит луч света. В обоих случаях это вызывает изменения в количестве света, попадающего на пленку. После того как негативную пленку вынут из камеры и проявят, она будет выглядеть совершенно чистой и прозрачной целлулоидной лентой; только по одному ее краю останется узкая полоска с перемежающимися светлыми и темными участками (эти изменения в площади или в плотности звуковой дорожки зависят от принятой системы записи звука).

Теперь у нас два негатива фильма: один, называемый негативом изображения, и второй — негативом фонограммы. Сложенные вместе, они заряжаются в лаборатории в кинокопировальный аппарат, который позволяет печатать синхронно, точно совмещая на одной позитивной пленке изображение и фонограмму. Такая позитивная копия иногда называется позитивом «на одной пленке» (или «совмещенным» позитивом).

При съемке сцен с диалогом копия «на одной пленке» изготовляется особенно тщательно, чтобы обеспечить точную синхронизацию изображения и звука. Слушая слово, произнесенное актером, мы должны в то же время видеть и губы, произносящие это слово. Если изображение и звук напечатаны с расхождением хотя бы на два-три кадрика, то это уже нарушает синхронность.

Чтобы облегчить при съемке таких сцен синхронизацию звука и изображения, в штате студии существуют специальные технические сотрудники (так называемые «clapper boys»). Перед началом съемки каждого кадра один из них становится со щитком в руках перед актерами. На щитке мелом написаны название или номер фильма, номер эпизода и монтажного кадра. Это помогает в дальнейшем монтажнику найти данный кадр среди многих сотен других, полученных в процессе съемки фильма. К верхнему краю щитка прикреплена хлопушка, раскрашенная яркими полосами. Нижней половиной хлопушки является верхняя рама щитка, а верхней — короткий деревянный брусок,

прикрепленный к шитку на петлях так, что она закрывается с громким звуком. Как только съемочная и звукозаписывающая камеры начнут работать, помощник режиссера резко щелкает хлопущкой и отходит в сторону, предоставляя место актерам.

Громкий звук хлопущки оставляет на звуковой дорожке очень заметный след. Этому месту фонограммы будет соответствовать кадрик на негативе изображения, в котором части хлопущки сомкнуты. Эти кадрики при синхронном проицировании с двух пленок должны быть расположены так, чтобы на протяжении всего монтажного кадра звук и изображение соответствовали друг другу *. После того как куски пленки, на которых снят помощник режиссера с хлопущкой, исполняют свою роль, монтажер их, конечно, вырежет.

Любую кинопленку, будь то позитив или негатив, фонограмма или изображение, можно резать ножницами с такой же легкостью, как полосу бумаги. С помощью киноклея нетрудно прочно соединить один кусок пленки с другим. Концы пленки, которые нужно склеить, ровно обрезают, затем с одного из них соскабливают часть фотографической эмульсии; это делается для того, чтобы зачистить целлулоидную основу. Потом ее покрывают киноклеем, оба конца складывают и держат под прессом в течение полминуты. Киноклей, представляющий собой смесь амилацетата и ацетона, мгновенно растворяет целлулоид на поверхности двух пленок, с которыми он соприкасается, и образует исключительно прочный целлулоидный сплав. Этот процесс очень прост, и, однако, как мы убедимся в дальнейшем, самый факт существования такой возможности сыграл очень важную роль в технике киноискусства.

Если один монтажный кадр соединить с другим только что описанным способом и весь кусок склеенной пленки посмотреть на экране, то второй кадр немедленно последует за первым. Такая смена монтажных кадров называется «стыком». Это простейшая форма перехода от одного кадра к другому, хотя, конечно, и не единственно возможная. Если во время съемки оператор будет постепенно суживать диафрагму объектива, так что в конце концов свет совсем перестанет попадать на пленку, то на экране получится «затемнение». Это значит, что кадр будет постепенно темнеть, пока экран не станет совершенно черным.

* Эта несколько запутанная фраза употреблена сознательно, потому что правильное соотношение звука и изображения на одной пленке вовсе не достигается тем, что каждый кадрик будет просто поставлен рядом с соответствующей ему частью звуковой дорожки. Так как пленка в проекторе проходит известное расстояние от кинопроекционной до звуковоспроизводящей части, то легко догадаться, что эти два негатива должны быть так расположены при печати, чтобы звук шел несколько впереди соответствующего ему изображения. Стандартный интервал между ними определяется в двадцать кадриков.

Наоборот, начав съемку кадра с постепенным раскрытием диафрагмы, оператор создаст эффект «высветления». Затемнение и высветление могут быть долгими и короткими в соответствии со скоростью, с которой суживается или раскрывается диафрагма объектива. Если затемнение в конце монтажного кадра накладывается на равное ему по длине высветление в начале другого кадра, то такая форма перехода называется «наплывом». При этом первый кадр медленно исчезает, а второй постепенно возникает, и на короткое время они сливаются на экране.

В прошлом затемнения, высветления и наплывы производились во время съемки кинокамерой. Наплыв делался так: кадр снимался в затемнение примерно в полметра длиной. Затем при закрытом obtюре пленка в кинокамере отматывалась назад на полметра и второй экспозицией снимался новый кадр, начинавшийся с высветления длиной в полметра. Это был сложный процесс, осуществимый только в том случае, если второй кадр снимался непосредственно вслед за первым. Неудивительно, что наплывом пользовались редко. В настоящее время затемнения, высветления и наплывы делаются оптическим способом в кинолаборатории, после того как фильм снят и оператор им не занимается.

При соединении всех кадров фильма в окончательном монтаже монтажер делает на рабочей позитивной копии пометки в тех местах, где ему нужны какие-либо оптические эффекты.

Развитие кинолабораторной техники сделало возможным появление такой дополнительной формы перехода, как «шторка». Самый простой вид шторки состоит из линии, разделяющей кадр. Она может быть горизонтальной, вертикальной или идти по диагонали, резкой или смазанной; проходя через экран, шторка убирает один кадр и открывает другой. Она может принимать сотни различных очертаний. Линия то вращается, как лопасть вентилятора, закрепленная в неподвижной точке, то принимает форму звезды, как бы взрывающейся в кадре, чтобы открыть этим новый кадр. Можно создать впечатление, будто кадр неожиданно поворачивают, как иллюстрированную почтовую открытку, показывая новый кадр на обороте. Эти наиболее сложные и эффектные шторки просуществовали недолго. Теперь их применяют редко, и только в рекламных роликах* они еще встречаются в изобилии.

Возможность резать и склеивать кинопленку имела чисто практическое значение: оказалось, что вовсе не обязательно снимать фильм подряд от начала до конца. Его можно создавать

* Рекламные ролики — короткометражные фильмы, смонтированные из отдельных эпизодов и кадров подготовляемого к выпуску фильма. Отсутствие логической сюжетной связи между кадрами компенсируется замысловатыми, изобразительно выбираемыми приемами кадросочетания. — *Прим ред.*

из многих кусков пленки, снятых в разное время и в различных местах*.

Результатом этого явился уже известный нам** метод планирования съемок, облегчающий постановку фильма; все монтажные кадры, которые должны быть сняты в одних и тех же декорациях, на одной и той же натурной площадке или с теми же актерами, группируются в съемочном периоде так, чтобы их можно было снять вместе. Приступая к тематической сборке кадров, монтажер разбирает их и вставляет в соответствующие эпизоды.

Если режиссеру нужно показать, что какая-нибудь сцена происходит в Бомбее, то ему не надо посылать туда всех актеров и съемочную группу. Кадры Бомбея он получает из студийной или другой фильмотеки, специально собирающей подобный материал. В крайнем случае, если это является единственным выходом, он может направить в Индию кинооператора. Получив нужные кадры, режиссер вставляет их в эпизод так, чтобы создать впечатление, будто все действие было снято в Индии***. Все эти приемы облегчают лишь организационно-техническую сторону постановки фильма.

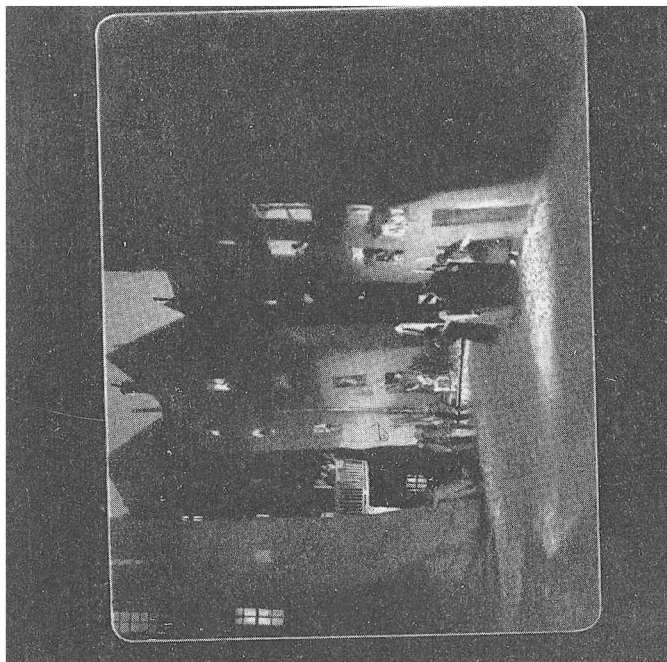
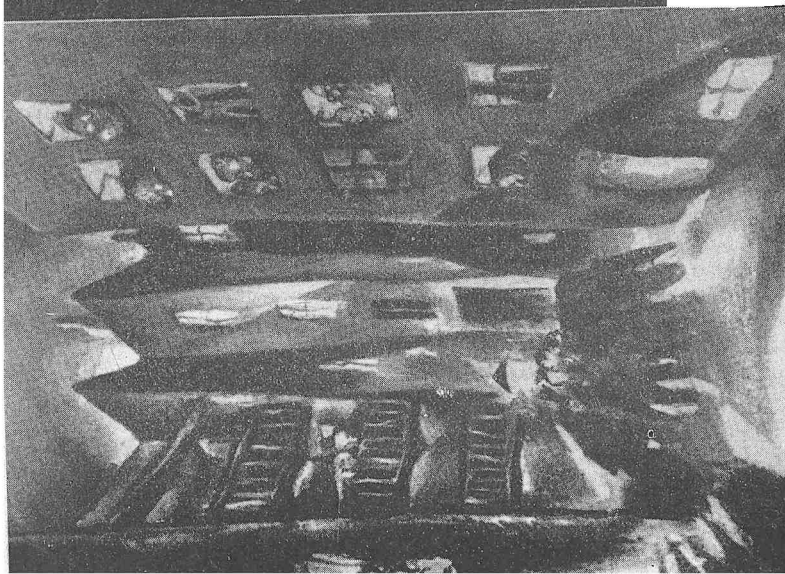
Легкость, с которой можно резать и склеивать пленку, а также наличие двух отдельных негативов для изображения и для звука позволяют любым образом организовать материал кинофильма. Это выходит далеко за рамки технического удобства и имеет огромное значение для киноискусства как средства выражения. Самый простой способ для режиссера при воспроизведении сцены с диалогом — снять обоих актеров в одном монтажном кадре, притом синхронно, так, чтобы одновременно мы видели движения их губ и слышали каждое произносимое ими слово.

Диалог, сам по себе интересный, кинематографически может быть иногда лишен всякой выдумки. Задача режиссера сделать его разнообразным, досняв и смонтировав в него несколько крупных планов каждого из актеров. В этом случае после короткого кадра с двумя актерами, из которого выясняется, что разговор происходит между ними, пойдет сначала крупный план говорящей мисс А, затем крупный план другого собеседника, мистера Б, и т. д. При таком методе изобразительная сторона

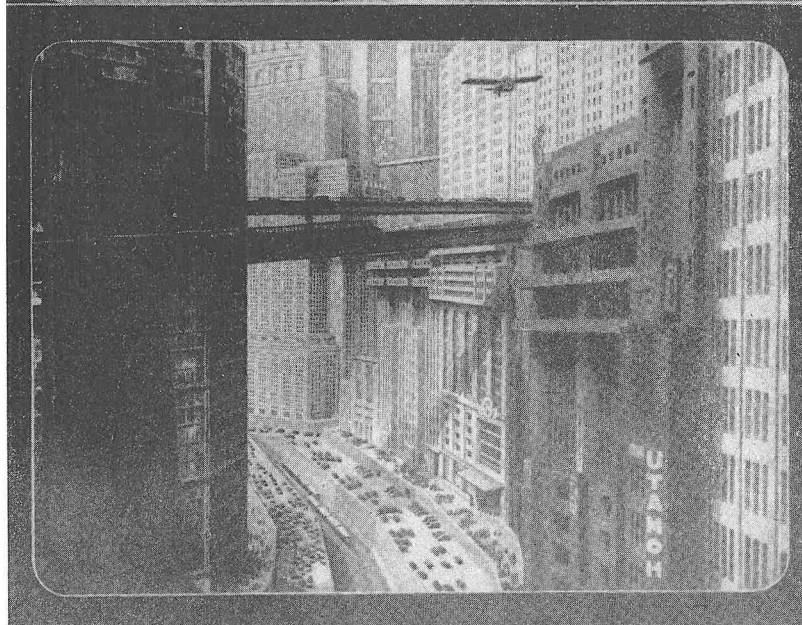
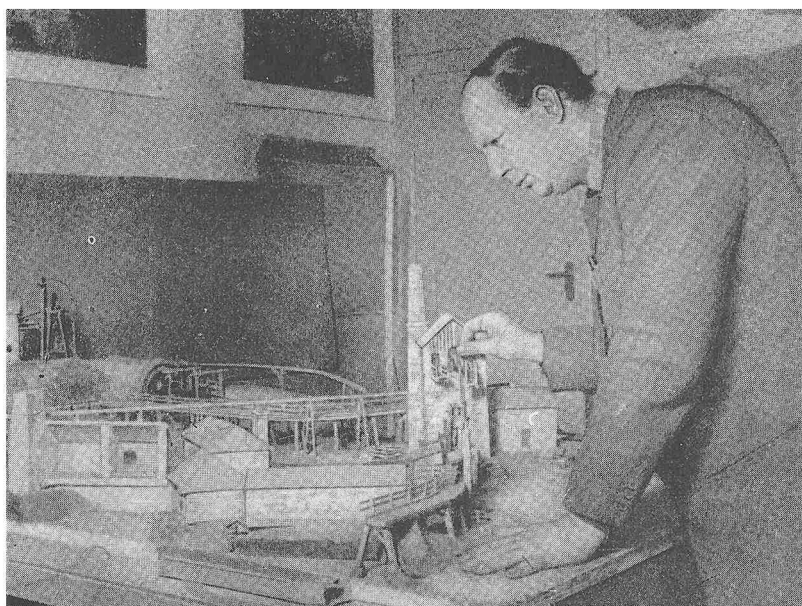
* Противоположностью этому является телевизионная съемка драматического представления (отличающаяся от телевизионной передачи кинофильмов). Она строится как единое непрерывное представление в телевизионной студии, где телевизионные камеры работают по заранее намеченному плану, направленному на то, чтобы обеспечить плавную последовательность действия. Они передвигаются с места на место, чтобы снять отведенные им участки действия по мере его развития.

** См. стр. 31.

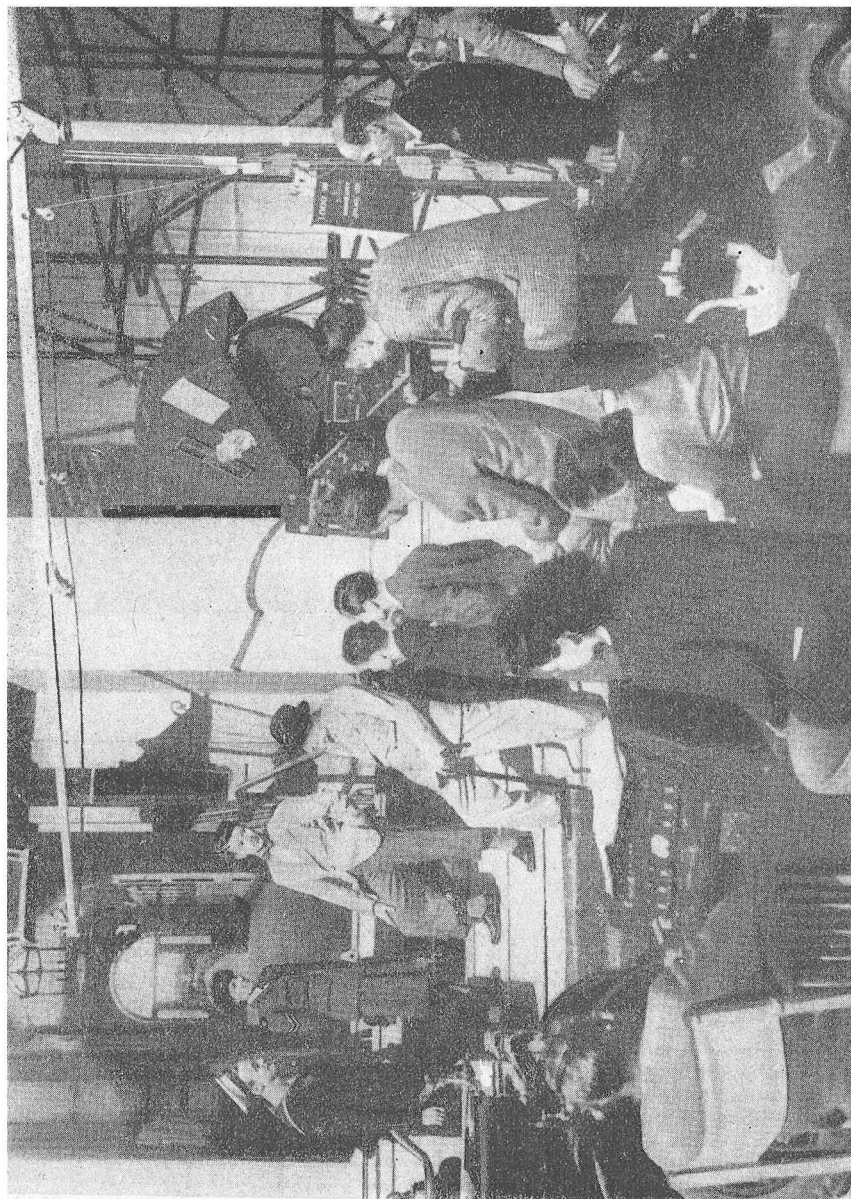
*** В главах, посвященных киномонтажу, дается более полное представление о тех способах, какими достигается подобное впечатление.



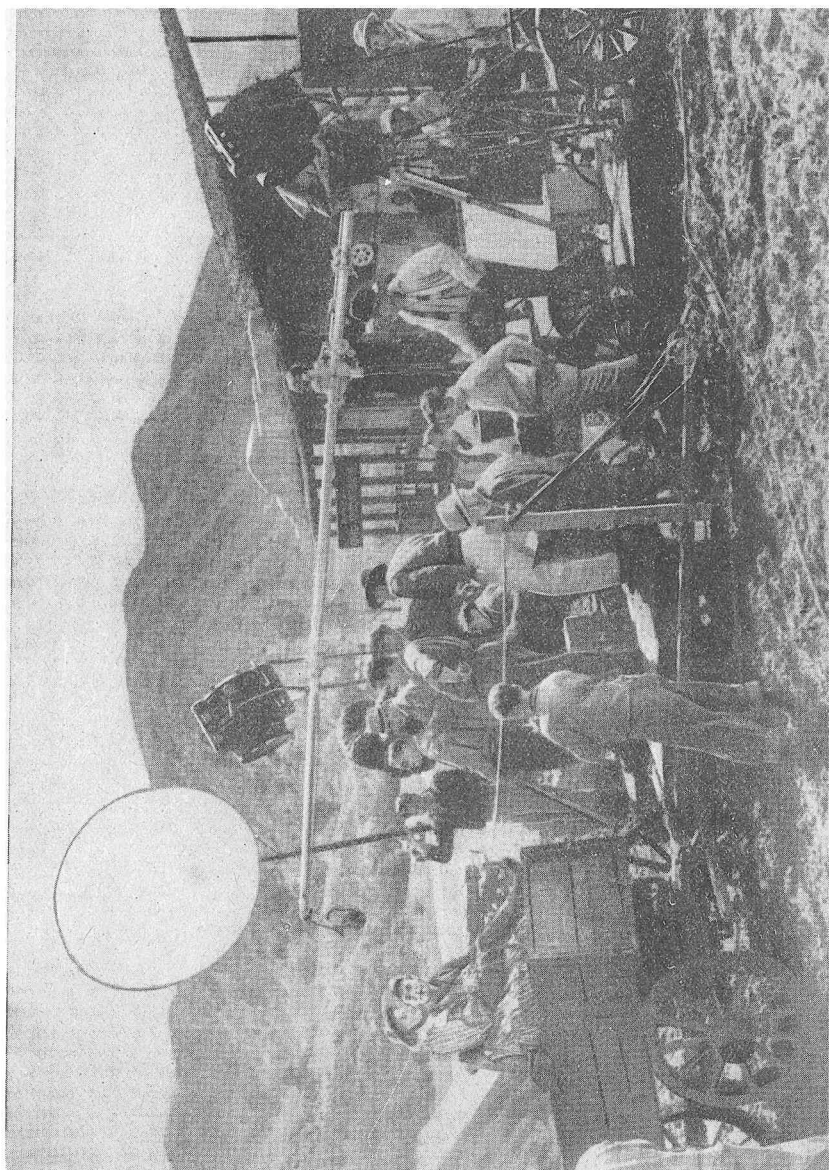
Слева: эскиз декорации художника Пауля Лени к фильму «Черный ход» Леопольда Йесснера. Справа: декорация, построенная по этому эскизу (впечатление замкнутости пространства, которого Лени достиг вертикальной рамкой киноэкрана).



Вверху: художник-постановщик А. Вегчинский у макета декорации для фильма „Голодная гора“ (декорация, построенная в киностудии в натуральную величину). Внизу: макет города будущего, использованный в некоторых кадрах фильма Ф. Ланга „Метрополис“.



Съемка в киностудии. Режиссер Антони Аксвит (пятый слева на заднем плане) снимает кадр для фильма «Пока светит солнце».



Съемка на натуре („Техасцы“; режиссер Джемс Хоген).

будет разнообразнее, однако звуковое решение кадра все еще остается неинтересным.

В жизни, слушая разговор, мы не всегда смотрим на того, кто говорит; иногда мы смотрим на слушающего, чтобы видеть, как он реагирует на эту беседу. Этого можно достигнуть и в кино, если, монтируя негатив, один из крупных планов говорящего мистера Б заменить крупным планом, в котором его слушает мисс А. Тогда изображению крупного плана мисс А будет соответствовать фонограмма голоса мистера Б, и на экране мы увидим ее, но услышим его голос.

Подобно тому как негатив изображения можно монтировать независимо от фонограммы, так и фонограмму можно монтировать отдельно от изображения. Как мы знаем, фонограмму тоже можно резать и склеивать, и еще в раннем периоде звукового кино некоторые творческие работники и кинокритики, видя примитивность и несовершенство модного тогда «стопроцентно-говорящего» кино, утверждали, что фонограмму следует резать и монтировать точно так же, как и изображение*.

Однако за последнее время получила развитие совершенно иная техника, позволяющая переносить несколько отдельных фонограмм на одну общую. В настоящее время такая запись широко применяется там, где желательно соединить фонограммы, записанные в разное время и в различных местах.

При постановке фильма с диалогом, естественными шумами и музыкой во время съемки в павильоне записывается только диалог. Музыку записывают позднее на другую фонограмму; затем пленки с записанными на них различными звуковыми эффектами склеивают, чтобы получить фонограмму шумов.

Эти три фонограммы — диалогов, музыки и шумов — одновременно пропускают через аппаратуру перезаписи. В результате получается четвертая совмещенная фонограмма — негатив фонограммы законченного фильма.

В аппаратуре перезаписи для каждой из этих трех фонограмм есть отдельный регулятор громкости, так что звукооператор может сочетать их как ему угодно. Его роль полностью совпадает с ролью звукооператора в радиовещании, регулирую-

* Для сравнения я привожу строки, написанные Пудовкиным в 1929 г. о методах, примененных им при создании его первого звукового фильма «Дезертир»: «Я брал куски фонограммы и монтировал их так, чтобы оратор был прерван на полуслове; затем, чтобы голос человека, прервавшего оратора, в свою очередь, заглушался шумом толпы; потом, чтобы оратор снова становился слышен, и так далее... Я утверждаю, что режиссерам не придется бояться резать фонограмму, если они организуют различные звучания по четким композиционным принципам. Стчетливо представляя себе цели и задачи данной сцены или эпизода, можно монтировать звуки точно так же, как и изображение» («Film technique», London, 1933, стр. 170).

щего и сочетающего звуки, поступающие из различных студий*.

Таким образом, звуки можно монтировать так же, как и кинокадры, но приемы работы в каждом случае будут различны. Это различие носит не только механический характер. Оно возникает вследствие различного механизма зрения и слуха. Впрочем, хотя эти методы и различны, важно, что изображение и звук в кино, даже исходящие из самых различных источников, могут соединяться и что между ними возможны любые соотношения. Значение этого станет очевидным из дальнейшего.

* Иллюстрацией широких возможностей звукозаписи может служить метод предварительной записи музыки и пения. Им пользовались, когда записывали вокальные номера в исполнении Дины Дурбин при съемке фильма «Сто мужчин и одна девушка». Бернард Браун так описывает этот метод: «Сначала проводится репетиция солистки с оркестром. Затем мы записываем только оркестр, а певица при этом беззвучно произносит слова песни. Дирижер оркестра следует движениям ее губ... Если фонограмма получилась удачной, оркестр отпускают. Этот метод дает большую экономию, так как музыканты заняты здесь в два раза меньше время, чем при одновременной записи оркестра и солиста... Затем мы через наушники прослушиваем только что записанную музыку... Солистка пользуется лишь одним наушником, что позволяет ей слушать одним ухом музыку, а другим — свой голос. Чтобы текст песни звучал отчетливо и голос звучал правильно, певице иногда приходится перекашивать лицо. Она может делать это без смущения, так как находится среди друзей и знает, что ее не снимают, а только записывают. При записи песен нет надобности в большом количестве дублей, потому что мы можем из двух-трех дублей отобрать лучшие куски и смонтировать из них одну хорошую фонограмму. Тем самым берегут не только голос певицы, но и время. Полученные фонограммы голоса и оркестра перезаписывают на одну совмещенную фонограмму и ее проигрывают в павильоне студий во время съемки данного эпизода... Это происходит следующим образом: фонограмму пропускают через звуковоспроизводящий аппарат, спаренный со съемочной камерой так, чтобы они работали на одной скорости. В то время как кинокамера снимает актрису, фонограмма передается через репродуктор и актриса снова беззвучно «поет» песню... Теперь она может думать об актерской стороне своего исполнения и о своей внешности, не беспокоясь за качество вокального исполнения» («Pre-Scoring for Song Sequences» в «Journal of the Society of Motion Picture Engineers», октябрь 1937, стр. 356).

3. *Анатомия художественного фильма*

Опытные люди утверждают, что первооснова всякого кинофильма — это деньги. Прежде всего должен найтись охотник всадить в дело деньги, чтобы можно было купить либретто, заключить договор с режиссером, актерами, оператором и так далее. Это в общем правильно, но, с другой стороны, чтобы добиться у мецената согласия, ему надо неустанно долбить, что вот, мол, есть возможность приобрести замечательный высокохудожественный сценарий, который затмит все боевики сезона и даст прибыль не меньше ста процентов. Таким образом, хочешь не хочешь, приходится начинать со сценария, хоть нам и кажется очень странным, что в основе столь современного и технически совершенного продукта цивилизации, как фильм, лежит нечто столь древнее и технически примитивное, как литературный вымысел.

Карел Чапек.*

Мы получили общее представление о том, как создается фильм, а также необходимые сведения об аппаратуре, которой пользуются для его производства и демонстрации. Теперь перед нами открыт путь к более детальному изучению техники киноискусства.

Начнем с общего разбора фильма как формы кинопроизведения, как законченного целого. Ставя себе такую задачу, мы исходим из того, что фильм — это законченное целое, обладающее формой. От любого произведения искусства мы ждем, в первую очередь, единства и законченной формы и в то же время известной самостоятельности. Каждая его часть должна входить в целое, не нарушая его чрезмерными излишествами, не относящимися к делу отступлениями и не допуская никаких пробелов.

Мы вправе ждать этого от любого фильма, хотя в зависимости от его вида степень его единства может быть различной.

* «Как это делается», Киев, 1955, стр. 59.

Например, хроника или киножурналы, в которых собран материал на самые различные темы, обладают единством только в отношении единообразия их оформления и трактовки материала. В учебном фильме больше единства, так как обычно он посвящен одной теме, например жизненному циклу лягушки или принципу устройства рычага.

Документальный фильм обладает еще большим единством: он не только освещает какую-либо одну тему, но и выражает определенную точку зрения на нее или поднимает какой-нибудь вопрос. Так, например, фильм «Северное море» Гарри Уотта показывает, что безопасность судов в море в значительной степени зависит от хорошей организации радиосвязи.

В фильме «Мир изобилия» Поль Рота показывает, какую большую помощь в организации распределения дефицитного продовольствия оказали в суровых условиях войны контроль государства и международное сотрудничество союзных стран. В фильме проводится мысль, что эти факторы были бы актуальны и в мирное время для правильного распределения мировых запасов продовольствия.

В работе над таким фильмом режиссер располагает огромным материалом, связанным с его темой. Однако необходимость доказывать свою мысль в самой сжатой и убедительной форме заставляет его отбирать только то, что способствует выражению идеи, и решительно отбрасывать все, что мешает этому. Короче говоря, единство такого фильма исходит из необходимости ясно и сжато изложить основную мысль фильма; если это не удастся, он получается путаным, бессистемным, лишенным единства.

Однако, когда мы переходим от учебного и документального фильма к художественному, то есть из области изложения переходим в область драматического изображения, оказывается, что найти в нем источник единства совсем не так просто.

С самого начала мы сталкиваемся с трудностью, состоящей в том, что наличие темы или проведение какой-нибудь точки зрения не является основным признаком художественного произведения. Правда, некоторые произведения литературы носят нравоучительный характер, как, например, «Эрик, или Мало-помалу». Автор его пишет: «История Эрика написана с единственной целью преподать в живой форме идею духовной чистоты и нравственности путем описания жизни мальчика, которым владеют безрассудство и злоба, пока он не обращается за помощью к всевышнему». Однако нравоучительная повесть представляет собой особый вид литературного произведения и не типична для художественной литературы вообще. В подавляющем большинстве художественных произведений, и в лучших из них, нет четко выраженной морали.

Прежде чем мы попробуем установить, откуда художественный фильм должен черпать единство, полезно разобраться в том,

что мы называем художественным фильмом и что вообще означает термин художественный в применении к рассказу, роману или пьесе.

Художественное произведение — это изображение поведения отдельных людей. Аристотель в «Поэтике» определяет его как описание людей в действии. Профессор Ласель Аберкромби поясняет, что «под людьми в действии он не обязательно имеет в виду людей что-то делающих, но и то, что происходит с ними в рамках человеческой природы, события, воплощенные в человеческой жизни»*.

Но в таком виде это определение распространялось бы и на историю; поэтому здесь следует сделать оговорку. Действия, описанные в художественном произведении, в основном должны быть продуктом авторского воображения. В чем именно заключается это различие, удачно определяет Э. М. Форстер в своей книге, посвященной роману:

«Историк имеет дело с событиями, человеческие характеры интересуют его лишь в той степени, в какой они могут быть выведены из поступков. Историк в отличие от романиста сталкивается лишь с чисто внешними проявлениями человеческого характера. Не скажи королева Виктория «Нам не смешно», ее соседи по столу не узнали бы, что ей не весело, и скука, одолевшая королеву, не стала бы известной обществу. Королева могла бы хмуриться, и это говорило бы о ее состоянии, так как выражение лица и жесты также являются свидетельством исторических фактов. Но если бы королева оставалась бесстрашной, кто бы узнал о ее состоянии? Ведь внутренний мир поэтому и называют внутренним... Назначение романиста заключается именно в том, чтобы показать этот внутренний мир до конца; рассказать о королеве Виктории больше, чем мы о ней знаем, и тем самым создать персонаж, который не является исторической королевой Викторией»**.

Таким образом, художественное произведение вообще и художественный фильм в частности — это в сущности вымышленная история мыслей и поступков отдельных личностей. Этим определением не исключаются сюжеты, персонажами которых являются животные. Все такие произведения, от басен Эзопа до фильмов Диснея, считаются художественными произведениями, поскольку их персонажи в какой-то мере очеловечены. Единство художественного произведения исходит не от темы, идеи или доказательства, а от человеческой деятельности, кото-

* Lascelles Abercrombie, Principles of Literary Criticism, London, 1932.

** E. M. Forster, Aspects of the Novel, London, 1927, стр. 65.

рая и является характеризующим его материалом. Сущность художественного произведения определяется характером заключенного в нем действия.

Однако сравнение художественных произведений разных жанров осложняется большим различием типов действия, которые могут найти в них удачное выражение. Сравнивая драму с романом, мы видим, что если сюжет романа обычно весьма сложен, то сюжет пьесы должен быть относительно прост. Он раскрывается посредством диалога как нечто действительно происходящее на наших глазах в то время, когда мы смотрим спектакль. События, изображаемые в пьесе, должны восприниматься сразу, от начала до конца, то есть практически часа за два с небольшим. В отличие от этого роман, в котором повествование ведется в описательной форме и в прошедшем времени, рассчитан на то, чтобы его читали гораздо дольше. Читатель может неоднократно возвращаться к книге, когда у него есть настроение и позволяют обстоятельства.

Аристотель в «Поэтике» указывает на различие этих двух литературных видов или, точнее, на различие между трагедией — частной формой драмы, которую он исследовал (в «Поэтике». — *Прим. ред.*), и эпосом — прототипом современного романа. Он подчеркивает значение единой линии действия для единства драмы в следующих словах: «...в эпических произведениях меньше единства. Это подтверждается тем, что из любого эпического произведения можно сделать несколько трагедий».

Как мы увидим из дальнейшего: между выразительными средствами театральной драматургии и кино существует очень большое различие. И хотя фильм во многих отношениях более близок к роману, тем не менее условия демонстрации кинофильма и театральной пьесы почти одинаковы. Действие фильма тоже происходит как бы у нас на глазах, пока мы смотрим его: он воспринимается целиком, от начала до конца. Единственная разница здесь, пожалуй, сводится к тому, что демонстрация большинства фильмов занимает меньше времени, чем показ большинства театральных спектаклей. Поэтому сюжет наиболее удачного фильма, как и наиболее удачной пьесы, ограничивается изображением единого действия. В основном фильм обладает той же простотой формы, что и пьеса.

Но прежде чем говорить о том, что пьеса или фильм ограничиваются изображением единого действия, необходимо пояснить, что мы имеем в виду, что мы подразумеваем под «единым действием». В поисках примера я раскрываю газету, и мой взгляд останавливается на словах: «Человек бросается в канал». Это — действие в полном смысле слова; самая суть действия уже выражена в газетном заголовке. Однако в таком виде оно не завершено. Редактор умышленно дает такой заголовок, чтобы приковать к нему наше внимание, разжечь любопытство и заста-

вить прочесть помещенную под ним заметку. Прежде всего мне хочется узнать, почему этот человек бросился в воду. Хотел ли он покончить с собой? По мере чтения заметки я получаю ответ на этот вопрос: «Сегодня рано утром, проходя по берегу канала в Бакленде, работник фермы Джордж Смит заметил мальчика, попавшего в беду...» Значит, он бросился, чтобы спасти мальчика. Но тут же у меня возникает второй вопрос: чем это кончилось? Был ли спасен мальчик? Как только я нахожу ответ на это, у меня создается представление о законченном действии в целом. Мне известны причина, действие и результат, и это совпадает с тем, что Аристотель определяет как «начало, середина и конец».

Случай с человеком, бросившимся в воду для спасения мальчика, вряд ли сам по себе настолько значителен, чтобы на нем стоило строить пьесу. Тем не менее это — законченное действие того типа, который может быть использован в драматургии. Центральный персонаж показан здесь в обстоятельствах, вынуждающих его немедленно или в результате некоторого их развития совершить поступок или принять решение, что вызывает определенные последствия.

Если пьеса построена удачно, то ее основное действие можно сформулировать очень кратко. Вот, например, сущность трагедии Шекспира «Юлий Цезарь»: благородный римлянин Брут убежден в том, что личное честолюбие императора Юлия Цезаря угрожает благополучию его родины. Он вступает в группу политических заговорщиков, замысливающих убийство Цезаря, и разделяет постигшую их кару.

К сожалению, насколько мне известно, такое сжатое изложение главного действия не имеет общепринятого точного названия. Иногда это называют темой, как делает Джеймс Агейт, когда, пытаясь найти это неуловимое слово, говорит: «Я не знаю ни одного крупного драматического произведения, даже из самых сложных, чтобы его сущность, смысл, главную тему нельзя было изложить на полстраничке почтовой бумаги»*. Но слово «тема» обычно означает «предмет изложения» и поэтому может вызвать лишь смешение понятий, которые мы и пытаемся точно разграничить. Пожалуй, единственным решением этого вопроса было бы введение какого-нибудь нового термина, вроде сюжетная тема (которым, кажется, пользуются в сценарных отделах Голливуда) или фабульная тема.

Если мы проанализируем в том же плане любые хорошие образцы художественных фильмов, то обнаружим, что их действие также можно сформулировать кратко и четко. Приведем для примера фабульные темы четырех фильмов, признанных выдающимися произведениями киноискусства:

* «Sunday Times», 24/III 1946.

«Товарищество» (поставлен в 1931 г.; режиссер Г. В. Пабст). На франко-германской границе затоплена французская часть шахты. Люди, работающие там, оказываются в западне. Шахтеры с немецкой стороны самовольно переходят границу и помогают их спасению.

«Аталанта» (поставлен во Франции в 1934 г.; режиссер Жан Виго). Молодой шкипер баржи «Аталанта», плавающей по Сене, приводит на судно свою молодую жену. Когда ее увлечение проходит, она начинает тяготиться замкнутым образом жизни. После мимолетной ссоры она покидает баржу. Оскорбленный этим поступком муж уходит в рейс без нее. Оба сильно страдают в разлуке, пока случайная встреча не соединяет их снова примиренными.

«Осведомитель» (поставлен в США в 1935 г.; режиссер Джон Форд). Человек становится осведомителем, чтобы получить денежную награду и уехать с любимой девушкой в Америку. Он доносит на одного из членов партии Шинфейна, которого убивают при сопротивлении аресту. Муки совести не позволяют осведомителю осуществить свой первоначальный план. Затем шаг за шагом они приводят его к саморазоблачению. По суровым законам Шинфейна он должен умереть, и приговор над ним приводится в исполнение.

«Короткая встреча» (поставлен в Англии в 1945 г.; режиссеры Нозль Коуард и Дэвид Лин). Женщина средних лет, счастливая в замужестве, мать двоих детей, влюбляется во врача, тоже женатого. Понимая, что, если их увлечение продлится, они будут вынуждены обманывать и причинять боль другим, любимым людям, они решают расстаться навсегда.

Профессор Ласель Аберкромби пишет, что подобная законченность действия не встречается в реальной жизни, «потому что естественный ход событий иной. В природе ничто не начинается в какой-то назначенный час и ничто в назначенный час не приходит к концу; во всем существует абсолютная преемственность»*.

Вернемся на минуту к нашему газетному заголовку. Любопытный человек мог бы задавать вопросы до бесконечности. Каким образом мальчик очутился в воде? Почему работник проходил именно в это время? Был ли он потом награжден за свое геройство? Не стал ли он тщеславным, получив награду? И так далее... Несомненно, что ответы на все эти вопросы могут быть даны, но они не имеют прямого отношения к главному событию и могут лишь отвлечь нас от него и привести к другим событиям. Законченность и единство действия создаются в процессе отбора. При этом беспощадно отбрасывается все, не имеющее прямого отношения к развитию действия, то есть не являющееся логическим результатом его причины и следствия.

* «Principles of Literary Criticism».

Отбор имеет величайшее значение для всех искусств и не меньшее для киноискусства, в чем мы неоднократно будем убеждаться. Создатель фильма занимается отбором на каждой стадии работы, от начала разработки сюжета до окончательного монтажа снятых кадров и записанных фонограмм.

Итак, мы пришли к заключению, что единство художественного фильма исходит не от темы, идеи или доказательства, а от действия. Оно обусловлено единством действия и зависит от тщательной разработки единой фабульной темы. Очень важно отчетливо представлять себе значение термина «фабульная тема» и не смешивать его с понятиями «тема», «идея» или «нравоучительная тенденция». Например, фильм «Товарищество» был поставлен с определенным намерением вызвать сочувствие к идее международного сотрудничества и дружбы. Однако его единство исходит не от этой, весьма общей идеи.

Пудовкинский анализ фильма «Нетерпимость» удачно иллюстрирует всю важность такого разграничения. Эта наиболее претенциозная из постановок Гриффита не достигла цели, которую он наметил. Зрителям этот фильм всегда казался слишком длинным и бесформенным, несмотря на его бесспорную искренность и большие технические достижения. Гриффит хотел показать нетерпимость как одну из главных причин страданий и несчастий человечества на протяжении всей его истории. Для этой цели он взял четыре сюжета: падение древнего Вавилона, распятие Христа, Варфоломеевскую ночь и современный сюжет о социальной несправедливости. В фильме эти сюжеты переплетались; сначала шла часть одного, затем часть другого, причем течение времени олицетворяли кадры матери, качающей колыбель*. Вступительная надпись к этому фильму гласит: «Золотая нить связывает эти четыре истории — девушка, похожая на фею, с озаренными солнцем волосами; рука ее — на вечно качающейся колыбели человечества». В книге «Миллион и одна ночь» Терри Рамзей утверждает, что источником этого приема послужили следующие строки из «Листьев травы» Уота Уитмена:

«...бесконечно качается колыбель,
Соединяющая настоящее и будущее».

Причину неудачи фильма Пудовкин видит в том, что тема фильма слишком обширна для передачи ее средствами киноискусства.

«Прежде всего следует упомянуть о масштабе темы. Одно время существовала тенденция... к выбору тем, захватывающих материал, чрезвычайно широкий как по пространству, так и по времени. Возьмем, например, американскую картину «Нетерпимость». Ее тему можно определить так: «Через все времена и

* Terry Ramsey, *A Million and One Nights*, 1926, стр. 756.

народы, от отдаленных эпох до наших дней проходит нетерпимость человека к человеку, влача за собой убийство и кровь». Тема — огромного масштаба, и уже одно то, что она раскинута на «времена и народы», обуславливает чрезвычайную широту материала. Результат получился интересный. Во-первых, едва уложившись в 12 частей, картина получилась настолько громоздкой, что утомление, создаваемое ею, в значительной мере стирало впечатление. Во-вторых, избытие материалов заставило режиссера только весьма общо разрабатывать его, не касаясь деталей, и поэтому создано яркое несоответствие между глубиной задуманной темы и поверхностностью ее изложения»*.

Мне кажется, что Пудовкин здесь заблуждается, не делая различия между темой и фабульной темой. Страницей или двумя дальше он говорит: «Можно запомнить как правило: точно и ясно формулируй тему — иначе работа не получит необходимого смысла и единства, обуславливающих всякое произведение искусства»**.

Однако то, что он называет темой «Нетерпимости», — это лишь идея фильма, заложенная в нем мысль; а как мы уже видели, основой единства художественного произведения является не это. Подлинный недостаток фильма «Нетерпимость» состоит не в том, что Гриффит избрал тему огромного масштаба, а в том, что он не придал ей единой, четко выраженной линии действия. Вместо этого он предпочел скомпоновать фильм из четырех сюжетов, связанных только общностью темы, причем каждый из них имеет свою собственную фабульную тему. Переплетение сюжетов по ходу фильма не могло скрыть отсутствия внутреннего единства; его нет, потому что фильм в целом не имеет единой фабульной темы.

Следует подчеркнуть, что, хотя источником единства художественного фильма является его главное действие, а не лежащая в основе этого действия тема, все же мы не хотим этим сказать, что вопрос о теме можно отбросить как незначительный. Не во всех фильмах идея выражена ясно, но она имеется в каждом фильме. Поскольку автор сценария выводит в нем поведение людей, он неизбежно изображает их с определенной социальной точки зрения. Иногда в этом заключается его главная цель, и он делает это преднамеренно и сознательно. В других случаях тенденция скрыта в подтексте или проявляется в умолчании. Идейная направленность каждого фильма является неизбежностью, от которой не могут уйти ни автор, создающий сценарий, ни зритель, смотрящий фильм. Для того чтобы оценка любого фильма была всесторонней, следует понять заложенную в нем идею и определить ее значимость. Но, сказав все, что возможно,

* В. Пудовкин, Киносценарий, М., 1926, стр. 11—12.

** Там же, стр. 16.

о композиции фильма и о мастерстве его создателей, мы должны еще проанализировать отношение данного фильма к отраженной в нем действительности, частью которой он сам является.

Очень важно, чтобы сценарист как можно раньше постарался определить свою тему. Мы считаем необходимым подчеркнуть «как можно раньше», так как нередко сценарист приступает к работе, совсем не имея темы, или пишет сценарий на тему, недостаточно проработанную, в результате чего от первоначального замысла в законченном сценарии ничего не остается. Автор может приступить к работе, определив тему в самых общих чертах, например написать сценарий о лорде Нельсоне или о жизни шахтеров Южного Уэльса. Он даже может начать сценарий, отталкиваясь от какой-нибудь незначительной подробности. Однако, как только его фабула начнет приобретать очертания, возникает линия главного действия. И с этого момента автор должен подчинять разработку своего повествования этой все объединяющей сюжетной концепции.

Следующим этапом работы, когда уже определилась фабульная тема, будет детальная разработка самой фабулы. Главное действие должно быть разработано в виде ряда второстепенных действий, следующих одно за другим в необходимой последовательности. В них выявляются характеры действующих лиц и устанавливаются взаимоотношения между ними; они ведут сюжет к кульминации и вслед за ней к развязке, завершающей действие. В процессе разработки фабулы автор должен зрительно представлять свой сценарий в виде отдельных сцен и эпизодов; содержание каждого эпизода постепенно приобретает окончательную форму.

Как только автор приступает к работе над сюжетной схемой, ему приходится мыслить выразительными средствами, свойственными избранному им жанру. Если это драма, он должен помнить о том, что все действие может быть раскрыто только посредством диалога. На сцене вообще нельзя показать многие события; если они имеют сюжетное значение, их нужно подать как происшедшие за сценой. Это могут быть, к примеру, бега или землетрясение. Кроме того, драматург может делать внезапный переход от одной сцены к другой, только опуская занавес. Однако этот прием хорош, когда им пользуются нечасто; в противном случае он неизбежно нарушает плавность действия. Автор должен так спланировать его, чтобы одни действующие лица уходили со сцены, а другие появлялись на ней и чтобы это было оправдано и естественно. При разработке действия на драматурга могут оказывать влияние и другие, хотя и не очень значительные, но полезные соображения, например желание использовать в целях экономии одну декорацию для всех актов.

Пожалуй, следует подчеркнуть, что для опытного художника естественные границы избранного им жанра будут скорее источником возможностей, чем досадным ограничением. Например,

пьеса «Дамы на отдыхе», построенная вокруг убийства женщины, шла в одной декорации*. На сцене стояла заложённая кирпичами печь, в которой было спрятано тело убитой. Постоянное присутствие этого немого обвинителя весьма усиливало напряжённость действия всей пьесы. Однако при её экранизации продюсер захотел использовать большую, чем у театра, мобильность киноискусства. Он переносил действие из одной комнаты в другую, в результате чего печь в значительной мере утратила силу своего драматического воздействия. В этом случае выигрыш в свободе выразительных средств привел к утрате силы впечатления.

Автор романа или рассказа не связан ограничениями, сковывающими драматурга. Нет такого события, которого он не мог бы описать; он может даже проникнуть в смутные глубины подсознания, как, например, Джемс Джойс в своём «Пробуждении Финнигена». Тем не менее у романиста есть тоже свои трудности. К ним относится, например, вопрос, от лица кого ведётся повествование. Если рассказ ведётся в первом лице одним из действующих лиц, то это налагает на автора известные ограничения, которые нужно преодолеть, не нарушая слишком правдоподобия. Если же повествование ведётся в третьем лице неким всезнающим рассказчиком, то автору постоянно приходится недоговаривать, чтобы читатель не утратил интереса и желания узнать, что будет дальше.

Сценарист, разрабатывая фабулу, также должен абсолютно чувствовать возможности и пределы выразительных средств киноискусства. Совершенно очевидно, что, кроме необходимости придерживаться единого действия, создатель фильма свободен от большинства ограничений, сковывающих театрального драматурга. Нет такого события, как бы грандиозно или ничтожно оно ни было, чтобы он не сумел его показать. «Сущность театрального действия, — писал Джемс Агейт, — состоит в том, что все происходит в так называемой театральной коробке при искусственном свете. А сущность кино состоит в том, что площадкой действия для него является весь мир, освещённый солнцем»**. Создатель фильма может легко и быстро переходить от одной сцены к другой; он может двигаться вперед и назад во времени, сжимать или растягивать его, может показывать действия, происходящие одновременно. Поэтому он обладает большей свободой, чем драматург театра; в его распоряжении более широкий круг драматических событий, которые он может показать. Он в состоянии охватить даже мир чудесного, фантастического и сверхъестественного. Но сценарист не может так широко прибегать к описаниям, как это делает романист, во

* Пьеса Реджанальда Денгема и Эдуарда Перси «Дамы на отдыхе» экранизована в США в 1941 г. фирмой «Колумбия». — *Прим. ред.*

** «Sunday Times», 19/XI 1944.

всяком случае к описаниям словесным. Он должен воспроизводить происходящее в действительности; ему недостаточно описать характер человека, он должен раскрыть его в действии.

Однако все это лишь общие места, понятные каждому. Совершенно очевидно, что нам придется значительно глубже изучить природу выразительных средств киноискусства, прежде чем мы полностью уясним те ограничения, с которыми приходится считаться киносценаристу, и прежде чем мы сможем судить о том, использовал ли он свои возможности до конца.

4. Монтаж: основные принципы

«Именно так, — ответил я серьезно. — Если я расчлению людей, то делаю это для того, чтобы собрать их заново и тем самым улучшить. Я делаю их более реальными, более значительными. Я раскрываю их существо, если вам понятно, что я имею в виду».

Логан Пирсол Смит.

«Основа киноискусства — это монтаж». Эти слова, которыми Пудовкин начинает свой небольшой классический труд «Техника киноискусства»*, имеют сегодня ту же силу, что и в 1928 г., когда они были впервые написаны; надо полагать, что они не утратят своего значения и дальше, пока будет существовать киноискусство. Они пережили появление звука и вряд ли потеряют свою силу с развитием цветного кино, телевидения и стереокино.

Расцвет киноискусства фактически начался с усовершенствования приемов монтажа, которые совершенно не были известны кинороботникам самого раннего периода. Изобретатели первых киносъемочных камер вначале просто устанавливали свои аппараты на открытом воздухе и снимали все то, что им казалось любопытным. Рабочие, выходящие с фабрики, прибывающий на станцию поезд, ребенок за обеденным столом, люди, играющие в карты, — вот сюжеты, которые вошли в первую программу, показанную братьями Люмьер. Каждый из этих «фильмов» был не длиннее 15 метров (размер кольцевой ленты кинетоскопа). Но очень скоро в ранних фильмах стали встречаться и сплетируемые и поставленные сценки.

В одном из фильмов Люмьера садовник поливает растения. В это время к нему сзади подкрадывается мальчишка и наступает на шланг. Не понимая, почему вода остановилась, садовник заглядывает внутрь шланга. Тут мальчишка убирает ногу, и вода с силой бьет садовнику в лицо. Он догоняет мальчишку, и тот получает по заслугам.

В другом фильме того же периода мельник с мешком муки и трубочист с мешком саж, проходя по улице, случайно сталкиваются. Возникшая словесная перепалка быстро переходит в драку, и они колотят друг друга мешками до тех пор, пока

* «Film technique». В эту книгу В. И. Пудовкина, изданную в ряде стран, вошли его работы «Киносценарий», «Кинорежиссер и киноматериал» и ряд статей по теории режиссуры.

мельник не становится черным, как ворон, а трубочист белым, как снежное чучело. Несколько позже (около 1903 г.) стали делать фильмы длиной примерно в 250—300 метров (почему их и называли впоследствии «одночастными»). Эти фильмы состояли из нескольких срепетированных сенок, образующих какой-нибудь несложный сюжет.

Приведем в качестве иллюстрации первые три сценки одного из ранних сюжетных фильмов британского производства — «Жизнь Чарльза Писа», сделанного Уолтером Хаггером в Пембroke в 1905 г.

На д п и с ь: «Первый грабеж Писа»

Сцена 1 (Павильон: комната). Пис со своим сообщником влезает через окно и начинают взламывать сундук. Внезапно в комнату входят жильцы дома и застают грабителей. Пису удается бежать через окно. Его сообщник пытается сделать то же, но, сраженный пулей, падает в комнате.

На д п и с ь: «Пис в доме Дайсона»

Сцена 2 (Павильон: комната в доме Дайсона). Пис играет на скрипке мистеру и миссис Дайсон; они отбивают такт под музыку. Когда Пис кончает играть, Дайсон предлагает ему что-нибудь выпить и выходит за бокалами. Пис подсаживается к миссис Дайсон и обнимает ее. Внезапно возвращается Дайсон и, поняв ситуацию, хватает Писа за шиворот и сбивает с ног. Пис поднимается и, грозя Дайсону кулаком, уходит.

На д п и с ь: «Убийство Дайсона»

Сцена 3 (Натура: уголок поляны неподалеку от живой изгороди). Пис появляется с запиской в руке. Он прикрепляет ее к кусту и прячется за изгородью. Приходит миссис Дайсон, замечает записку, берет ее, желая прочесть. В этот момент приходит ее супруг и, хотя миссис Дайсон пытается спрятать записку, он вырывает ее и читает. Заглянув в кустарник, он обнаруживает спрятавшегося Писа и вытаскивает его. Тогда Пис выхватывает револьвер и стреляет в Дайсона. Миссис Дайсон бросается на труп мужа. Пис, торжествуя, удаляется.

Сценки из этих ранних фильмов, как имеющие законченный сюжет, так и входящие в состав более длинного сюжетного фильма, снимались самым простым способом: их снимали одним планом, непрерывно вращая ручку съёмочной камеры*.

* И сейчас, очевидно как пережиток раннего периода развития кино, в Европе и США монтажный кадр называют в сценариях «сценой» или «сценарной сценой».

сцена содержала какое-нибудь драматическое действие, то камеру располагали на большем расстоянии, чтобы в поле зрения попадали все действие и все актеры.

В фильме «Жизнь Чарльза Писа» эта техника съемки обнаруживается совершенно отчетливо. Кажется, что каждая его сцена сыграна на театральных подмостках и снята аппаратом, установленным в середине задних рядов партера, на таком расстоянии от сцены, при котором рамка кадра совпадает с размерами сцены. Декорация видна целиком, но очень отдаленно и неотчетливо. Точка зрения аппарата строго фронтальна. Все главное действие и движение актеров строятся по горизонтали, по ширине экрана — справа налево или слева направо. Камеру используют чисто механически, чтобы снять театральную постановку, подобно тому как используют граммофонную пластинку для механической записи музыкального произведения.

Теперь возьмем для сравнения более современный фильм. В 1935 г. французский режиссер Рене Клер, приехав в Англию, поставил для кинофирмы «Лондон филм продакшнс» фильм «Привидение едет на запад». Сценарий фильма представляет собой экранизацию юмористического рассказа Эрика Кьюна, напечатанного в «Панче».

Герой фильма — молодой человек, Дональд Глоури, вынужденный из-за бедности продать американскому миллионеру свой родовой замок. Миллионер приказывает разобрать замок, перевезти камни в Америку и построить его вновь. При этом он нечаянно увозит и обитавшее в замке фамильное привидение — дух Мердока Глоури *. По замыслу, в фильме должен быть эпизод высадки привидения на американский берег. Вот как он выглядел в литературном сценарии.

Э п и з о д 19

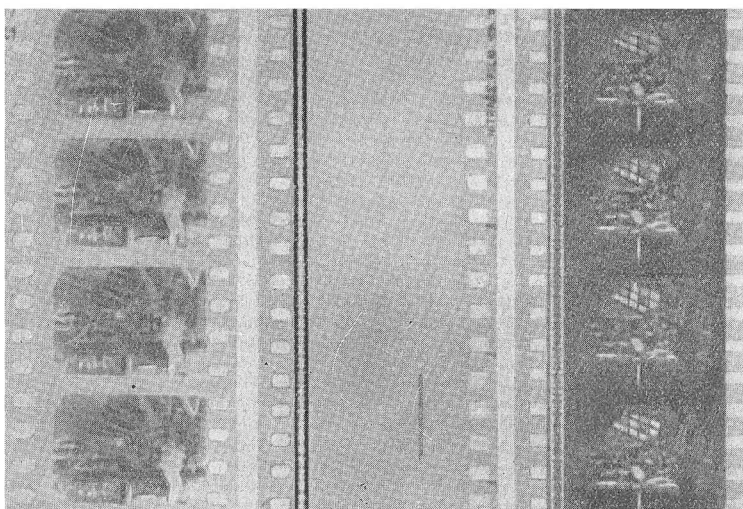
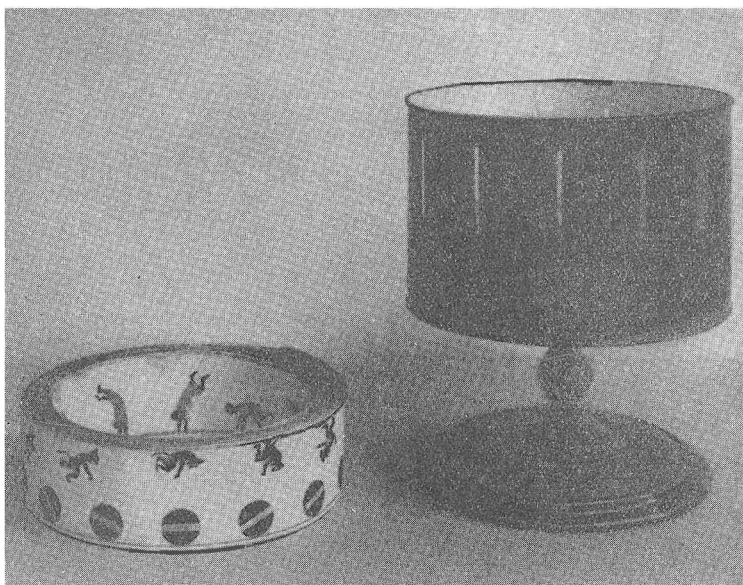
Привидение высаживается ночью, когда камни замка сваливаются в кучу на пристань. Местность кажется ему незнакомой. После встречи с портовыми рабочими оказывается, что его старошотландское наречие имеет очень мало общего с американским сленгом.

Впоследствии этот эпизод был несколько изменен. Для активизации действия и усиления контраста решили, чтобы привидение, сойдя на берег, попадало в перестрелку между гангстерами. В монтажных листах законченного фильма этот эпизод описан так (цифры слева указывают номер кадра или сцены):

Наплыв на часы, отбывающие время.

Павильон. Пристань. Ночь. Общий план с движения и панорама слева направо.

* Обе роли — Дональда и Мердока Глоури — исполнял Роберт Донат.



Вверху: зоотроп. Внизу: 35-мм негатив изображения, негатив фонограммы и совмещенный позитив (из фильма „Никлас Никльби“).



Слева: два кадрика из фильма Люмьера „Завтрак младенца“ (1895) и два из фильма „Похороны королевы Викторин“ (1901) (оба фильма сняты с одной точки). Справа: сцены из „Жизни Чарльза Писа“ (сняты с одной точки).



Восемь последовательных кадров из фильма „Короткая встреча“ (режиссер Дэвид Лин), снятых с различных точек.

Видны части замка, ящички и камни. *Аппарат останавливается.* Мердок появляется на общем плане и идет на аппарат. Он озирается.

248. *Натура. Пристань. Ночь.* 5 футов 8 кадриков*. *Общий план.* У входа на пристань стоит открытая автомашина. Люди выносят бочки и ящички и грузят их в машину.

249. *Павильон. Пристань. Ночь.* 6 фт. 2 кадр. *Средний план.* Человек с ношей идет навстречу другому. Тот видит, что первый сейчас наткнется на бочку, и пытается его предупредить.

Второй человек: Эй, берегись!

Но уже слишком поздно: первый роняет ящик. Оба с опаской оглядываются кругом.

250. *Средний план.* 4 фт. 10 кадр.

Сторож, делавший обход, слышит грохот и смотрит влево, туда, откуда он послышался. Он достает пистолет.

Сторож: Эй, что вы там делаете?..

251. *Полубиций план.* 4 фт.

Два гангстера. Они слышат (за кадром): Руки вверх, или я буду стрелять!

Второй гангстер, затем первый стреляют влево.

Пистолетные выстрелы.

253. *Полукрупный план.* 4 фт. 4 кадр.

Открываются железные ворота. Выбегают гангстер и стреляет вправо.

Пистолетные выстрелы.

254. *Средний план.* 2 фт. 2 кадр.

Сторож, понимая, что кто-то стреляет с другой стороны, приседает за ящички и начинает стрелять вправо.

Пистолетные выстрелы.

255. *Полубиций план.* 6 фт. 9 кадр.

Панорама справа налево на гангстеров, которые отстреливаются, прячась за ящичками с камнями.

Пистолетные выстрелы.

256. *Полукрупный план.* 2 фт. 3 кадр.

В кадре фигура рыцаря в латах. *Панорама вправо* на гангстера, который вылезает с автоматом. Он готовится стрелять.

Пистолетные выстрелы.

Очередь автомата.

* 1 фут равен приблизительно 0,3 метра. — *Прим. ред.*

257. *Полуобщий план.* 4 фт. 14 кдр.

Мердок в замешательстве озирается. Мы видим людей, стреляющих позади него, и видим пролетающие сквозь него пули.
Очереди автомата.

258. *Средний план.* 3 фт. 10 кдр.

Прибывают полицейские и ныряют за ящики, пристраиваясь рядом со сторожем. Они стреляют вправо.
Очереди автомата.

259. *Средний план.* 3 фт. 11 кдр.

В кадре Мердок. Он оборачивается то вправо, то влево.
Шум затихает.

260. *Полуобщий план.* 6 фт. 3 кдр.

Три гангстера, пятясь, появляются справа и отстреливаются вправо все время, пока не выходят из кадра. Затем еще три гангстера перебегают справа налево.
Шум прекращается.

Большая разница в технике съемки этого эпизода и фильма «Жизнь Чарльза Писа» очевидна. В современном фильме сцену обычно не снимают одним планом, а строят из многих кадров, каждый из которых представляет собой лишь фрагмент целого действия. Одни кадры снимают с одной точки, другие — с другой; для одних камеру ставят на значительном расстоянии от объекта (общий план), другие снимают камерой, установленной очень близко (крупный план).

Такой способ съемки стал возможным благодаря тому, что кинопленку легко резать и склеивать. Однако его нельзя обосновать или объяснить только легкостью обращения с пленкой, поскольку совершенно ясно, что снимать короткий кусок драматического действия несколькими кадрами сложнее, чем одним. Сравнивая на экране фильм раннего периода с современным, никто не усомнится в том, что последний гораздо интереснее, ярче и реалистичнее. Отсюда возникает вопрос: почему это так? В чем существенная, основная разница между старым и новым методами съемки?

Чтобы найти ответ на этот вопрос, обратимся к некоторым хорошо известным писателям. Первым из них пусть будет Уилки Коллинз*. В одной из своих новелл «Страшная кровать» он описывает, как он отправился в игорный дом, где выиграл очень много денег, как его уговорили остаться ночевать и отвели в комнату, где стояла кровать с балдахином. Позднее он узнал, что балдахин можно было бесшумно опускать на спящего

* Уилки Коллинз (1824—1889) — английский писатель, автор романов «Белая женщина», «Лунный камень» и др. — *Прим. ред.*

и этим задушить его. К счастью, ему не спалось, и поэтому он избежал смерти. Вот как он описывает свое состояние после того, как лег в постель:

«Я оглядывал комнату, рассматривая различные предметы ее обстановки... Прежде всего там была кровать, на которой я лежал; кровать с балдахином, какую меньше всего можно было рассчитывать увидеть в Париже... Затем облицованный мрамором умывальник; с него еще стекала вода, пролитая мною, когда я в спешке сливал ее из кувшина в таз; она капала на кирпичный пол все медленнее и медленнее. Потом два стула, на которые я бросил свой фрак, жилет и брюки. Еще кресло с подлокотниками, обитое грязным белым кретоном; через его спинку я перекинул галстук и воротничок от рубашки. Далее, комод, у которого не хватало двух медных ручек. Сверху в виде украшения стояла безвкусная сломанная фарфоровая чернильница. И туалетный столик с очень маленьким зеркалом и очень большой подушечкой для булавок. Наконец, окно — необыкновенно большое окно. Потемневшая, старая картина, которую я смутно различал при слабом пламени свечи... Эта картина словно заставила меня посмотреть наверх — на балдахин кровати. Это был мрачный и неинтересный предмет, и я снова посмотрел на картину...»

Второй, к кому мы обращаемся, — это Семюэл Ричардсон, автор «Клариссы». В одном из эпизодов романа Роберт Ловлас похищает Клариссу из дома. Чтобы заставить ее бежать с ним, он приказывает слуге громко стучать в дверь, когда он (Ловлас) будет разговаривать с Клариссой. Ловлас говорит ей, что это пришли ее брат и дядя, чтобы напасть на него. Позже Кларисса так описывает эту сцену в письме:

«Пораженная внезапным страхом, я бросала быстрые испуганные взгляды то назад, то вперед, то в одну сторону, то в другую, ожидая увидеть здесь взбешенного брата, там вооруженных слуг, пронзительно кричащую от ярости сестру и отца, чье страшное выражение лица внушало мне больший ужас, чем обнаженная шпага, которую я видела, и чем те шпаги, которые я страшилась увидеть».

В заключение приведем отрывок из детективного рассказа Р. Остина Фримена* «Дело Оскара Бродского»**:

«Торндайк только мельком взглянул на рельсы: они перестали его интересовать. Свет его фонарика на мгновение упал

* Остин Фримен (1862—1943) — автор нескольких десятков детективных романов, большинство которых посвящено приключениям детектива доктора Торндайка. — *Прим. ред.*

** Из книги «The Singing Bone», Лондон.

на обочину пути — рыхлую землю, посыпанную гравием, смешанным с кусочками мела, а оттуда — на подошвы ботинок инспектора, которые стали видны, когда тот опустился на колени рядом с рельсами.

«Вы видите, Джервис?» — произнес он тихим голосом, и я кивнул головой. К подошвам ботинок инспектора пристали частицы гравия, и на них отчетливо выделялись следы мела, по которому он ступал».

Писатели, создающие художественные произведения, должны уметь наблюдать жизнь и правдиво изображать своих героев и их поступки. Показания всех трех писателей, избранных нами, подтверждают, что мы останавливаем свой взгляд то на одном предмете, то на другом в зависимости от того, что привлекает наше внимание; и это происходит совершенно естественно, настолько естественно, что мы даже не замечаем этого. Иногда, чтобы изменить направление взгляда, достаточно движения глаз или поворота головы. Иногда же надо поднять или опустить голову; в других случаях нужно изменить положение тела, повернуться или подойти к определенному месту.

Присутствуя на театральном представлении, мы видим с некоторого расстояния комнату, лишённую четвертой стены. Действие происходит на площадке, ограниченной полем нашего зрения, так что мы наблюдаем все происходящее, не испытывая необходимости поворачивать голову из стороны в сторону, поднимать или опускать ее. Такой угол зрения создается только искусственно и никогда не встречается в реальной жизни. Когда я вхожу в комнату, я не могу охватить ее взглядом всю сразу. Я должен посмотреть налево, направо, перед собой, позади себя, на потолок, на пол. То, что я вижу в каждое мгновение, будет лишь частью комнаты; полная ее картина, составленная из разных частей, которые я видел поочередно, может возникнуть только в моем воображении.

Подобно этому, когда я нахожусь в центре происходящего действия, мое внимание, а вместе с ним и мой взгляд устремляются то в одном направлении, то в другом.

Идя по улице и свернув за угол, я могу неожиданно увидеть, как мальчишка, полагая, что его никто не видит, тщательно целится камешком в особенно соблазненное его окно. Как только он кинет камень, мой взгляд сейчас же инстинктивно устремится к окну, чтобы посмотреть, попал ли он в цель. Вслед за этим я снова посмотрю на мальчишку, чтобы увидеть, что он делает теперь. Возможно, что, заметив меня, он попробует улыбнуться, потом посмотрит мимо меня; личико его изменит выражение. Вдруг он срывается с места и несется со скоростью, на какую только способны его короткие ножки. Я оборачиваюсь, чтобы найти причину этого, и вижу полисмена, который только что вышел из-за угла.

Итак, мы видим, что Уилки Коллинз «оглядывал комнату... прежде всего, там была кровать... Затем облицованный мрамором умывальник... Потом два стула» и так далее, и, наконец, «потемневшая, старая картина, которую я смутно различал при слабом пламени свечи... Эта картина,— продолжает он,— словно заставила меня посмотреть наверх — на балдахин кровати. Это был мрачный и неинтересный предмет, и я снова посмотрел на картину». И Кларисса у Ричардсона, обезумев от страха, пишет о себе: «Я бросала быстрые испуганные взгляды то назад, то вперед, то в одну сторону, то в другую». И наблюдательный Торндайк из рассказа Остина Фримена, который терпеливо ищет улики для раскрытия убийства, совершенного у железнодорожной линии, «...только мельком взглянул на рельсы: они перестали его интересовать. Свет его фонарика (и с ним, конечно, его блуждающий взор)... упал на обочину пути... а оттуда — на подошвы ботинок инспектора».

Основное психологическое оправдание монтажа как способа изображения окружающего нас материального мира в том именно и заключается, что он воспроизводит процесс, происходящий в нашем сознании, при котором один зрительный образ сменяется другим по мере того, как наше внимание привлекает та или иная деталь нашего окружения. Так как фильм фотографически воспроизводит движение, то он может дать нам правдивое изображение того, что мы видим; а поскольку в нем применяется монтаж, он способен точно воспроизвести и то, как мы видим. Этим объясняется, почему современный фильм живее и интереснее раннего фильма, ограниченного искусственными и условными приемами театра*.

Этим же объясняется и многое другое. Данный факт является не только краеугольным камнем теории киномонтажа, но и всей техники кинематографического выражения. Но сейчас мы ограничимся лишь вопросами монтажа.

В течение всего времени, пока мы бодрствуем, наш взгляд постоянно и инстинктивно перебегает с одного привлекающего наше внимание предмета на другой. Даже при чтении этой книги он равномерно переходит от слова к слову, от строки к строке. Но это движение глаз не всегда происходит с одинаковой скоростью. У человека в спокойном и безмятежном настроении оно происходит медленно, не спеша. Если судить по неторопливой манере описания, то Уилки Коллинз, лежа на кровати в тщетном ожидании сна, именно так и разглядывал окружающее:

* В театре эта искусственность не воспринимается как ограничение, потому что драматургия, будучи по преимуществу искусством речи и диалога, не является по существу зрелищным искусством.

«Я оглядывал комнату, рассматривая различные предметы ее обстановки... Прежде всего там была кровать, на которой я лежал; кровать с балдахином, какую меньше всего можно было рассчитывать увидеть в Париже... Затем облицованный мрамором умывальник; с него еще стекала вода, пролитая мною, когда я в спешке сливал ее из кувшина в таз; она капала на кирпичный пол все медленнее и медленнее», и так далее.

Но когда тот же человек становится наблюдателем или участником каких-то весьма волнующих и стремительных событий, то темп его реакции значительно ускоряется; стремясь увидеть то одну деталь, то другую, он с почти лихорадочным напряжением пытается впитать каждую подробность происходящего. В таком состоянии мы застаем пораженную ужасом Клариссу; тут Ловлас умоляет ее бежать с ним против ее воли, там раздаются оглушительные удары в дверь. Она описывает это так:

«Пораженная внезапным страхом, я бросала быстрые испуганные взгляды то назад, то вперед, то в одну сторону, то в другую, ожидая увидеть здесь взбешенного брата, там вооруженных слуг, пронзительно кричащую от ярости сестру и отца, чье страшное выражение лица внушало мне больший ужас...»

Кларисса подчеркивает быстроту своей реакции словами «пораженная внезапным страхом», так же как Уилки Коллинз подчеркивает свою безмятежность описанием того, как вода капала «все медленнее и медленнее»*.

Впечатления спокойного наблюдателя могут быть переданы в фильме так называемым «медленным» монтажом; это означает применение довольно длинных монтажных кадров, каждый из которых какое-то время удерживается на экране, прежде чем его сменит другой. Переход от кадра к кадру можно сделать еще медленнее, если использовать вместо стыков наплывы. Тем самым даже в пределах самого эпизода подчеркивается течение времени.

Напротив, впечатления наблюдателя, находящегося в крайне возбужденном состоянии, могут быть усилены «быстрым» монтажом при помощи ряда очень коротких монтажных кадров, быстро сменяющих друг друга.

Быстрый монтаж в спокойном и неторопливом эпизоде покажется отрывистым и резким и вызовет у зрителя неприятное ощущение. И наоборот, при передаче напряженного и захватывающего эпизода зритель инстинктивно ждет быстрого монтажа — его сознание стремится здесь перескакивать от одной

* Те, кто видел фильм Пудовкина «Мать», возможно, помнят, как в сцену, где мать, окаменевшая от горя, сидит всю ночь напролет у тела своего мужа, Пудовкин вставил крупный план каплей воды, медленно падающих из умывальника в таз.

сцены к другой. Если монтажер, работая над фильмом, не предусмотрит в соответствующих местах этой потребности зрителя, то эпизод получится замедленным и тяжелым и его напряженность в значительной степени уменьшится. Ускоряя темп монтажа даже сверх нормы, режиссер по желанию может увеличивать степень волнения зрителя.

Однако было бы большой ошибкой полагать, как это делают иногда некоторые кинокритики, что для воздействия на чувства зрителя достаточно одного монтажного темпа. Темп монтажа должен определяться исключительно эмоциональным содержанием эпизода. Этим мы хотим сказать, что в конечном итоге его источником является сценарий, который и служит руководством для режиссера и монтажера. То чередование монтажных темпов, которое они создадут в законченном фильме, должно быть более или менее ясно выражено в повествовании, облеченном в сценарную форму.

Даже из короткого отрывка фильма «Привидение едет на запад», который мы уже цитировали, можно увидеть, что кадры становятся короче по мере усиления напряженности. Самый короткий план в этом отрывке имеет 2 фута 2 кадрика (кадр № 254). Это значит, что на экране он продержится немногим менее полутора секунд. Другим примером быстрого монтажа может служить отрывок из фильма Д. У. Гриффита «Негерпимость», приведенный в книге Льюиса Джекобса «Подъем американского кино». Фабричные рабочие, протестуя против снижения заработной платы, объявляют забастовку. Для ее подавления вызываются охранные войска, которые открывают стрельбу по бастующим. Управляющий в панике звонит по телефону хозяину фабрики Дженкинсу, но тот с железным упорством настаивает на проведении снижения заработной платы.

227. *Полубищий план.* 1 фт. 11 кдр.

Орудие стреляет.

228. *Полубищий план.* 1 фт. 12 кдр.

Забастовщики. Рабочий на переднем плане, обнажая грудь, вызывающе предлагает солдатам застрелить его.

229. *Общий план.* 1 фт. 12 кдр.

За фабричной оградой. На заднем плане четверо забастовщиков, на переднем — фабричная охрана.

230. *Средний план.* 2 фт. 8 кдр.

Управляющий и помощник взволнованы. Управляющий бежит вперед.

231. *Средний план.* 2 фт. 2 кдр.

Двери фабрики. Управляющий вбегает в двери.

232. *Средний план.* 1 фт. 12 кдр.

Контора. Управляющий подбегает к телефону. Вызывает Дженкинса.

233. *Средний план.* 1 фт. 10 кдр.

Ограда. За ней забастовщики потрясают кулаками и палками.

234. *Общий план.* 2 фт. 3 кдр.

Кабинет Дженкинса. Он снимает телефонную трубку.

235 (как 232). 1 фт. 13 кдр.

Управляющий у телефона, взволнован.

236. *Средний план.* 1 фт.

Дженкинс у телефона, отвечает спокойно.

237. *С другой точки.* 14 кдр.

Дженкинс.

238 (как 235). 1 фт. 15 кдр.

Управляющий вешает трубку, колеблется.

239. *Средний план.* 2 фт. 6 кдр.

Дженкинс сидит за столом, глядя прямо перед собой. Он непреклонен.

240 (как 238). 1 фт. 12 кдр.

Управляющий бежит к двери на заднем плане.

241 (как 231). 1 фт. 13 кдр.

Выбегает из двери*.

Соединение фрагментов изображения, запечатленных на пленке большей или меньшей длины, — прием, несомненно, свойственный только кинематографу; однако впечатление, которое достигается этим, отнюдь не является чем-то свойственным исключительно фильму — это частица наших повседневных ощущений. То же впечатление романисты создают словесным описанием. Композитор, поэт и драматург также обладают своими средствами для изменения темпа действия.

Может показаться странным, что сцена ссоры из шекспировского «Юлия Цезаря» приводится здесь как образец быстрого

* Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, New York, 1939, стр. 195. Следует помнить, что, поскольку «Нетерпимость» является немым фильмом, он проицировался со скоростью 16 кадров в секунду, а не 24, как современные фильмы. Кроме того, один фут пленки проходил на экране в течение секунды, в то время как сейчас он прошел бы его всего за две трети секунды.

монтажа в диалоге. Но видевшие исполнение этой пьесы, несомненно, помнят темп, в каком Брут и Кассий перебрасываются отрывистыми, резкими фразами:

К а с с и й

Брут,

До крайности не доводи меня:
Я этого не потерплю. Сдержись!
Солдат я с большим опытом, чем ты,
И подобает мне, а не тебе
Учить других.

Б р у т

Брось! Не таков ты, Кассий.

К а с с и й

Таков!

Б р у т

Нет, не таков!

К а с с и й

Довольно! За себя я не ручаюсь.
Не искушай меня — поберегись!

Б р у т

Назад, ничтожный человек!

К а с с и й

Возможно ль?

Б р у т

Слушай: говорить я буду.
Иль отступлю пред гневом безрассудным?
Недвижных глаз безумца ль испугаюсь?

К а с с и й

О боги, боги! Это все стерпеть!

Б р у т

Все это! Более того. Ярись,
Покуда сердце гордое не лопнет.
Ступай к своим рабам, свой гнев яви там —
Пускай дрожат. Иль должен уступить я?
К тебе приспособляться? Должен гнуться
Перед твоею вспыльчивостью? *

Говоря о технике монтажа, следует, в первую очередь, отметить, что она открывает перед создателем фильма новую область

* В. Шекспир. Трагедия о Юлии Цезаре, пер. М. П. Столярова. Полное собрание сочинений, т. 6, 1950, стр. 94—95.

для применения его способности к отбору. Законченное действие любой сцены состоит из большого количества отдельных движений. Многие из них происходят одновременно, но очевидно, что в каждый отдельный момент мы сможем увидеть только одну частность. Следовательно, кинорежиссер, желающий сосредоточить внимание зрителя на деталях, должен отобрать то, что он покажет на каждой определенной стадии действия. Однако в процессе отбора он имеет возможность пойти и гораздо дальше этого. При помощи монтажа он может изъять из фильма все не имеющие смысла паузы, наблюдающиеся в повседневной жизни. Он может выделить только значительные детали, чтобы отчетливее выступило главное, которое он видит в этом хаосе.

Даже в таком простом эпизоде, как перестрелка на пристани в фильме «Привидение едет на запад», отбор применялся неукоснительно. Все действие выражено тринадцатью короткими монтажными кадрами, причем самый длинный из них держится на экране лишь немногим более четырех секунд. Во время этой сцены семь раз показывают гангстеров, три раза — ночного сторожа и три раза — Мердока. Весь эпизод длиной в 51 фут 12 кадров занимает всего 35 секунд. Однако на экране он насыщен действием, закончен и его длина вполне отвечает назначению эпизода.

Более убедительный пример приводит Пудовкин из фильма Д. У. Гриффита «Нетерпимость»:

«Там есть сцена, где женщина выслушивает смертный приговор ее мужу, неповинному в преступлении. Режиссер показал лицо женщины: боязливую, дрожащую улыбку сквозь слезы, и вдруг, на момент, зритель видит ее руки, только руки, судорожно щиплющие кожу. Это один из самых сильных моментов картины. Ни на минуту мы не видели всей женщины. Были только ее лицо и руки, и, может быть, благодаря тому, что режиссер сумел из всей массы реального материала взять и показать только две наиболее острые детали, он и достиг той изумительной впечатляющей силы, которая свойственна этому куску. Здесь, — продолжает Пудовкин, — мы сталкиваемся снова на примере с тем острым выбором, о котором мы говорили выше, с возможностью отбросить все промежуточное, все незначительное, играющее только роль связи, неизбежной в реальности, и оставить лишь яркие кульминационные пункты. На этой возможности и строится сущность впечатляющей силы монтажа, основного приема кинематографического творчества»*.

Там, где сцена строится таким путем, то есть из отобранных кусков, важно, чтобы они следовали один за другим плавно и естественно, без провалов и несообразностей, заметных для зри-

* В. И. Пудовкин, «Кинорежиссер и киноматериал», М., 1926, стр. 17—18.

теля. Это означает, что при монтаже надо добиваться плавности перехода от одного кадра к другому.

Мы уже знаем, что одним из необходимых технических работников студии является скрипт-герл; ее обязанности заключаются в том, чтобы предотвращать любые расхождения в одежде, игре или обстановке декорации, могущие нарушить эту плавность. Такие расхождения возможны потому, что кадры, которые при монтаже будут поставлены рядом, снимались в разное время и в различных местах. В рядом стоящих кадрах приходится избегать расхождений в освещении, в характере съемки и звукозаписи.

Если движение, начатое в одном кадре, продолжается в другом, то случайное повторение этого движения либо заметный скачок могут нарушить плавность перехода. В режиссерском сценарии, к примеру, может быть предусмотрен следующий ряд монтажных кадров:

1. *Средний план.* Химик стоит в лаборатории у стола и подносит к свету пробирку с прозрачной жидкостью. Другой рукой он берет со стола бутылку, чтобы слить из нее несколько капель в пробирку.

2. *Крупный план* пробирки. По мере того как в пробирку падают капли, жидкость темнеет на глазах.

3. *Средний план* (как в кадре 1). Химик ставит бутылку на стол и уходит с пробиркой вправо.

При съемке первый и третий кадры снимаются одним планом. Затем актер повторяет это действие для съемки крупного плана, и при монтаже крупный план вставляется в середину среднего плана. Если эта сцена смонтирована правильно, то при демонстрации на экране все три кадра будут изображениями трех последовательных фрагментов одного непрерывного действия. Однако можно отрезать слишком много от одного или обоих кадров, которые нужно соединить, и тогда в действии обнаружится неестественный скачок. Не успеет еще, например, химик в конце первого кадра протянуть руку к бутылке, как вдруг, в начале крупного плана, мы видим, что он уже капает из бутылки в пробирку.

Но возможно и обратное явление, когда у соединяемых кадров концы обрезаны недостаточно; тогда создается впечатление частичного совпадения времени и повторения действия. Так, в конце крупного плана можно видеть, как капли падают в бутылку и она начинает выходить из кадра, а затем, после перехода к третьему кадру, мы неожиданно видим, что химик опять начинает капать, а потом убирает бутылку. Для того чтобы монтажные переходы были плавными, очень важно, чтобы таких несообразностей не было.

До сих пор мы рассматривали вопрос о последовательности кадров только с негативной стороны, с точки зрения того, как избежать ошибок при съемке или монтаже, что нарушает плавность перехода от кадра к кадру. Но эту проблему можно рассматривать и с положительной стороны: с помощью каких средств режиссер в своем повествовании сознательно и расчетливо направляет внимание зрителя от одного кадра к другому? В этом смысле последовательность кадров не решается только съемкой или монтажем, а является составным элементом построения фильма и имеет своим источником сценарий.

Организация такой последовательности материала свойственна не только киноискусству; с ней сталкивается каждый художник, чье искусство касается расположения материала во времени или в пространстве. Композитор, романист, драматург и балетмейстер организуют материал своего произведения во времени так же, как живописец, скульптор и архитектор организуют свой материал в пространстве.

Такая последовательность необходима и в любом из элементов фильма, от целого до малейших частных. Как мы знаем, фильм черпает свое единство в первую очередь из своей фабульной темы, а она обладает законченностью только в том случае, если в ней есть начало, середина и конец, то есть причина или ряд причин, действие и его следствия; все, не способствующее развитию сюжета, излишне и нарушает последовательность целого. Если основное действие состоит из ряда второстепенных, разработанных в сценах и эпизодах, то эти действия, в свою очередь, должны быть логически связаны между собой как причина и следствие, чтобы создать то, что называется сюжетом.

Именно в свете взаимосвязи причины и следствия Э. М. Форстер и дает определение сюжета в своей книге «Аспекты романа». «Мы определили фабулу, — пишет он, — как повествование о событиях в их временной последовательности. Сюжет — это тоже повествование о событиях, но с особым подчеркиванием причинной связи. «Умер король, и затем умерла королева» — это фабула. «Умер король, и потом от горя умерла королева» — это сюжет. Временная последовательность сохраняется, но причинная связь является главной. Или же: «Королева умерла, и никто не знал причины этого, пока не стало известно, что она скончалась от горя по умершему королю». Это уже сюжет с элементом тайны, именно тот тип сюжета, который можно широко развить. Он ломает временную последовательность и настолько далеко отходит от фабулы, насколько это позволяют границы самого сюжета. Возьмем смерть королевы. Если она изложена в фабуле, мы спрашиваем: «А что случилось потом?» А если в сюжете, то мы спрашиваем: «Почему?» Вот в чем заключается основное различие между этими двумя аспектами романа» *.

* «Aspects of the Novel», стр. 116.

Итак, и на том и на другом этапе, и в фабуле и в сюжете, преемственность между отдельными частями действия достигается установлением одной или обеих форм взаимосвязи: естественной последовательностью во времени и привнесенной к ней связью между причиной и следствием. Увидев А, наше сознание подготовлено к тому, чтобы увидеть Б; не только потому, что Б во времени следует после А, но еще и потому, что А является причиной Б, а Б логическим следствием А: «Умер король, и потом от горя умерла королева».

То, что справедливо по отношению к фабуле и к сюжету, остается в силе и тогда, когда мы говорим о последовательности монтажных кадров, составляющих в фильме одну сцену. Наше внимание легко переходит от одного кадра к другому, так как предполагается, что изображенное в первом кадре получает непосредственное продолжение во втором, и логика требует, чтобы второй кадр показали после первого, потому что он либо отвечает на какой-то вопрос, поднятый в первом кадре, либо следует за ним, как следствие за причиной, или потому, что между ними существует какая-нибудь ассоциация.

Теперь необходимо точнее определить значение терминов «сцена» и «эпизод». Сцена, как нам уже известно, обычно состоит из ряда кадров. В обиходе киностудий и в киносценариях сами кадры иногда называются «сценарными сценами» или, проще, «сценами». Но в большей части книг по вопросам киноискусства и в настоящей книге во избежание неясности каждый отрывок кинофильма, фактически снятый или производящий впечатление снятого безостановочно работавшей съемочной камерой, называется «кадром»*. Термин «сцена» я употребляю для обозначения неразрывного действия, снятого либо, как в ранних фильмах, одним кадром, либо, что сейчас более принято, в виде ряда кадров.

Словом «эпизод» в кинодраматургии также пользуются несколько беспорядочно, придавая ему разные значения, хотя его точный смысл в каждом случае обычно понятен из контекста. Так как слову «эпизод» придается определенный технический смысл, то оно служит для обозначения какой-либо большей части целого действия. Обычно эпизод состоит из ряда сцен, но иногда может представлять собой и только одну сцену, если она достаточно длинна и значительна. Но слово «эпизод» нередко употребляется сценаристами и в значении «ряда кадров», когда они составляют всего лишь одну сцену или даже часть сцены. Неясность возникает и в том случае, когда это слово употребляется в таком сочетании, как «эпизод восстания» в фильме «Бронено-

* Для достижения некоторых трюковых эффектов (как, например, кадровая съемка, или съемка цейтрафером) камера во время съемки может останавливаться; и если трюковая съемка получилась удачно, то эти перемены не будут заметны и зрителю будет казаться, что кадр снимался безостановочно.

сец Потемкин». Без объяснения неясно, имеется ли здесь в виду технический смысл слова, обозначающий целый ряд сцен, подводящих к восстанию и включающих его, что составляет первый большой раздел фильма, или же только стычка на корабле, которая является кульминационным моментом действия и которую точнее было бы назвать «сценой восстания» (или «сценами восстания»). Чтобы избежать подобных неясностей, слово «эпизод» в этой книге употребляется для обозначения большого раздела действия в фильме, приблизительно аналогичного части музыкальной симфонии или акту в пьесе.

Следовательно, в художественном фильме, задуманном в драматической форме, кадры соединяются так, что образуют куски неразрывного действия — сцены. Из сцен составляются эпизоды, из эпизодов образуется целый фильм. Правильная последовательность сцен и эпизодов не менее важна, чем связь между кадрами, составляющими отдельную сцену, причем общие принципы для создания такой последовательности здесь остаются те же. Главное различие между ними заключается в том, что если кадры внутри сцены в основном непрерывны во времени, то при переходе от одной сцены или эпизода к другому может быть временный разрыв.

Это можно пояснить примером из литературы. Рассказ Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история доктора Джекиля и мистера Гайда» ведется от лица адвоката, мистера Атерсона, который стремится разобраться в отношениях, связывающих его друга Джекиля с отвратительным преступником по имени Гайд. В одном месте этого рассказа описывается убийство Гайдом известного общественного деятеля и члена парламента сэра Денверса Кэрю; непосредственно за этим следует то, что Стивенсон называет «случай с письмом», еще больше усиливающий любопытство и подозрения Атерсона, хотя ему все еще не приходит в голову, что Джекиль и Гайд — одно лицо.

Эпизод с письмом состоит из двух сцен. Первая описывает визит, который Атерсон наносит Джекилю сразу же после убийства. Он застаёт Джекиля сидящим в кресле, «повидимому, смертельно усталого». Джекиль клянется, что больше никогда не встретится с Гайдом, и просит у Атерсона совета по поводу письма, которое, по его словам, он только что получил.

«Письмо было написано странным, с наклоном в левую сторону, почерком и подписано «Эдуард Гайд». В немногих словах автор сообщал своему благодетелю, доктору Джекилю, великодушием которого он в течение долгого времени так злоупотреблял, что тому нет нужды тревожиться за его судьбу, так как он, Гайд, имеет возможность надежно скрыться. Это письмо понравилось адвокату; оно проливало больше света на близкие отношения его друга с Гайдом, чем можно было ожидать; и Атерсон осудил себя за некоторые свои прежние подозрения...»

«Должен ли я положить это письмо под сукно?» — спросил Атерсон.

Однако в Атерсоне тотчас же вновь зашевелились подозрения. Джекиль сказал ему, что сжег конверт, в котором было письмо, а когда при уходе Атерсон спросил об этом слугу Джекиля, тот заявил, что ничего не знает о получении письма. И тут начинается вторая сцена:

«Вскоре Атерсон уже сидел по одну сторону своего камина, а мистер Гест, его главный клерк, — по другую; между ними, на надлежащем расстоянии от огня, стояла бутылка доброго старого вина».

Сидя у камина, Атерсон решает показать письмо Гесту, чье мнение он высоко ценит. Пока Гест изучает письмо, по случайному совпадению входит слуга Джекиля с приглашением на обед, написанным рукой его хозяина. Тут Гест, хорошо разбирающийся в почерках, сравнивает записку Джекиля с письмом Гайда. Он отмечает:

«...любопытное сходство почерков; во многих отношениях они совершенно тождественны. Различие только в наклоне».

Это дает Атерсону новую пищу для размышлений; обязав Геста никому об этом не рассказывать, он кладет записку в сейф.

Каждая из этих сцен по существу неразрывна во времени; всякое действие или слова, сказанные в ее пределах, не только непосредственно следуют за тем, что им предшествовало, но и являясь следствием, вытекающим из причины.

Атерсон посещает Джекиля; в итоге своего прихода он узнает, что тот нездоров, будучи, очевидно, потрясен известием о только что совершенном убийстве. Сделав такой вывод, Атерсон выражает надежду, что Джекиль не укрывает Гайда. В ответ на это Джекиль говорит о своем окончательном разрыве с ним и в подтверждение своих слов показывает Атерсону письмо. Это побуждает Атерсона попросить, чтобы ему показали конверт, так как, возможно, почтовая марка поможет обнаружить местопребывание Гайда; Джекиль отвечает, что он уничтожил конверт, и так далее... Такую же неразрывную цепь причин и следствий можно проследить на протяжении всей второй сцены.

Однако между двумя этими сценами есть ощутимый перерыв; с того времени, когда Атерсон решает посоветоваться с кем-нибудь по поводу письма, и до того момента, как мы застаем его с Гестом у камина, чувствуется разрыв во времени; об этом говорят слова: «Вскоре Атерсон...», с которых начинается вторая сцена. То, что происходит во второй сцене, является прямым

следствием того, что уже произошло в первой, — в этом и заключается суть преемственности в этих сценах, хотя они не следуют непосредственно одна за другой.

Поэтому слово «сцена» определяется как ряд монтажных кадров или фрагментов действия, в основном протекающих непрерывно во времени; именно это и составляет основное условие их взаимосвязи и значения. Например, сцена в номере лондонской гостиницы может заканчиваться тем, что один из персонажей достает часы и говорит: «Сейчас ровно без десяти девять; поезд Джона сейчас должен отправиться из Уэлвина». А следующая сцена может начинаться с того, как в Уэлвине Джон выглядывает из окна вагона в момент, когда поезд трогается со станции.

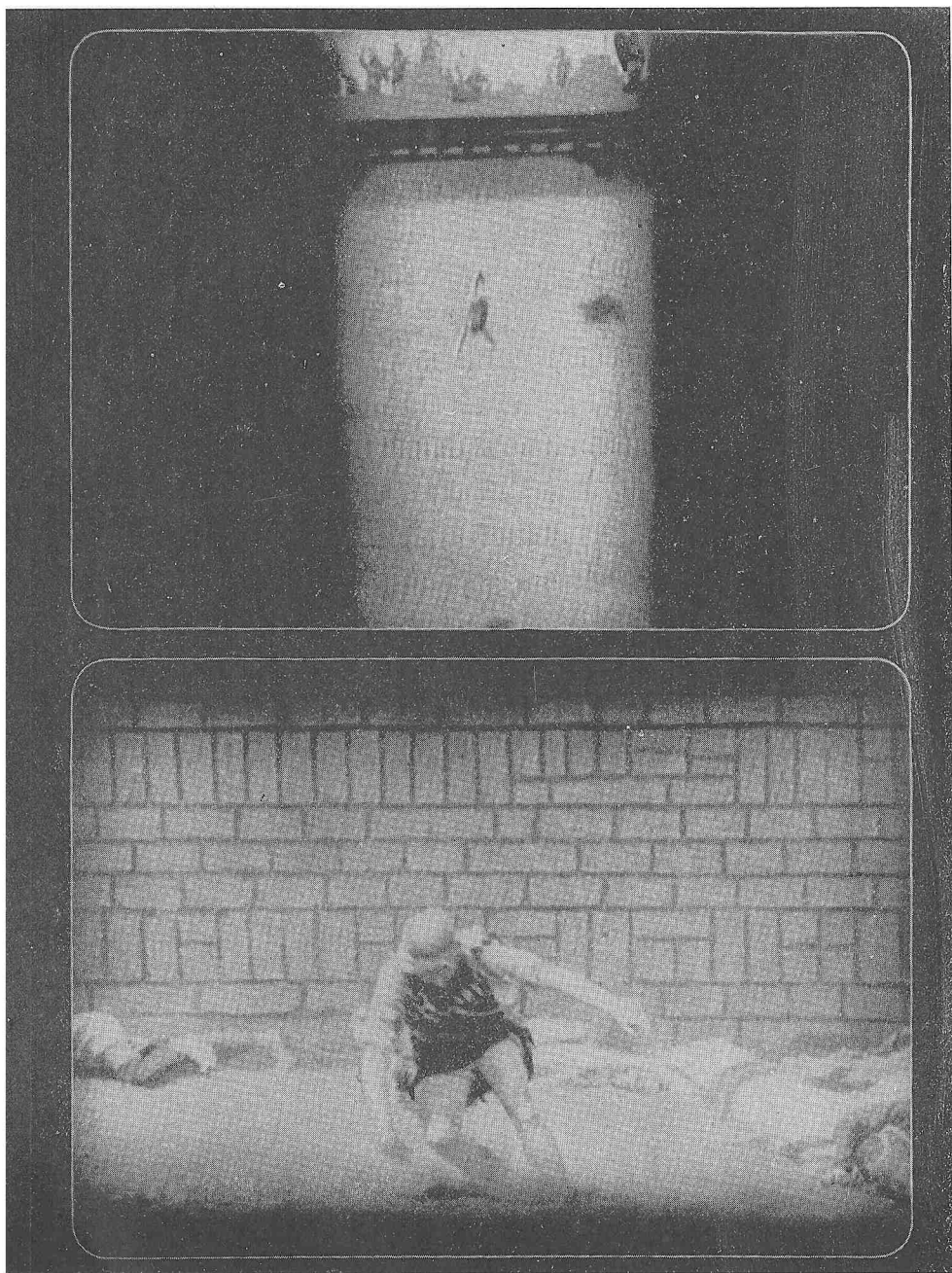
Это образец самого обычного приема, каким киносценаристы пользуются для соединения одной сцены с другой. Ясно, что между концом первой сцены и началом второй нет промежутка во времени, но в подобном случае непрерывность во времени и не имеет существенного значения: Джон уезжает с уэлвинского вокзала не потому, что об этом сказал первый персонаж. В равной мере он мог бы сказать: «Джон должен отправиться скоро» или «через час», и это ни в коей мере не нарушило бы ощущения целостности в построении этих двух сцен.

В известном смысле сцену можно рассматривать как целый отрезок времени, и два таких отрезка могут быть не только раздельными или смежными, но также протекать одновременно или находить один на другой. Это случается, когда автор рассказа пишет: «Мы оставим Пола и Мэри за их беседой и вернемся назад, чтобы посмотреть, что приключилось с мистером Тимберли, после того как он расстался с ними в Фаунтин-гроув»; или когда театральный драматург делает ремарку перед действием: «Картина вторая начинается за десять минут до того, как заканчивается первая».

Обычно при переходе от одного монтажного кадра к другому в пределах одной и той же сцены применяется стык, создающий впечатление, что один кадр мгновенно сменяется другим. Наиболее распространенный способ перехода от одной сцены к другой — наплыв, который всегда ассоциируется с течением времени или временным разрывом. Эпизод обычно обрамляется высветлением в начале и затемнением в конце; они бывают короткими или длинными в соответствии с эмоциональной атмосферой фильма в данном месте или в зависимости от того, насколько режиссер хочет подчеркнуть в этом месте фильма паузу.



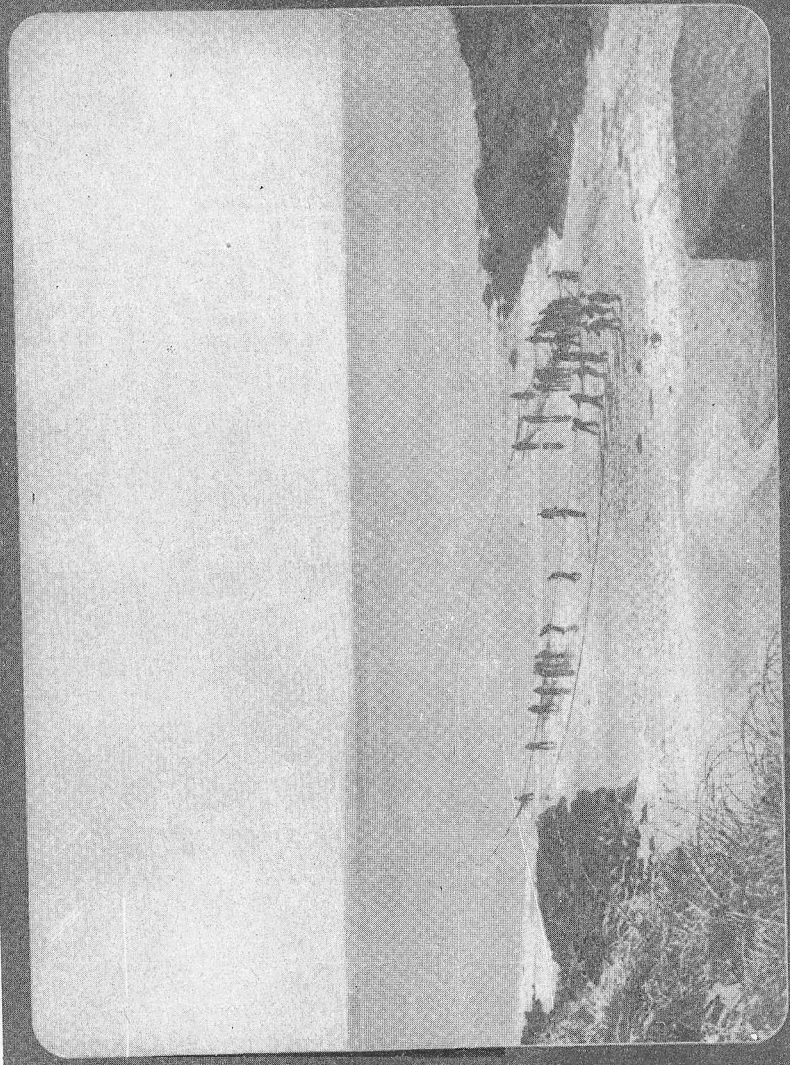
Два крупных плана Мэй Марш из фильма Д. У. Гриффита „Нетерпимость“.



Два кадра человека, падающего со стены Вавилона в фильме Д. У. Гриффита „Нетерпимость“ (вертикальная кашета в верхнем кадре усиливает впечатление высоты).



Два последовательных кадра из заключительного эпизода фильма Пудовкина „Мать“ (иллюстрируют общность движения рабочей демонстрации и ледохода).



Дальний общий план из фильма „Джонни француз“ (режиссер Чарльз Френд).

5. Монтаж: Д. У. Гриффит и Эйзенштейн

Вы фотографируете жизнь в натуре, но, сопоставляя детали, даете также и ее истолкование.

Джон Грирсон.

Принципы монтажа, в общих чертах описанные в предыдущей главе, были открыты и впервые применены американским режиссером Д. У. Гриффитом. Никто не оказал большего, чем он, влияния на развитие техники киноискусства. Мы уже знаем, что фильмы, которые снимались до 1907 г., состояли из одного кадра, снятого с одной точки. Изредка, главным образом в сценах погони, действие разбивалось на два-три плана, причем иногда пытались даже, правда неумело, использовать крупный план. Однако такое построение фильма не было типичным, и до появления Гриффита эти приемы, повидимому, использовали лишь в качестве аттракциона, не имея никакого представления об их потенциальных возможностях.

Дэвид Уарк Гриффит родился в Кентукки 22 января 1875 г. В юности он был актером театра и написал одну или две неудачные пьесы. В 1908 г. он стал впервые сниматься в одночастных фильмах для американской компании «Байограф»*. После того как он выступил в качестве актера в пяти фильмах, он получил повышение — компания назначила его режиссером. Увлечшись новым средством художественного выражения, Гриффит сразу же, от фильма к фильму, стал нащупывать пути к коренному преобразованию техники киноискусства. С 1908 по 1915 г. он в среднем ставил по два одночастных фильма в неделю, сделав всего 700 с лишним частей. В этой книге мы отметим лишь самые значительные его успехи.

В своем первом фильме «Приключение Долли» (выпущен в июле 1908 г.) Гриффит использовал ранее неизвестный прием «возвращения в прошлое». В фильме «Из любви к золоту» (август 1908 г.) ему нужно было показать, как два главных персонажа — золотоискатели, напавшие на золотую жилу, — начинают подозревать друг друга в алчности; он решил эту задачу, придвинув киноаппарат к актерам, чтобы яснее передать

* До этого он снимался только в фильме «Спасенный из орлиного гнезда», поставленном в 1907 г. режиссером Эдвином С. Портером для кинокомпании Эдисона.

выражения их лиц, и получил то, что теперь называют крупным планом.

Несколько позже, в фильме «Спустя много лет» (ноябрь 1908 г.), поставленном по рассказу Теннисона «Енох Арден», Гриффит придвинул камеру еще ближе к действующим лицам и снял крупным планом Энни Ли, думающую о Енохе; за этим следовал монтажный переход к новой сцене, которая начиналась с кадра «Енох на необитаемом острове». В «Уединенной усадьбе» (выпущенной на экран в июне 1909 г.) он впервые ввел параллельный монтаж. Желая довести действие до высшей точки напряжения, Гриффит попеременно показывал фрагменты двух происходящих в одно и то же время сцен; в одной из них женщина и ее дети находятся во власти грабителей, в другой — ее муж спешит к ним на помощь. Волнение зрителей нарастало по мере того, как их внимание переключалось от одной сцены к другой. Этот прием в дальнейшем применялся во многих фильмах Гриффита с таким мастерством и так удачно, что его стали называть гриффитовским приемом «спасения в последнюю минуту».

В «Рамоне» (май 1910 г.) Гриффит использовал неизвестный до тех пор очень дальний план. В «Лондейльской телеграфистке» (март 1911 г.) он снимал очень крупным планом и усовершенствовал технику перекрестного монтажа. Кроме того, он показал здесь возросшее мастерство в овладении темпом: монтаж, так же как и внутрикадровое действие, стал более быстрым. В фильме «Резня» (право на выпуск этого фильма было получено фирмой «Байограф» в ноябре 1912 г., но выпущен он был лишь в феврале 1914 г.) Гриффит к уже найденным формам быстрого перекрестного и параллельного монтажа крупных планов и деталей впервые применил в кадрах, изображающих нападение индейцев, съемку движущейся камерой. Впоследствии в фильме «Родной, любимый дом» (выпущен фирмой «Мьючуел» в июле 1914 г.) он поставил камеру на быстро мчащуюся автомашину, с которой и снимал кадры, где Джек Пикфорд скачет на лошади.

Гриффит пришел в кино из театра, но с каждым новым экспериментом все дальше отходил от театральной техники и все больше приближался к подлинным приемам киноискусства. Он инстинктивно ощущал большие возможности работы с кинокамерой, если использовать ее не просто как аппарат, технически воспроизводящий действие на пленке, а как орудие творчества, с помощью которого киноматериалу, то есть тому, что происходит перед аппаратом, можно придавать требуемую форму.

Его острый глаз видел в репетируемой сцене определенные детали, которые ему, как рассказчику, хотелось подчеркнуть. Он инстинктивно придвигал свою камеру, чтобы сосредоточить на них внимание. Так он пришел к тому, что стал разбивать невыразительные одноплановые сцены на более короткие кадры, снимая их средним, близким или крупным планом в зависимости

от того, насколько он хотел выделить определенный момент, сосредоточить на нем внимание зрителя.

Таким образом, Гриффит разработал принципы киномонтажа, которые мы уже теоретически рассмотрели. Чем больше камера приближается к месту действия, тем фрагментарнее становятся кадры и поэтому тем важнее добиться желательного результата именно с помощью этих отобранных для съемки фрагментов сцены и той последовательности, в которой их следует соединить. Иногда ошибочно говорят, что Гриффит изобрел крупный план. Если этим хотя бы сказать, что он первым применил его, то это неверно; в действительности он лишь первым оценил значение крупного плана как основного принципа в новой технике создания кинофильма.

Итак, Гриффит разбил единую сцену на планы, что дало ему возможность менять от кадра к кадру положение кинокамеры, воспроизводя, таким образом, действие с более близкого расстояния и более детально. Он смог значительно свободнее распорядиться материалом и отбирать из массы не относящихся к теме и отвлекающих подробностей немногие, заслуживающие внимания детали. Как пишет Льюис Джекобс, Гриффит «понял вдруг, чем отличается искусство кинорежиссера от искусства режиссера театра; в создании фильмов владение камерой имеет гораздо большее значение, чем руководство актером»*. Это дало ему неизвестную до того никому власть над движением в том искусстве, основой которого является движение; оперируя монтажными кадрами различной длины и действиями, связанными друг с другом последовательной сменой кадров, он сумел захватить зрителя мастерски построенными и волнующими зрительными ритмами. Он отошел также от принципа, которого придерживались его предшественники, будто каждая сцена должна быть доведена до конца, прежде чем начнется следующая.

Гриффит широко использовал возможности сочетания планов из различных сцен, чтобы подчеркнуть их драматическую связь; этому служили приемы возвращения действия в прошлое, параллельный монтаж и другие виды перекрестного монтажа.

Новую разработанную им технику Гриффит с большим мастерством и впечатляющей силой применил в двух своих больших фильмах «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916). Ими отмечена кульминационная точка его деятельности. Он продолжал делать фильмы и дальше, еще в течение пятнадцати лет, но, хотя некоторые из этих фильмов и продолжают стоять в ряду крупных постановок в истории киноискусства, все же за эти годы в его творчестве наблюдается постепенный упадок. Достигнув предела своего новаторства в технике кинорежиссуры, он остановился, в то время как другие, быстро усваивая его приемы, не только оказались с ним

* «Rise of the American Film», 1939, стр. 110.

Нравные, но даже превзошли его. Кроме того, первая мировая война нанесла последний удар старомодным «викторианским» настроениям, которыми были проникнуты его творчество и его общественные взгляды, и он больше ничего уже не смог дать разочарованным циникам и грубым материалистам послевоенного мира.

Разрабатывая технику монтажа, Гриффит, повидимому, действовал интуитивно, руководствуясь тем необъяснимым ощущением выразительных средств своего искусства, которое знакомо каждому талантливому художнику. Нигде, насколько мне известно, он не сформулировал принципов своего метода или хотя бы показал, что ему вообще что-либо об этом известно. Он просто решал каждую возникавшую перед ним задачу средствами, наиболее подходящими, как ему казалось, для данного случая. Хотя это и уберегло его от заблуждений, свойственных многим людям, слепо преданным чистой теории, но вместе с тем мешало ему понять главное в природе монтажа и полностью выявить его скрытые возможности. В частности, ему не было известно, что процесс показа отобранных и данных в определенной последовательности зрительных образов (даже когда он сводится к изображению драматической сцены в том виде, как она была сыграна актерами) в основном приводит к успеху только в том случае, если он вызывает в сознании зрителя определенные ассоциации; и в то же время в произведениях самого Гриффита есть множество примеров, подтверждающих справедливость этого.

Так, например, в сценах, изображающих штурм Вавилона в фильме «Нетерпимость», Гриффит показывает, как валятся люди на землю с городской стены высотой более пятнадцати метров. Это дано двумя монтажными кадрами. В первом из них на общем плане, снятом «в каше» (с затемненными по вертикали полями для того, чтобы подчеркнуть ощущение высоты), мы видим, как со стены сбрасывают маленькую человеческую фигуру и она летит в пространство; вероятно, это или человек, падающий в сетку, натянутую ниже поля зрения камеры, или просто чучело. На втором, значительно более близком плане, изображающем место у основания стены, видно, как туда падает настоящий человек и остается там лежать, очевидно, бездыханный; в этом случае актер прыгает со стены высотой около двух метров, но, поскольку верхний край стены остается вне кадра, видно только падение человека на землю*. Делая в соответствующем месте переход с первого кадра на второй, Гриффит создает у зрителя полное впечатление законченного действия, которое в действительности не происходило.

Более сложный пример можно найти в другом фильме Гриффита «Далеко на востоке» (1920). Его сюжет достигает наи-

* Гриффит в данном случае использовал способ съемки, при котором часть действия остается вне поля зрения камеры («Cheating»).

большей напряженности, когда хозяин выгоняет героиню (роль девушки-сироты играет Лилиан Гиш) на улицу во время снежного бурана. Она бредет сквозь спящий снег без цели и, теряя силы, добирается до замерзшей реки, где в конце концов и падает в полном изнеможении на лед.

Когда герой (Ричард Бартельмес) узнает о случившемся, он в снежную бурю уходит на поиски девушки. С фонарем в руке он ищет ее повсюду, неустанно зовет по имени и с наступлением зари тоже оказывается на берегу реки. В эту ночь наступает весенняя оттепель, лед дает трещины, и льдина, на которой лежит девушка, откалывается и ее захватывает течение. Именно в этот момент ее и замечает Бартельмес. Голова девушки в нескольких дюймах от края льдины, ее волосы в воде. В отчаянии он бежит вдоль берега. Льдина подплывает все ближе к кипящему водопаду. Массивные глыбы льда стремительно летят в бездну бурлящего потока. Бартельмес делает прыжок на одну из плывущих льдин, с нее на следующую, потом на третью... С большим трудом он сохраняет равновесие. Льдина все ближе и ближе к грохочущему водопаду; течение усиливается, льдина движется быстрее. В отчаянии, пытаясь спасти девушку, он перепрыгивает с льдины на льдину. Она уже в нескольких метрах от водопада, затем в нескольких футах, и вот, в ту минуту, когда льдина готова перекатиться через край водопада, Бартельмес стремительно хватает девушку и оттаскивает назад, спасая ей жизнь.

Этот эпизод, бесспорно, один из самых ярких, захватывающих и реалистичных во всей истории кино; однако показанное в нем действие никогда не происходило: оно целиком родилось в воображении режиссера и было осуществлено с помощью искусного монтажа. Айрис Барри в своей книге «Д. У. Гриффит — американский мастер кино» * дает описание съемки этого эпизода:

«В марте, когда, на наше счастье, в Мамаронеке началась метель, были сняты сцены снежного бурана. Кадры на льдинах снимались на станции Уайт-Ривер, в штате Вермонт, в исключительно трудных условиях. В книге Альберта Бигелоу Пойна «Жизнь и Лилиан Гиш» ** приводится рассказ Ричарда Бартельмеса: «Не один, а двадцать раз в день в течение двух недель Лилиан плавала на льдине вниз по течению, а я, прыгая с льдины на льдину, спешил ей на помощь». Сцены у края водопада снимались в том же году, но значительно позже, в Фармингтоне, в штате Коннектикут, и уже с деревянными льдинами. Показанный на короткое мгновение настоящий водопад — Ниагара. Поскольку подобные сцены теперь ставятся совершенно

* «American Film Master», New York, 1940, стр. 29.

** «Life and Lillian Gish», New York, 1932.

другими методами, приведенные факты могут показаться интересными. Но их не стоило бы приводить, если бы не исключительное мастерство, с которым эти сцены, снятые с большим промежутком времени и в отдаленных друг от друга местах, были впоследствии смонтированы».

Из этого описания становится ясным, что кадры льдин, плывущих к водопаду, включая и тот кадр, где героиня едва избегает неминуемого смертельного падения, были только трюковыми кадрами. Их снимали у сравнительно невысоких водопадов в Фармингтоне так, что нижняя часть водопада оставалась за кадром. Затем в этот эпизод были вмонтированы кадры огромного Ниагарского водопада. В сознании зрителя они неразрывно ассоциируются с кадрами неподвижной фигуры девушки на льдине, и ему кажется, что она подплывает к ревущему водопаду.

В обоих случаях объекты, не имевшие в действительности никакого отношения друг к другу, были смонтированы так, что создавали фотографически правдивое впечатление целиком воображаемого события. В обоих случаях режиссеру удалось вызвать в сознании зрителей ассоциации, связанные настолько убедительно и логично и насыщенные такой эмоциональной силой, что правдивость события не вызвала сомнений. Однако только кинорежиссеры Советского Союза первыми поняли все значение этих возможностей и первыми их использовали.

Правительство, которое в России пришло к власти в 1917 г., столкнулось с необходимостью перестроить государственную систему в одной из самых отсталых стран мира. Устаревший феодальный режим, державший огромные народные массы в нищете и невежестве, внезапно рухнул под напором разрушительной войны, уступив место революции. Вот почему Ленин в 1918 г. провозгласил, что «из всех искусств важнейшим для нас является кино»*. Его интересовали фильмы главным образом как средство массовой пропаганды и образования, а также воспитания зрителей в духе определенных общественных взглядов**.

В 1919 г. русская кинопромышленность была национализирована и передана Народному комиссариату по просвещению. В том

* Это высказывание, сообщенное тов. А. Луначарским, относится не к 1918, а к февралю 1922 г. («Ленин о культуре и искусстве», М., 1938, стр. 135). — *Прим. ред.*

** «Ленин, — писала газета «Moscow News» от 24 января 1934 г., — говорит об искусстве не только как об источнике развлечения и отдыха для трудящихся, а как о незаменимом средстве общественного воспитания масс для превращения обширного населения в действительно единое общество. В России проблема перехода от феодализма к демократическому строю является крайне настоятельной, и Ленин ясно понимал, что это можно сделать с помощью искусства успешнее, чем любыми другими средствами. В условиях массовой неграмотности радио как источник информации и кино как искусство являются средствами первоочередного значения, которыми Россия надеется демократизировать общество» (Mortimer Adler, *Art and Prudence* New York, 1937, стр. 619).

же году был основан Государственный институт кинематографии (ГИК) для научно-исследовательской работы и подготовки специалистов кино.

Молодые энтузиасты, творческие работники новой русской кинопромышленности, работали, вдохновляемые поощрением государства. В то же время, вынужденные из-за недостатка киноаппаратуры и пленки чрезвычайно экономно и обдуманно использовать их *, они уделяли много внимания теоретическому изучению выразительных средств нового искусства и особенно фильмов Д. У. Гриффита, которые в то время широко показывались на экране.

Русские доказывали, что натуралистически правдивое изображение событий такими, как они выглядят в жизни, не отвечает требованиям искусства; оно может служить лишь для технической регистрации этого события. Пусть это будет великолепный актер, играющий в самой замечательной декорации, но если он показан в фильме таким, как он есть (то есть так, как его видит наблюдатель, стоящий на месте киноаппарата), то это будет чисто механическая фиксация отрывка актерского исполнения и павильонной декорации; сколько бы мастерства ни было в том и в другом, это не будет произведением искусства.

Только в том случае, когда кино используется для создания события или придания ему формы, для выражения отношения к этому событию или его воздействия на сознание художника, оно может претендовать на то, чтобы считаться искусством. Хотя съемка с определенной точки и может в пределах монтажного кадра или даже кадрика усилить значение изображаемого, но потенциальные возможности такого приема чрезвычайно ограничены. Когда же мы обращаемся к монтажу, то перед нами открываются неисчерпаемые возможности, ибо монтаж, как его понимали русские, — это продуманное руководство мыслями и ассоциациями зрителя.

Одним из самых первых и крупных исследователей киноискусства и преподавателей ГИК'а был молодой художник Лев Кулешов. Случайное знакомство с ним впервые пробудило в Пудовкине интерес к кино. В книге «Техника киноискусства» он многократно ссылается на Кулешова и его эксперименты.

«С современной точки зрения, — пишет Пудовкин, — идеи Кулешова были исключительно просты. Все, что он говорил,

* «Пудовкин теперь с гордостью рассказывает об огромных трудностях, которые им приходилось преодолевать при постановке фильмов в те годы. Не было ни угля, ни керосина, ни электричества; было очень мало еды и очень трудно с помещением для работы. Они занимались в шубах и валенках, если их удавалось достать. Им приходилось собирать всякие обломки для постройки декораций. Даже проекторы приходилось делать своими руками. Нужно было экономить во всем: приходилось драться за каждый метр пленки, за каждую копейку» (Herbert Marshall, Soviet Cinema, стр. 2).

сводилось к следующему: «В каждом искусстве должен быть прежде всего материал и, во-вторых, метод организации этого материала, специально соответствующий данному искусству». Материалом музыканта являются звуки, которые он организует во времени. Материал художника — цвета, и он сочетает их в пространстве на поверхности полотна. Каким же материалом располагает кинорежиссер и каковы методы организации его материала?

Кулешов утверждал, что материал для создания фильма — это куски пленки, а их соединение в определенном, творчески найденном порядке является методом их организации. Он утверждал, что киноискусство еще не начинается с того, что играют актеры и снимаются разные сцены, — это лишь подготовка материала. Киноискусство начинается тогда, когда режиссер приступает к комбинированию и соединению кусков пленки. Соединяя их в различных комбинациях и в разном порядке, он каждый раз получает новые результаты» *.

Короче говоря, русские воспользовались монтажем как творческой основой создания фильма. Дзига Вертов дошел до утверждения крайней точки зрения, что режиссер совсем не должен делать попыток вмешиваться в жизнь, а только ходить с кинокамерой, спокойно и незаметно собирая материал для фильма. Эффект его «киноглаза» зависел только от выбора материала и от того, как он в конечном счете был организован за монтажным столом. Эйзенштейн, наоборот, инсценировал все кадры, но при этом стремился к максимальному реализму и категорически отказывался от использования актеров-профессионалов; во всех своих немых фильмах он работал только с натурщиками. Пудовкин использовал как актеров-профессионалов, так и натурщиков. При всем различии между ними эти прогрессивные режиссеры русской кинематографии разделяли общее убеждение в том, что монтаж имеет важнейшее значение для создания фильма. Они отчетливо сознавали то, о чем Гриффит, кажется, имел лишь неясное представление, а именно, что сила монтажа заключается не только в том, что путем разбивки сцены на кадры ее можно показать ярче и реалистичнее, но и в том, что монтажная последовательность кадров создает между ними сложную систему взаимосвязей — идейных, пространственно-временных, физических и формальных. Умело пользуясь этой системой, можно оказывать самое сильное воздействие на зрителей.

Все эксперименты и показы Кулешова, описанные Пудовкиным, связаны с вопросом взаимосвязи. Например:

«Л. В. Кулешов в 1920 году в виде эксперимента снял такую сцену: 1) Молодой человек идет слева направо. 2) Женщина

* «Film technique», стр. 138—139.

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

Отдельные снятые куски были склеены в указанном порядке и показаны на экране. Зритель совершенно ясно воспринимал таким образом соединенные куски как неразрывное действие: встреча двух молодых людей, приглашение войти в близрасположенный дом и вход в этот дом. Куски же снимались таким образом: молодой человек был снят около здания ГУМ'а, 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. Что же здесь получилось? Зритель воспринял все как целое, вместе с тем съемка производилась в разных местах. Куски пространства, которые были выхвачены съемкой, оказались как бы сконцентрированными на экране. Появилось то, что Кулешов назвал «творимой земной поверхностью» *.

И еще пример:

«В своих экспериментальных лентах Лев Кулешов пробовал снимать движущуюся женщину, причем снимал руки, ноги, глаза и голову от разных женщин, в результате же монтажа получилось впечатление работы одного и того же человека» **.

В другом случае при проведении эксперимента Кулешову ассистировал сам Пудовкин. Он описывает это так:

«Мы взяли из какого-то фильма несколько крупных планов хорошо известного русского актера Мозжухина. 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 умершую, и восхищались веселой, счастливой улыбкой, когда он смотрел на игравшую

* В. Пудовкин, Кинорежиссер и киноматериал, М., 1926, стр. 12—13.

** Там же, стр. 70.

девочку. Но мы знали, что во всех трех случаях лицо было совершенно одинаковым»*.

Пудовкин указывает также, что одной перестановкой монтажных кадров без какого-либо изменения самих кадров можно изменить смысл всей сцены. Он приводит, как он сам называет, «грубый пример», состоящий из трех крупных планов: 1) Человек улыбается, 2) Нацеленный пистолет, 3) Тот же человек выглядит испуганным. В таком порядке кадры создают представление о трусе, но если их поставить наоборот, то они вызывают представление о храбром человеке. И действительно, Пудовкин настолько увлекался вопросом монтажной взаимосвязи, что считал отдельные кадры сами по себе малоценными.

«Чтобы пояснить мою точку зрения и безошибочно довести до читателя значение монтажа и всех его возможностей, я использую аналогию с другим видом искусства — литературой... Если писателю понадобилось, например, слово «бук», то, взятое в отдельности, оно является только каркасом, так сказать, понятием, лишенным сущности или определенности. Только в сочетании с другими словами, поставленными в определенном сложном порядке, искусство наделяет его жизнью и реальностью. Я открываю наудачу книгу, лежащую передо мной, и читаю: «нежная зелень молодого бука»; это, конечно, не очень выдающаяся проза, но как пример она со всей полнотой и ясностью показывает разницу между отдельным словом и сочетанием слов, в котором бук является не только отвлеченным понятием, но и становится частью определенной литературной формы. Мертвое слово ожило при помощи искусства.

Я утверждаю, что каждый предмет, снятый с определенной точки зрения и показанный на экране, является мертвым предметом, даже если он двигался перед камерой... Только тогда, когда предмет поставлен среди ряда других предметов, когда он является частью синтеза различных зрительных образов, он наделен экранной жизнью. Видоизменяясь, подобно слову «бук» в нашей аналогии, он в процессе монтажа перестает быть абстрактной фотокопией природы и становится частью кинематографической формы**.

Когда советские режиссеры начали применять эти теоретические взгляды на практике, их фильмы стали пользоваться ошеломляющим успехом. Лучшие из них: «Броненосец Потемкин» (1925), «Октябрь» (1928) и «Генеральная линия» (1929) Эйзенштейна, «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингисхана» (1928) Пудовкина, «Земля» Довженко и,

* «Film technique», стр. 140.

** Там же, стр. XIII—XV.

может быть, еще одна-две картины представляют собой вершину, которой достигло немое кино как искусство. В свое время эти фильмы настолько волновали зрителей и вызывали в них такой энтузиазм, что во многих странах за пределами Советского Союза, в том числе и в Англии, они были запрещены для публичной демонстрации по политическим соображениям. Они полностью выдержали испытание временем, и даже теперь, когда первоначальное пропагандистское значение этих фильмов несколько утрачено, они содержат эпизоды, более волнующие и эстетически совершенные, чем все, что было сделано после них, несмотря на большие технические достижения киноискусства.

Эти эпизоды нужно смотреть по много раз, чтобы оценить их полностью; впечатляющая сила некоторых из них определяется сложной и тонкой взаимосвязью монтажных кадров, особенно в ритме, движении и жесте, которые не поддаются словесному описанию и которые не могут быть переданы даже фотографиями кадров в их последовательности. Мы имеем возможность показать лишь один или два примера, наиболее отчетливо иллюстрирующие применение их теории на практике.

Полнометражный фильм Эйзенштейна «Октябрь» в основном посвящен выражению абстрактных идей путем сочетания зрительных образов. Фильм начинается с того, что рабочие, окружив огромный чугунный памятник царю, привязывают к памятнику длинные канаты, чтобы свалить его. Крушение царизма и начало революции символизируют медленно отваливающиеся части монумента и его падение. Но с приходом к власти правительства Керенского статуя вздымается вновь и отколовшиеся части опять занимают свои места (этот эффект создается обратным процированием предыдущих кадров). Смысл здесь совершенно ясен. Жестоко высмеивается в этом фильме злополучный Керенский. Он показан в царском дворце, в личной библиотеке Николая II подписывающим приказ о восстановлении смертной казни. Затем он поднимается по богато украшенной лестнице и останавливается на площадке, скрестив на груди руки. Следующий кадр изображает скульптуру Наполеона в той же позе. Потом приходит известие о наступлении монархиста, генерала Корнилова; объявляется всеобщая мобилизация для обороны Петрограда, «за веру и отечество». Представление о вере дано быстрой сменой кадров икон и примитивных божков; идея отечества дана кадрами медалей и других знаков отличия. Вслед за кадром генерала Корнилова, сидящего с поднятой рукой на коне, идет кадр с Наполеоном верхом и в той же позе. Мы возвращаемся к Керенскому, который стоит со скрещенными руками, и к скульптуре Наполеона, который тоже стоит, скрестив на груди руки. «Два Бонапарта» — гласит надпись. Снова Керенский и стоящий Наполеон; затем Наполеон на боевом коне и с поднятой рукой. Несколько кадров стоящих друг против друга Наполеонов; крупный план одних только голов, глядящих друг на друга;

короткий крупный план головы Наполеона, повернутой вправо; такой же крупный план, но обращенный влево. Снова две скульптуры Наполеона друг против друга, в полный рост; два примитивных деревянных божка, обращенных друг к другу. Ряд коротких планов Наполеона и икон, смонтированных в быстром чередовании. Корнилов, подымающий руку для сигнала к атаке; идущий танк; Керенский во дворце в бессильном отчаянии истерически катается по шелковым подушкам дивана, и на этом кадре эпизод уходит в затемнение. Подобная символика не типична для лучших произведений Эйзенштейна и в настоящее время кажется несколько наивной, но она характеризует ту свободу ассоциаций, с которой советские режиссеры сопоставляли отдельные кадры.

Более впечатляющим образцом режиссерского мастерства является последняя часть пудовкинской «Матери». Это история жизни женщины в дореволюционной России. Пытаясь защитить от полиции своего сына, политического агитатора, она невольно выдает его и только после этого начинает понимать, против чего борется ее сын.

Мать приходит в тюрьму на свидание к сыну и незаметно сует ему в руку записку. Надзиратель объявляет, что время свидания окончилось, и она уходит. «А на дворе,— гласит надпись,— весна». Следуют кадры: вздувшаяся река, бегущий среди камней ручеек, гуси вперевалку шагают по лужам, смеется мальчик; упал ребенок, и гуси бегут к нему, расплескивая лужи; женщина поднимает ребенка; бушующий поток; мать, возвращаясь из тюрьмы, переходит поле, покрытое грязью, и идет вдоль пруда.

Следующая сцена происходит опять в тюремной камере ее сына. Он украдкой читает записку: «Фонаришник приставит лестницу к стене за углом; во время прогулки, в двенадцать часов, на углу будет ожидать пролетка». За этим следуют: очень крупный план его глаз; совсем короткий (8 кадров) средний план, когда он сидит на краю тюремной койки; крупный план пенящегося потока воды; крупный план руки сына, крепко сжимающей край койки; полукрупный план его груди, на которую падает тень решетки; бурлящий поток разлившейся реки (39 кадров); другой такой же кадр (14 кадров); четыре коротких, очень крупных плана смеющегося ребенка (4, 6, 20 и 8 кадров); два кадра бурлящей воды (14 и 13 кадров); опять смеющийся ребенок (27 кадров); всплеск, после которого вода постепенно мутнеет (32 кадрика); снятые крупным планом глаза сына (11 кадров); мутная вода (14 кадров); сын, сидящий на краю койки (16 кадров); он же, снятый близким планом со спины, — вскакивает (13 кадров); очень крупный план сверху — на столе кружка и тянущаяся к ней рука (9 кадров); крупный план сына, швыряющего кружку на пол (21 кадр); крупный план — кружка, подскакивая, катится по полу; второй такой же кадр; затем кружка останавливается. Тогда от

обуревающей его радости сын начинает колотить в дверь камеры, пока надзиратель, заглянувший в «глазок», не приказывает ему прекратить шум.

Теперь сцена переносится в общую камеру. Одни заключенные собираются группами, другие сидят в стороне, молча погруженные в свои мысли. Мы видим, о чем они думают; в одном случае это лошадь, которая тащит плуг по жирному чернозему; другому грезятся цветущие деревья. Мы узнаем, что эти люди замышляют массовый побег из тюрьмы: «завтра во время прогулки». Эти слова переходят из уст в уста. Готовясь к побегу, они выламывают из стены кирпичи и прячут их за пазуху. В другой короткой сцене мы видим, как рабочие местной фабрики решают на следующий день провести демонстрацию; но их подслушивает шпик; и вот полиция и военные власти энергично готовятся встретить демонстрацию. Мы видим, как сын в камере читает новую записку: «Все готово к побегу, завтра будешь на свободе. Со всего города собирается демонстрация протеста. Пойдут к тюрьме». Сцена кончается затемнением.

На следующий день небольшая группа рабочих идет по городу к месту сбора, они отражаются в лужах на дороге. На реке взламывается лед; большие льдины медленно плывут по течению. Сын смотрит из тюремного окна вниз на стену; в кадре вода покрывается рябью, в другом кадре она вздымается волнами. Пока сын смотрит сквозь решетку, звонит колокол, возвещающий час прогулки. Видно, как вдоль тюремной стены движется верхушка приставной лестницы. Надзиратель приказывает сыну слезть с окна, а когда тот не подчиняется, лишает его прогулки.

Заключенных цепочкой выводят на тюремный двор. Лед плывет по реке. С верхней точки видна демонстрация; рабочие неуклонно идут вперед. Мы снова видим лед на реке. Опять демонстрация. Заключенные, образуя большой круг, угрюмо шагают по двору. Каждый из них подбивает ногой валяющийся камень, пока одному заключенному удастся, наконец, его подобрать. Полковник в своем кабинете получает записку от полицмейстера: «Немедленно помешайте побегу». Он отдает приказания; солдаты выбегают из казарм, из конюшен выводят лошадей; проходя по лужам, они отражаются в воде. Солдаты садятся на коней. Мы видим уходящий вглубь кадра городской мост — он пустынен. За ним следуют крупные планы льдин; они громоздятся и раскалываются об устой моста. Снятый с верхней точки ледоход медленно движется на аппарат; за ним следует такой же кадр, тоже с верхней точки, демонстрации, идущей от аппарата. Ряд более близких планов показывает мать во главе демонстрации, рядом со знаменосцем. Льдины вспенивают реку; мост все еще пуст.

Заключенные на тюремном дворе стоят в вызывающих позах. Когда надзиратель поворачивается, чтобы уйти, в него запускают

камнем, и начинается бунт. По людям, перелезающим через тюремные ворота, открывают огонь; остальные отступают перед строем стреляющих солдат. Сын колотит ногами в дверь камеры, и когда надзиратель приходит, чтобы заставить его прекратить шум, то с помощью другого заключенного он справляется с надзирателем и убегает.

В суматохе ему удается пробраться к тюремной стене и перелезть через нее на улицу. За ним гонятся; он бежит к реке и прыгает на плывущую льдину, затем перескакивает на другую. Солдат стреляет по нему с берега, но промахивается. На общем плане сын кажется крошечной фигуркой на льду. На более близком плане он подползает к краю плывущей льдины и лежит в изнеможении в нескольких сантиметрах от воды. За этим следует ряд кадров, попеременно показывающих то демонстрацию с матерью во главе, то глыбы льда, уносимого рекой. Мы видим, как сын приседает на льдине, подплывающей к берегу, делает прыжок и карабкается на крутой берег. Солдаты на лошадях получают приказ офицера выступить и перейти мост. Возвратившись на фонарный столб, сын видит демонстрантов, шагающих по грязи; снова показаны их отражения в лужах. Он бежит им навстречу, его окружают, приветствуют; он оборачивается к матери, которая пробивается к нему сквозь взволнованную толпу. Они обнимаются. В этот момент полковник отдает новый приказ; солдаты, подъехавшие к демонстрации, спешиваются и начинают двигаться строем, готовясь стрелять. В толпе начинается паника. Солдаты стреляют. В толпе кое-кто падает в грязь; остальные бросаются врассыпную. Сын безжизненно повисает в объятиях матери — ему прострелили голову. Мать вскрикивает, вытирает кровь с его лба, в то время как он, уже мертвый, сползает на землю. Солдаты садятся на коней. Теперь, оставшись одна среди убитых и раненых, мать поднимает лежащий подле нее красный флаг. Она встает и оборачивается к солдатам. Полковник отдает приказ атаковать; солдаты мчатся прямо на нее. Держа развевающийся по ветру флаг, мать гибнет под копытами лошадей. Этот эпизод и вместе с ним фильм заканчиваются кадром громоздвигавшихся друг на друга и ломающихся льдин и рядом коротких, сменяющихся наплывами кадров фабричных труб, кремлевских башен и шпилей и, наконец, флага, реющего на фоне солнца.

Следует еще раз подчеркнуть, что в словесном описании невозможно передать ощущения движения ни в отдельных кадрах, ни в монтажных переходах. А движение является чрезвычайно важным элементом фильма, делающим конец «Матери» таким волнующим и трогательным.

Однако это описание, даже в таком несовершенном виде, достаточно хорошо иллюстрирует умение Пудовкина сочетать кадры поэтично и свободно, так что они вызывают сложное эмоциональное впечатление. Пудовкин рассказывает о том, как он

монтировал кусок из этого фильма: «Сын сидит в тюрьме. Неожиданно он получает переданную тайком записку, из которой узнает, что завтра его должны освободить. Задача заключалась в том, как кинематографически показать его радость. Снять его озаренное радостью лицо было бы неинтересно и не выразительно. Поэтому я показываю нервные движения его рук и очень крупный план нижней половины лица: уголки улыбающегося рта. В эти кадры я вмонтировал другой разнообразный материал — кадры ручья, вздвухшегося от стремительных весенних вод, солнечный свет, играющий на воде, птиц, плещущихся в деревенском пруду, и, наконец, смеющегося ребенка. Путем сочетания этих компонентов достигается нужное мне выражение радости узника»*.

При сравнении этого описания с фильмом обнаруживаются следующие два обстоятельства: во-первых, в деталях описания есть неточности**; во-вторых, что значительно важнее, Пудовкин не отдает должного своему мастерству. По его словам, получается, что кадры ручья, солнечного света и смеющегося ребенка были вставлены совершенно произвольно, подобно тому как в «Октябрь» были включены кадры божков и статуэток Наполеона. Однако при изучении фильма кинематографическая ткань, сотканная Пудовкиным, оказывается значительно сложнее. Все образы, которыми он пользуется для отображения радости заключенного, относятся к теме, которая уже разработана с предельной естественностью — «А на дворе — весна...» Они создают самое яркое представление о нахлынувших на заключенного чувствах, когда он неожиданно узнает о том, что завтра, может быть, будет свободен. Эти образы соответствуют поставленной задаче; они уже знакомы по фильму и вызывают определенные ассоциации — таяния снега, детей и животных, греющихся на солнце, весеннего пробуждения земли.

Описанный мною отрывок фильма построен на переплетении нескольких отчетливых линий действия или движения. Четыре из них относятся к сюжету: побег сына и встреча с матерью, массовый бунт в тюрьме, демонстрация и подавление ее солдатами. Кроме того, здесь есть еще две линии: первая — это общие картины весны: текут бурные ручьи и реки, играют и смеются дети, их отражения в лужах, мокрая земля; и вторая линия, имеющая значение более частного элемента весеннего пейзажа, — непре-

* «Film technique», стр. XVII.

** Пудовкин, очевидно, писал по памяти. Те, кому приходилось вновь смотреть старые фильмы и сравнивать их со своими воспоминаниями, знают, что память способна сыграть самые забавные шутки с нашими зрительными впечатлениями. Если Пудовкин не мог точно вспомнить подробности кадров, которым он всего за три года до этого посвятил много творческих сил, то чего же можно ждать от воспоминаний рядового зрителя? И тем не менее большая часть написанного по истории кино и большая часть критических статей основываются до сих пор исключительно на впечатлениях, сохранившихся в памяти.

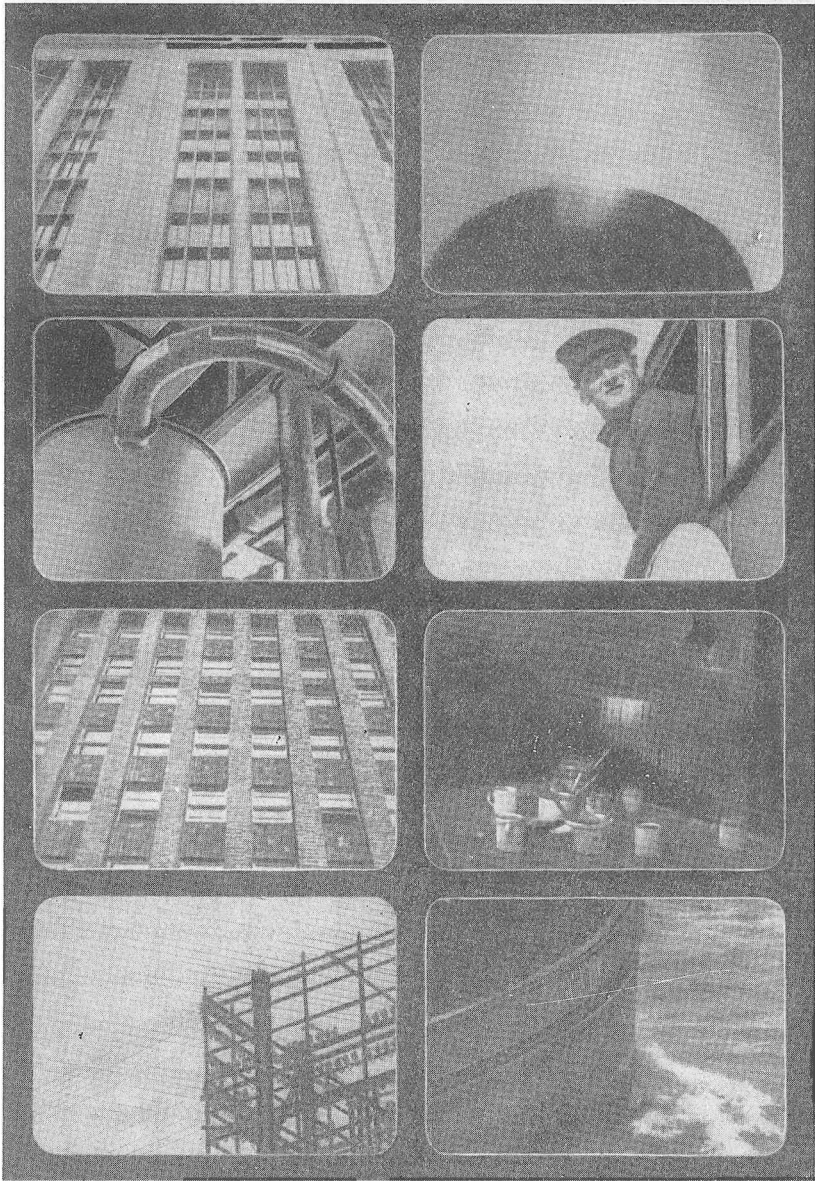
клонное движение льдин, плывущих по реке. Они то движутся медленно и спокойно, то громоздятся друг на друга и раскалываются на части. Развитие этого раздела фильма строится на смешении противопоставленных друг другу вспомогательных элементов, на их внутренней взаимосвязи и носит тонкий и разнообразный характер.

Кадры весны повторяются для того, чтобы передать радость заключенного. Тема весны появляется и в мыслях людей, сидящих в общей камере; она вновь возникает в кадрах рабочей демонстрации и в кадрах солдат, отражающихся в уличных лужах. Лед на реке является естественным развитием темы весны, но он почти сразу же приобретает свое самостоятельное значение. Между движением льда и демонстрацией проводится отчетливое сравнение: оба явления начинаются в медленном темпе, оба постепенно ускоряются, и, наконец, подобно льдинам, которые громоздятся друг на друга и раскалываются об устой моста, рабочие, которых на мосту ждет гибель, разбегаются в смятении и ужасе. Но лед является и естественным элементом этой сцены. Он играет роль в сюжетном развитии фильма: когда сын во время побега попадает на льдину, которая уносит его, он на время оказывается в безопасности.

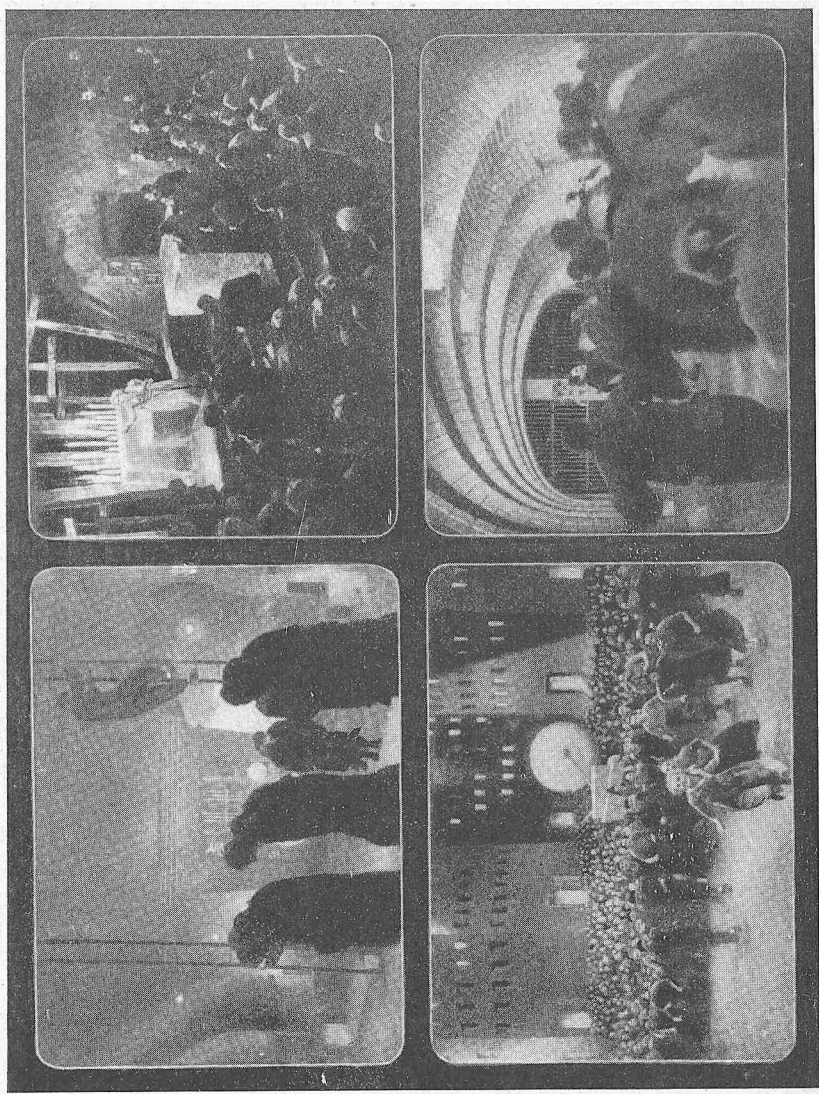
И наконец, весь этот раздел фильма пронизан все усиливающимся настроением надежды и завершается нотой торжества. Все проиграно, восстание заключенных и рабочих подавлено, сын и мать убиты, но моральная победа сильнее физического поражения. Это прямо противоположно тому типу «патологической ситуации», где «страдания не находят выражения в действии. Постоянные душевные муки не облегчаются ни случайностями, ни надеждою, ни противодействием; нужно все перенести и ничего нельзя предпринять»*. Душевные муки и безнадежность, которыми проникнуто начало фильма «Мать», находят выход в смелых и бурных действиях. И снова возникает тема весны, освободившейся от сурового зимнего гнета; она играет роль метафоры, подчеркивающей главную тему фильма.

У многих кинокритиков, кажется, создалось впечатление, что именно русские изобрели этот отбор и такое сочетание кадров, которое по сходству или по контрасту вызывает представление об их взаимосвязи; что именно они ввели в киноязык откровенный символизм и тонкую образность. Но это не верно. Все это с самого начала было заложено в теории монтажа. Пудовкин назвал его «относительным монтажем», но самый метод заимствовал у Гриффита. Тема страстного осуждения современной войны в «Конце Санкт-Петербурга» решена Пудовкиным с использованием перекрестного монтажа двух параллельных сцен: в одной

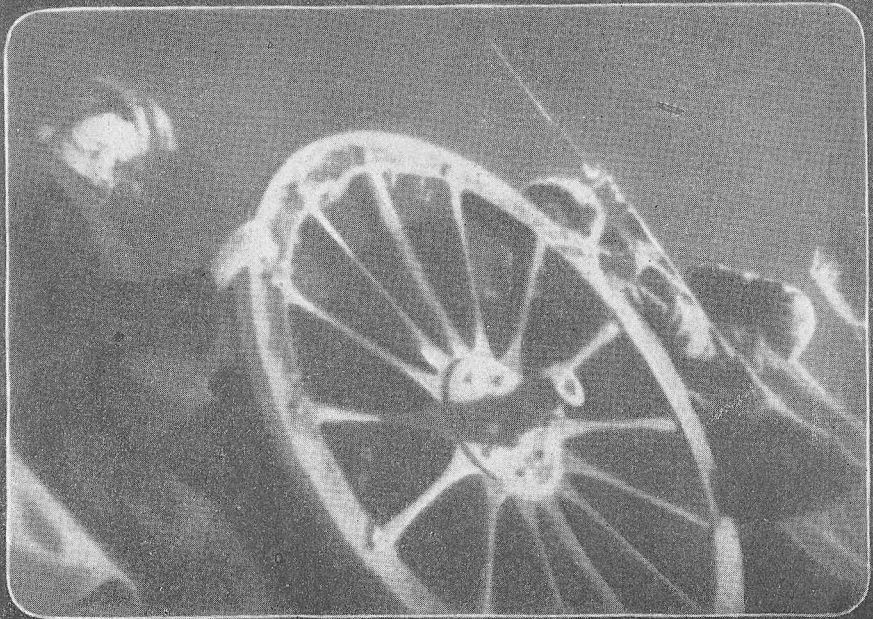
* Matthew Arnold, *The Choice of Subjects in Poetry* (предисловие к «Поэмам»). Такая же «патологическая ситуация», какую здесь приводит Мэтью Арнольд, содержится и в фильме фон Штернберга «Голубой ангел» (Германия, 1931) с Марлен Дитрих и Эмилем Янингом в главных ролях.



Ряд последовательных кадров из фильма Рутмана „Берлин — симфония большого города“ (слева) и фильма Гирсона „Рыбачьи суда“ (справа) (характерны для импрессионистской техники документального кино).



Разработка движения в фильме Фрица Ланга, «Метрополис». Сверху слева: статическая композиция, подчеркивающая покорность пораженных рабочих; сверху справа: внутренний динамизм композиции в сцене, где их призывают к восстанию; внизу слева и справа: восстание в городе будущего.



Вверху: кадр из фильма Ж. Н. Дювивье „Бальная записная книжка“. Внизу: из фильма С. М. Эйзенштейна „Октябрь“.



Изменение точек зрения камеры. Два плана Эмиля Янningса в роли швейцара отеля в фильме Ф. В. Мурнау „Последний человек“.

сцене люди на фронте сражаются и умирают в грязи, в другой — на бирже истерически возбужденные капиталисты играют на повышение акций. Прием, лежащий в основе этого известного, ставшего знаменитым эпизода, уже был использован Гриффитом двенадцатью годами раньше в современном сюжете о социальной несправедливости из фильма «Нетерпимость».

Желая подчеркнуть условия жизни трудящихся, едва зарабатывающих на пропитание, Гриффит вводил для контраста кадры, в которых хозяева приходят в великолепный салон, где их ждет роскошный банкет. Весь фильм «Нетерпимость» целиком решен методом «параллельного монтажа»; четыре темы фильма тщательно смонтированы так, чтобы вызвать гневное осуждение нетерпимости.

Однако нельзя отрицать, что между работами Гриффита и советским немым кино существует отчетливое различие. Прежде всего в них выражены абсолютно разные мировоззрения. В то время как Гриффит был романтиком и идеалистом, архаическим пережитком уходящей эпохи, советские режиссеры стояли на реалистических позициях, являясь носителями самых передовых политических и общественных идей своего времени. Их подход к жизни был более динамичным, более аналитическим и менее традиционным. Они заимствовали основные принципы техники, созданной Гриффитом, но разработали их и довели до логического завершения. Они применяли их сознательнее и обдуманнее и с большей смелостью и свободой. В то время как Гриффит, очевидно, мыслил главным образом категориями сцен и связи между одной драматической сценой и другой, советские режиссеры скорее были склонны думать языком взаимосвязи отдельных кадров, отдельных фрагментов действия, чтобы выразить этим смысл фильма, дать его истолкование, внушить идею, подчеркнуть особую значимость происходящего. Больше всего их привлекали потенциальные возможности того, что при соединении двух кадров можно создать *tertium quid*, нечто третье, не присутствующее ни в том, ни в другом кадре, взятом в отдельности, но что представляет собой нечто большее, чем просто сумму двух кадров.

Возможно, что это их увлечение иногда было чрезмерным, особенно в теории, но не на практике. Безусловно, Пудовкин доходит до нелепости, утверждая, что «каждый предмет, снятый с определенной точки зрения и показанный на экране, является мертвым предметом, даже если он двигался перед камерой», и что «только... когда он является частью синтеза различных зрительных образов, он наделен экранной жизнью». Позднее Эйзенштейн признал, что «ошибка была в акценте главным образом на возможностях сопоставления при ослабленном акценте исследовательского внимания к вопросу материалов сопоставления»*.

* С. М. Эйзенштейн, Монтаж 1938, Избранные статьи, М., 1956, стр. 254.

Тем не менее работы советской школы оказали глубокое влияние на дальнейшую историю киноискусства. Одно время существовало известное опасение, что действительный смысл открытий Гриффита может быть утрачен отчасти потому, что они никогда не были им сформулированы. Даже над собственными фильмами Гриффит работал без написанного сценария, импровизируя эпизоды во время съемки. В руках других мастеров монтаж стал вырождаться в механическое соединение кусков пленки. В этот момент русские вызвали сенсацию тем, что сделали монтаж центром внимания, объявив, что именно он является способом трактовки действительности или даже имитацией процесса восприятия действительности.

Сам Гриффит, повидимому, считал монтаж не более чем сильным вспомогательным средством для яркого изображения драматического вымысла. Для русских же он представлял самую сущность работы над фильмом, процесс анализа и синтеза, который в идеале должен был завершаться еще в работе над сценарием, до того, как будет снят первый метр пленки.

Такой взгляд на монтаж сильно отличался от принятого в наших коммерческих студиях *. Там он означал лишь сборку, технический процесс подрезки и склейки кусков пленки, к которому монтажёр (editor — редактор) приступал после окончания съемки. Нередко такой монтаж преследовал единственную цель — скрыть ошибки и недочеты, накопившиеся в процессе производства фильма. Поэтому, чтобы выделить русское истолкование того же процесса, в английский язык был введен русский термин «монтаж» (montage); иноземной идее — иноземное название. Однако, как поясняет Айвор Монтегю в своем переводе книги Пудовкина «Техника киноискусства», это просто французское название обыкновенного монтажа, принятого в наших студиях, которое русские, в свою очередь, заимствовали у французов. К сожалению, оно было подхвачено псевдоинтеллектуальными кругами как модное словцо и употреблялось без понимания его смысла настолько часто, что многие, в первую очередь сами кинематографисты, не влюбились и это слово и обозначаемое им ценное понятие. Теперь оно употребляется редко **.

До сих пор мы рассматривали лишь смысловую взаимосвязь монтажных кадров, но они могут быть связаны также изобразительной трактовкой или ритмом движения. Значение этой формальной стороны можно, пожалуй, лучше всего пояснить еще одним примером из литературы. В коротком рассказе Ро-

* В английском языке существует термин «editing» (буквально «редактирование») для обозначения заключительной фазы производственного процесса, понимаемой именно как техническая сборка, подгонка кадров, отбор лучших дублей. — *Прим. ред.*

** Нужно отметить, что американские киноработники словом «монтаж» называют быструю смену импрессионистских кадров, иногда связанных наплывами, шторками и другими приемами оптической печати.

берта Льюиса Стивенсона «Маркгейм» повествуется о том, как человек, носящий это имя, убивает старого антиквара в его лавке и как потом муки совести вынуждают убийцу сознаться в совершенном преступлении. Мастерство, с которым Стивенсон создает атмосферу действия, было главной причиной успеха этого рассказа. Представление о мастерстве автора можно получить из описания места действия, описания, которое в рассказе следует сразу после сцены убийства:

«Часы в этой лавке тикали на разные голоса: одни медленно и величаво, как подобало их почтенному возрасту, другие болтали скороговоркой. И все они отбивали секунды сбивчивым, нестройным хором. Но вот мимо лавки пробежал паренек, и стук его тяжелых шагов о каменные плиты тротуара на мгновение заглушил более тихие голоса часов и пробудил Маркгейма к сознанию окружающей его действительности. Он в ужасе осмотрелся кругом. На конторке стояла свеча, и пламя ее медленно колыхалось от сквозняка. От этого незначительного колебания пламени все помещение бесшумно оживало и волновалось, как море. Высокие, длинные тени словно кивали кому-то. Большие темные пятна ширились и опадали, как бы тяжело дыша. Лица портретов и китайских божков менялись и расплывались, как отражения в воде. Дверь во внутреннее помещение была приоткрыта, и через нее в царство мрака врывалась узкая, похожая на указующий перст полоса дневного света».

Вот, можно сказать, превосходный кусок сценария! Ряд ярких зрительных образов и полных значения звуков просто зовет снять их и записать на пленку. Однако, как бы точно мы ни старались воспроизвести их, какое-то качество литературного оригинала при экранизации будет утрачено. Это качество присуще самим словам, их звучанию и ритму, ударению, тонкой игре обертонов и ассоциаций, вызываемых их сочетаниями. Для создания нужной атмосферы формальная сторона расстановки слов имела для Стивенсона не меньшее значение, чем логическая и грамматическая.

Высшая функция любого изобразительного искусства заключается в передаче человеческого опыта, в реакции художника, как полноценной личности, на определенную реальную или вымышленную ситуацию. Поскольку это реакция полноценного человека, она не является только рассудочной, эмоциональной или чувственной, а представляет собой смешение всех трех реакций. Когда У. Б. Йетс в своем «Инисфри-островке на озере» пишет: «Я слышу, как волны у берега чуть шелестят», то он не только стремится дать нам описание, картину того, что слышит поэт; создавая определенные формальные сочетания звуков, что особенно заметно по аллитерации буквы «л», он пытается воссоздать плеск воды. Для этого он подкрепляет познавательную сто-

рону («Я слышу, как волны...») сопровождающим ее чувственным впечатлением и ритмическим строем своих стихов вызывает эмоциональную реакцию.

Иногда о форме и содержании говорят как о двух отдельных вещах, как будто художник может украсить содержание, добавив к нему форму, или сосредоточить все свое внимание на форме за счет содержания. Это совершенно неверно. Они различаются как элементы произведения, но по своей сущности неотделимы. Форма сама является качеством содержания, и чем насыщеннее содержание фразы, тем чеканнее должна быть ее форма. Нарушить формальные закономерности стихотворной строки — значит лишить ее самой жизненной части — ее содержания.

Именно эти формальные качества — использование звучания и ритма в прозе и стихах, композиции и цвета в живописи, движения в танце, ритма и мелодического рисунка в музыке — отличают всякое искусство и делают его непреходящим. В наиболее чистом виде эти качества проявляются в музыке, обычно не имеющей какого-либо изобразительного значения. Кажется, Шопенгауер, если не ошибаюсь, как-то сказал: «Всякое искусство стремится возвыситься до состояния музыки». Ту же мысль имел в виду и Чарльз Марриот, когда, выступая в радиопередаче Би-би-си на тему о живописи, сказал, что «каждая картина рассказывает о чем-нибудь, но в каждой картине также звучит и мелодия».

Если кино хочет иметь веские основания претендовать на то, чтобы его признавали искусством, то мы вправе требовать, чтобы, подобно более старым искусствам, оно овладело своими, характерными для него формальными возможностями. Вероятно, многие из тех, кто считает эту претензию необоснованной, сознательно или подсознательно сомневаются именно в этом пункте больше, чем в каком-либо другом. Правда, в фильм можно ввести музыку, стихи и живописную композицию, но они не составят специфических черт киноискусства. Фильм Лоуренса Оливье «Генрих V» был очень хорошей экранизацией этой пьесы, но великолепных стихов Шекспира, произносимых даже нашими крупнейшими актерами, оказалось недостаточно, чтобы создать большой фильм в подлинном смысле этого слова. Применив слова Жана Кокто, сказанные о театре, к кино, следует признать, что нам нужно поэтическое кино, а не поэзия в фильме.

Художник пользуется цветом и рисунком, скульптор — глыбами мрамора и других материалов, композитор — музыкальными звуками, писатели и поэты — звучащим словом, ударениями, а создатель фильма? Чем соответственно пользуется он? Несомненно — движением. В его распоряжении есть кадры, но это движущиеся кадры, а движение, как мы увидим ниже в главе, посвященной работе оператора, — самый главный элемент композиции; он использует также различные звучания, но

и тут, как мы узнаем из главы, посвященной музыке в фильме, формальное единство звука и изображения создается ритмом фильма, который опять-таки основан на искусстве движения. Однако слово «движение», взятое отдельно, может ввести в заблуждение, если только не представить его себе отчетливо как кинематографическое движение, то есть движение, организованное и оформленное с помощью выразительных средств кино. Например, балет — это тоже искусство движения, но, несмотря на это, снятый на пленку балет не станет произведением кинематографического искусства.

Внутрикадровое движение, несомненно, является существенной частью движения фильма в целом, но оно не должно сводиться только к движению объекта съемки. Оно может возникать в результате движения съемочной камеры, может ускоряться или замедляться от изменения скорости работы камеры; потенциальная динамика композиции также раскрывается благодаря использованию острых ракурсов, быстрой смене коротких планов или подчеркнута контрастному освещению. Однако внутрикадровое движение, каков бы ни был его источник, получает свое законченное формальное раскрытие лишь после того, как будут определены место и роль кадра в значительном по масштабу и сложном по рисунку движении, создаваемом связью одного кадра с другим. Даже статический план и неподвижная композиция, даже «мертвая» фотография могут быть включены в этот динамический рисунок.

Фильм — это нечто вроде балета, но если зритель балета, сидя в кресле, неподвижно наблюдает за раскрывающимся перед ним рисунком движения, то в кино как бы движется само сознание зрителя, выведенное монтажем из состояния покоя, в котором продолжает находиться его тело. Создатель фильма является также и поэтом кино: он раскрывает ритм, скрытый в прозаическом и хаотичном движении событий, и заставляет зрителя почувствовать этот ритм точно так же, как это делает художник в любом искусстве.

Это ощущали, хотя бы инстинктивно, все крупные кинорежиссеры начиная с Д. У. Гриффита, но никто из них не проявил ни в теории, ни на практике большего понимания важности этого, чем Эйзенштейн. Эпизод восстания и эпизод на одесской лестнице в «Броненосце Потемкине», эпизод крестного хода и эпизод пуска сепаратора в «Старом и Новом», а также эпизод разведения петербургских мостов в «Октябре» являются великолепными композициями. Точно разработанная связь между живописной стороной, движением и длительностью кадров делает их жизненными и волнующими. Богатство замыслов, содержащихся в этих эпизодах, требует самого подробного анализа.

К сожалению, совершенно невозможно передать словами именно то, что составляет главную ценность подобного произ-

ведения. Трудность описания в точных выражениях движения и его взаимосвязи в кадрах, а также отсутствие у нас системы записи движения, подобной нотной системе у композиторов, являются, по моему мнению, причиной грубого пренебрежения этой стороной фильма, чем страдают все книги по теории кино. До сих пор авторы книг по кино располагают только одной формой иллюстрации — фотографиями кадров, которые только усиливают это положение, поскольку они абсолютно статичны. Я полагаю, что людям, занимающимся вопросами кино, нужно настоятельно рекомендовать не довольствоваться чтением книг о кинофильмах, а использовать каждую возможность изучать их с экрана. Многие из старых классических фильмов, прочно вошедших в историю киноискусства, могут быть получены для просмотра кинообществами, клубами и образовательными организациями и даже отдельными счастливыми, имеющими узкоплечный проектор.

Хотя, по моему мнению, творчество Эйзенштейна и наметило правильный путь развития подлинного киноискусства, но оно не нашло последователей. Кино не только не пошло по пути совершенствования мастерства движения, но в значительной мере утратило даже те навыки, которыми оно обладало в эпоху немого кинематографа. Возможно, это случилось и потому, что киносценаристы и критики практически перестали уделять внимание движению в фильме. Но главная причина этого кроется в появлении звука и в связанном с этим сильным искушении использовать речь в форме диалога или дикторского текста, а также в экранизации многословных пьес и романов. Кроме того, в некоторых случаях звук предоставляет продюсерам заманчивую возможность избежать трудностей, связанных с созданием произведений подлинно кинематографического искусства; он дает возможность использовать музыку и стихи, превращая их в суррогат искусства.

Огромная сложность современного кинопроизводства тоже может быть этому виной. Если, как я полагаю, произведение искусства должно быть в основном выражением творчества одного художника, то в идеале создатель фильма должен зрительно представлять себе последовательность образов и звуков в воображаемом кинотеатре и воплотить их в сценарии с уверенностью, что они будут воспроизведены именно так, как он их себе представил. Но при существующем положении вещей это невозможно. От сценария до экрана фильм должен пройти много стадий производства. Чем сложнее организация постановки, тем труднее становится для одного человека руководить ею и тем менее вероятно, что первоначальный замысел фильма дойдет до экрана; это может случиться только в том случае, когда этот замысел прост и шаблонен. В любом случае в процессе постановки фильма меньше всего изменяются произносимые в нем диалоги.

Даже звуковые фильмы Эйзенштейна значительно статичнее его более ранних немых картин, хотя такое изменение могло иметь другие причины. Его изыскания в области киноэстетики, очевидно, прекратились в период кампании по борьбе с формализмом в искусстве, проводившейся в Советском Союзе в начале тридцатых годов. Повидимому, Эйзенштейн имеет это в виду, говоря о своем прежнем интересе к взаимосвязи монтажных кадров:

«Мои критики не преминули изобразить это как ослабление интереса к самому содержанию кусков, смешав исследованиевательскую заинтересованность определенной областью и стороной проблемы с отношением самого исследователя к изображаемой действительности» *.

В последующие годы Эйзенштейн считал, что процесс «монтажа» выходит за рамки соединения изображения и звуков и распространяется на все стадии постановки фильма. Он включал сюда разработку сюжета, композицию каждого кадрика, написание диалога и даже актерскую трактовку любого из действующих лиц.

Совершенно ясно, что кино никогда не сможет полностью вернуться к технике немых фильмов. Даже лучшие из них из-за отсутствия звука ограничены приемами, которые кажутся теперь старомодными и даже немного смешными. Однако справедливо и то, что немое кино в руках Д. У. Гриффита, Пудовкина и Эйзенштейна было больше искусством, чем когда-либо с тех пор. Даже с добавлением звука кино остается прежде всего зрительным искусством. Поэтому основная проблема, которая стоит перед кинематографистами, — это поиски стиля, сочетающего лучшие элементы немого кино со специфическими особенностями звукового.

В наше время влияние теории и методов советского немого кино проявляется отчетливее всего в импрессионизме документальных фильмов. Разнообразный материал, снятый документально или производящий впечатление документального, смонтирован в этих фильмах так, чтобы создать обзор каких-то событий или изложить взгляд на них. В таком импрессионистском стиле заложена опасность того, что фильм может получиться расплывчатым, беспорядочным и даже лишённым смысла, поскольку отдельные кадры соединены между собой не содержанием, а только тематической связью самого общего характера. Этого не случится, если кадры будут крепко формально связаны, как, например, в фильме Рутмана «Берлин» («Симфония большого города»).

Кроме того, русская техника монтажа проявляется в использовании специфически кинематографической образности

* С. М. Эйзенштейн, Монтаж 1938, Избранные статьи, М., 1956, стр. 254.

путем монтажного сочетания кадров по признаку зрительных ассоциаций. Например, в раннем фильме Энтони Асквита «Домик в Дартмуре» бежавшему из тюрьмы преступнику удается уйти от погони. Но тут он сознает, что жизнь на свободе без любимой девушки ему не мила. Он поворачивает назад и бежит к домику, в котором живет девушка. Один из офицеров тюремной охраны видит его силуэт на фоне неба и, вскинув винтовку, стреляет. Смертельно раненный, беглец делает последнее отчаянное усилие и бросается к дверям домика. В этом месте вмонтирован кадр волны, разбивающейся о скалу. Этот прием усилил напряженность кадров, изображающих последние минуты беглеца.

Мне всегда казалось, что образность и символика этого рода будут значительно удачнее, если противопоставляемые кадры органически связаны с материалом фильма, а не вводятся произвольно, подобно тому как здесь была введена волна. Я поясню свою мысль вторым примером из того же фильма. Главное действующее лицо в нем — парикмахер — терзается ревностью от того, что его любимая девушка влюблена в одного из клиентов. И вот парикмахер бреет этого клиента. Держа бритву у его горла, он начинает укорять и запугивать его. Тогда девушка, стоявшая рядом, бросается к ним, пытаясь вмешаться. Происходит короткая схватка, опрокидываются вещи, и вдруг все цепенеет от ужаса. В этот момент нам крупным планом показывают лежащий на полу флакон, из его узкого горлышка медленно вытекает темная жидкость, образуя лужу. Нам уже не нужно объяснять, что клиенту перерезали горло бритвой. В этой сцене флакон составляет естественную часть обстановки, один из предметов, свалившихся во время схватки, и в то же время он помогает режиссеру создать именно тот образ, который нужен в данном случае. Этот второй вид образности сильнее первого. Другим его примером могут служить кадры, выражающие радость узника в «Матери» Пудовкина.

Я полагаю, что особенности второго вида образности заключаются не в том, что ее труднее создавать, но в том, что кино, будучи в основном зрелищным и фотографическим искусством, требует более высокого стандарта предметного реализма, чем другие изобразительные искусства. Это значит, что там, где кинорежиссер ставит реалистическую сцену в реалистической манере, он должен по возможности добиваться результата теми вещественными образами, какие могли быть в действительности. Это говорится не для того, чтобы умалить значение фантазии. Напротив, образ, произвольно введенный,— это путь наименьшего сопротивления. Критерием хорошего стиля в киноискусстве, так же как критерием хорошего литературного стиля, является именно его предметность.

6. Звук в фильме

Глаз, называемый окном души, — это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз.

Леонардо да Винчи.*

Каждому, кто знал дни величия немого кино и кто до сих пор еще считает их золотым веком кинематографа, полезно напомнить, что в наше время только очень немногие люди моложе тридцати лет сохранили сколько-нибудь отчетливое воспоминание о немых фильмах; большинство же с детства слышит и видит фильмы. В силу исторической случайности изобразительная сторона фильма получила приоритет в своем развитии, и этим оправдывается то, что мы рассматривали ее в первую очередь; однако теперь пришло время восстановить равновесие.

Хотя звуковой фильм родился, как нам известно, только в 1927 г., стремление сделать кино говорящим насчитывает столько же лет, сколько и сам кинематограф**. Фактически оно даже старше, потому что Эдисон сначала (1877) изобрел способ записи и воспроизведения звука с помощью своего фонографа. Именно успех фонографа и подал ему мысль дополнить его движущимися фотографиями. В 1891 г. он изобрел кинетоскоп — аппарат, в котором зритель видел через «глазок» движущиеся фотографии. В дальнейшем путем сочетания кинетоскопа с фонографом был создан кинетофон.

В 1896 г. Шарль Патэ в Париже и Месстер в Германии сделали попытку объединить недавно изобретенный кинематограф с граммофоном Берлинера***. Эта идея вновь возникла в 1908 г., когда английская компания «Варвик» выпустила свой аппарат —

* «Книга о живописи», М., 1935, стр. 68.

** Премьера первого полнометражного звукового фильма братьев Уорнер «Дон Жуан» состоялась 7 августа 1926 г. «Дон Жуан» был создан по методу «вайтафон» (сочетание изображения с граммзаписью музыкального сопровождения). Говоря о рождении звукового кино в 1927 г., Линдгрэн имеет в виду фильм «Певец джаза», премьера которого состоялась 23 сентября 1927 г. В этом фильме впервые были использованы диалоги и синхронно снятые музыкальные и вокальные номера. — *Прим. ред.*

*** Граммофон был изобретен Берлинером в 1887 г. — *Прим. ред.*

синефон, за которым вскоре последовали вивафон Сесилия Хепурта и хронофон Леона Гомона. Во всех этих аппаратах фильмы демонстрировались одновременно с проигрыванием граммофонных пластинок, причем все они имели какое-нибудь механическое приспособление для синхронизации проекционного и звуковоспроизводящего аппаратов. Две причины помешали этим системам стать чем-либо большим, чем модными новинками: размеры обыкновенной грампластинки были недостаточны, а методы синхронизации звука и изображения несовершенны.

Более плодотворными оказались исследования Юджина Лоста; в 1906 г. он впервые запатентовал в Англии систему фотографической записи звуковых колебаний на киноплёнке. Эта система автоматически обеспечивала полную синхронизацию звука и изображения. Развитие этой идеи в сочетании с параллельно проводившейся разработкой электроприборов для усиления звука сделало возможным появление современного звукового фильма. Немало способствовали этому братья Уорнер, на практике применившие (когда их доходы резко снизились*) эту техническую новинку. Их первый звуковой художественный фильм «Певец джаза» имел настолько большой успех, что в течение нескольких месяцев после его выхода на экраны кинопромышленность всех стран самыми быстрыми темпами переоборудовала звуковой аппаратурой свои студии и кинотеатры. К 1929 г. эра немого фильма фактически окончилась.

Звук как бы придал кинематографу новое измерение, сделал его более реалистичным. Можно было не только увидеть, как человек разговаривает или поет, но и услышать при полном совпадении звуков с движениями его губ, что он говорит или поет. Если он хлопал дверью, то в тот же момент раздавался стук. Если лаяла собака, ее лай полностью соответствовал движениям ее челюстей. Если актер опрокидывал вазу, то в момент ее падения на пол слышался удар и звон разбитого стекла. Это было чудесно; это было невероятно. Подобно тому как в 1896 г. факт движения картин настолько волновал зрителей, что они были готовы смотреть даже самые элементарные сюжеты (прибытие поезда или выход рабочих с фабрики), так и на заре звукового кино их главным образом волновало то, что звук реалистичен и абсолютно совпадает с действием. Естественно, что продюсеры эксплуатировали это любопытство зрителей до конца. Звук применялся без разбора и по возможности подчеркнуто синхронно с изображением; а так как синхронность эффективнее всего демонстрируется в разговорных кадрах, то «стопроцентно разговорные» фильмы стали самыми популярными.

* Фирма братьев Уорнер в 1924—1925 гг. была накануне банкротства. Приобретя за бесценок патент «Вайтажон», руководители фирмы стали тем самым пионерами звукового кино. — *Прим. ред.*

Однако сделанные по этому рецепту фильмы обладали малой художественной ценностью и были хуже средних немых фильмов. Это объясняется в первую очередь внезапной утратой той свободы, с которой в немых фильмах использовались зрительные образы. Сценарии стали писать не языком киноискусства, а длинными диалогами, подобно тому, как пишутся театральные пьесы, что ограничивало движение камеры; ведь для того, чтобы отчетливо слышать речь, слушающий вовсе не должен отдаляться, а «слушателем» при съемке является воображаемый субъект, которого представляет кинокамера. С появлением звука возможность менять съёмочные точки и свободно монтировать стала значительно меньшей, поскольку это могло отвлекать внимание зрителей от диалога, имевшего первостепенное значение, и мешало подчеркивать синхронность звука и изображения. Короче говоря, «стопроцентно разговорный» фильм представлял собой возврат к шаблонному, однообразному стилю кино постановок театральных пьес, который был в ходу с 1908 по 1914 г., когда кино еще только нащупывало свой путь.

К тому же преимущества, которые давала синхронность за счет утраты кинематографической выразительности, оказались ничтожными. В немом фильме можно показать лающую собаку. Если добавить сюда звук ее лая, то реалистичность кадра несколько усилится, но это ничего не прибавит к тому, что мы уже видели, и не сделает образ более выразительным: все равно, это будет та же лающая собака. Диалог также часто использовался для передачи словами того, что немой фильм мог с таким же успехом выразить одними зрительными образами. Когда мы видим, что разгневанный отец указывает сыну на дверь, то эта сцена не станет более значительной, если к ней добавить слова: «Вон отсюда! Чтоб ноги твоей здесь больше не было!» В подобном случае более впечатляющими могут оказаться скорее немые образы.

Лучшие критики сразу же осудили эти недостатки, а некоторые зашли даже настолько далеко, что заняли реакционную позицию, объявив звуковое кино шагом назад в развитии киноискусства. Их доводы сводились к тому, что искусство развивается в границах присущих ему выразительных средств и всякий выигрыш во внешнем правдоподобии (как, например, раскраска скульптуры в натуральные цвета) всегда ослабляет эстетическое восприятие. Они мрачно предсказывали возможность появления технических средств, которые позволят сделать фильм настолько точно изображающим жизнь и передающим ее ощущения, что он перестанет служить целям искусства. Отголоски этих опасений раздавались при появлении цветного кино, и, несомненно, мы снова услышим их при появлении стереоскопического фильма. Однако подобные нападки бессильны и необоснованны. Если бы они были хотя сколько-нибудь справедливыми, то оживление фотографии, которое привело к

рождению кино, могло бы стать лишним доказательством их правоты и кинематограф оказался бы искусством, значительно менее выразительным, чем фотография, — а это явная нелепость. С выигрышем в правдоподобию, конечно, исчезает некоторая специфическая ограниченность выразительных средств, которая прежде использовалась очень эффектно (вспомните то, что было написано об экранизации пьесы «Дамы на отдыхе»), но этот выигрыш в реализме дает простор творческому отбору и создает новые, присущие ему ограничения.

Микрофон так же незыскателен, как объектив. Объектив запечатлевает на пленке без исключения все, что попадает в поле его зрения; однако, монтируя, мы можем соединить ряд кадров, снятых с различных точек, и тем самым создать у зрителя впечатление, будто он смотрит то в одном направлении, то в другом. Микрофон также воспринимает без исключения все звуки в пределах своего диапазона. Можно ли в этом случае создать нужное впечатление у разборчивого слушателя, механически разрезая и склеивая различные куски фонограммы? Пудовкин экспериментировал этим методом в своем фильме «Дезертир» * и добился поразительных результатов. Но этот метод не может широко применяться по той простой причине, что мы слышим иначе, чем видим.

Когда мы рассматривали процесс нашего зрительного восприятия, нам помогали цитаты, взятые из произведений писателей. Посмотрим, чем они могут помочь в вопросе о том, как мы слышим. В романе Толстого «Война и мир» одному из главных действующих лиц, Пьеру, пришлось видеть казнь пяти человек, приговоренных военным судом к расстрелу. Вот как описывает Толстой смерть пятого из них, молодого фабричного рабочего:

«Должно быть послышалась команда, должно быть после команды раздалась выстрелы восьми ружей. Но Пьер, сколько он ни старался вспомнить потом, не слышал ни малейшего звука от выстрелов. Он видел только, как почему-то вдруг опустился на веревках фабричный, как показалась кровь в двух местах и как самые веревки, от тяжести повисшего тела, распустились, и фабричный, неестественно опустив голову и подвернув ногу, сел».

С точки зрения того, что нас сейчас интересует, примечательно следующее место: «Но Пьер... не слышал ни малейшего звука от выстрелов... Должно быть послышалась команда, должно быть после команды раздалась выстрелы восьми ружей». Эти звуки должны были дойти до ушей Пьера; но, охваченный ужасом от увиденного, он уже ничего не слышал.

* См. примечание на стр. 49.

Краткое размышление убедит нас в том, что это далеко не случайное явление, и мы испытываем его повседневно; в действительности это и есть нормальный слуховой процесс.

На барабанную перепонку моего уха непрерывно воздействует множество звуков, в чем я могу убедиться, прервав на минуту свое занятие, чтобы их услышать. До моего сознания редко доходит больше одного-двух звуков, которые случайно привлекли мое внимание или на которые я его намеренно обратил. Иногда же я могу совсем ничего не слышать. Сельский житель может совершенно не слышать отдаленного кукования кукушки, горожанин — беспорядочного грохота уличного движения. Несмотря на отчетливую слышимость этих звуков, они не доходят до сознания, которое поглощено другим звуком, зрением или мыслью. Я хорошо помню, как мальчиком, бывало, я глубоко погружался в чтение занимательной книги и мать напрасно звала меня по нескольку раз; я ничего не слышал, пока она, наконец, не подходила ко мне и не трясла меня за плечо. Это происходило не от того, что я был невнимателен или равнодушен к ее зову, — я просто его не слышал, мое внимание было всецело поглощено другим. В то же время, если внимание не сосредоточено на чем-либо, всевозможные посторонние звуки могут свободно врыватья в сознание и мешать чтению или любому другому занятию. В некоторых случаях шорох бумаги или тиканье часов в тишине библиотечной читальни могут мешать больше, чем непрерывный оглушительный грохот фабричного цеха, работающего на полную мощность.

Когда мы смотрим, то перемещаем свое внимание с одного предмета на другой, направляя взгляд то на близлежащие предметы, то вдаль, то в одном направлении, то в другом. Когда мы смотрим на что-либо одно, то этим исключается возможность не только психологически, но и физически видеть другое. Если я гляжу перед собой, то физически не могу видеть то, что находится позади меня, и наоборот.

Но когда мы слушаем, то все звуки в пределах зоны слышимости воздействуют на нашу барабанную перепонку, и все они могут быть слышимы. Какие из них мы действительно услышим, будет целиком зависеть от процесса отбора, происходящего в нашем сознании. В некоторых случаях, в зависимости от того, чем мы заняты, мы можем вообще не воспринимать звук.

Получается, как будто между ухом и нашим сознанием установлено какое-то приспособление, автоматически регулирующее звук. Этим приспособлением поступающие звуки сортируются: одним разрешается звучать ясно и отчетливо, другим более приглушенно, а остальным вообще запрещается. Соотношение между звуками непрерывно изменяется, так как этот регулятор весьма чувствителен к малейшим изменениям внимания.

Обратимся за второй цитатой к «Холодному дому» Дик-

кенса. Главный персонаж романа Эстер Саммерсон в сопровождении двух юных друзей, Ричарда и Ады, приходит в дом некоей миссис Джеллиби. Последняя настолько занята общественными обязанностями, что не заботится о доме и своей большой семье. Здесь мы приводим отрывок из того места романа, где Эстер описывает это посещение:

«Поднимаясь наверх, мы прошли мимо нескольких других детей, на которых трудно было не наткнуться в темноте, а когда предстали перед миссис Джеллиби, один из этих бедных малышей с громким криком полетел кувырком вниз по лестнице и (как я заключила по шуму) прокатился целый марш.

Лицо миссис Джеллиби не отражало и малой доли того беспокойства, которого нельзя было не заметить на наших лицах, когда голова ее дорогого отпрыска отмечала свое движение по лестнице, стучаясь о каждую ступеньку, — Ричард говорил впоследствии, что насчитал их целых семь, да еще площадку, — и нас миссис Джеллиби встретила совершенно невозмутимо...

Комната, усыпанная бумажками и почти полностью загроможденная огромным письменным столом, тоже заваленным бумагами, была, надо сознаться, не только в полном беспорядке, но и очень грязна. Наши глаза не могли не заметить этого, а уши не могли не слышать воплей бедного ребенка, который упал с лестницы, должно быть, прямо в кухню, где кто-то, казалось, пытался его задушить» *.

Здесь Эстер описывает то, что она видит, и кое-что из того, что слышит; однако, как она сама отмечает, впечатления, получаемые одним чувством, совершенно независимы от другого. Она видит невозмутимое лицо миссис Джеллиби, ужас на лицах Ричарда и Ады, комнату, заваленную бумагами, но слышит она другое: «Наши глаза не могли не заметить этого, а уши не могли не слышать воплей бедного ребенка, который упал с лестницы...»

В этом нет ничего необычного. Очень часто мы ловим себя на том, что смотрим на одно и в то же время слушаем звуки, идущие из совершенно другого источника. Поэтому неизменная синхронность на протяжении всего фильма не приближает к реалистичности, а, наоборот, создает впечатление нарочитости. Свободное сочетание звука и изображения, при котором звук, идущий от одного объекта, соединяется в определенных случаях с изображением другого объекта, является более жизненным: звук и образ могут не только повторять, но и дополнять друг друга. В качестве примера Арнхейм приводит следующее место

* Гослитиздат, М., 1955, стр. 57—58.

из фильма Пала Фейоша «Люди за решеткой»*: заключенные, находясь в тюремной церкви, незаметно, за спинками скамей, передают друг другу оружие, а в это время слышны слова священника, произносимые нараспев: «Не убий».

Итак, в отличие от критиков, которые выступали против звука в кино, считая это шагом назад, мы делаем вывод, что «стопроцентно разговорные» фильмы были грубы и антихудожественны не потому, что они слишком реалистичны, а, наоборот, из-за их чрезвычайной искусственности. В них игнорировались следующие факты: во-первых, то, что мы все время подсознательно отбираем звуки из бесформенной массы звучаний, вызывающих колебания наших барабанных перепонки, и, во-вторых, то, что, хотя услышанный звук и заставляет нас нередко посмотреть в направлении его источника (и тогда мы воспринимаем одновременно и звук и его источник), мы так же часто одновременно слушаем одно и смотрим на другое.

Творческое применение звука в фильме состоит в умелом использовании этих фактов. Из главы «технические средства кинематографиста» мы уже знаем, что методы звукозаписи никоим образом не мешают свободно пользоваться звуком; они даже специально приспособлены для этого. С помощью звукозаписывающей аппаратуры и последующей синхронизации (то есть путем записи звуков на разных фонограммах с последующей их перезаписью для получения окончательной совмещенной фонограммы) режиссер может комбинировать звуки в любых сочетаниях в соответствии со своим творческим замыслом. А так как изображение и звук воспроизводятся на разных пленках и их можно монтировать независимо друг от друга, режиссер имеет возможность создавать между ними любую взаимосвязь там, где она ему нужна.

Когда звукооператор во время перезаписи сидит у микшера, усиливая или ослабляя звучание каждой из фонограмм и поддерживая необходимое ему соотношение разных звуков при перезаписи их на одну звуковую дорожку, он действует подобно воображаемому автоматическому регулятору звука, который как бы установлен между нашим ухом и сознанием. В своей работе звукооператор подчиняется замыслу режиссера и усиливает или ослабляет звук в зависимости от того, на что тот хочет обратить внимание. Зритель должен видеть глазами режиссера и слышать его ушами.

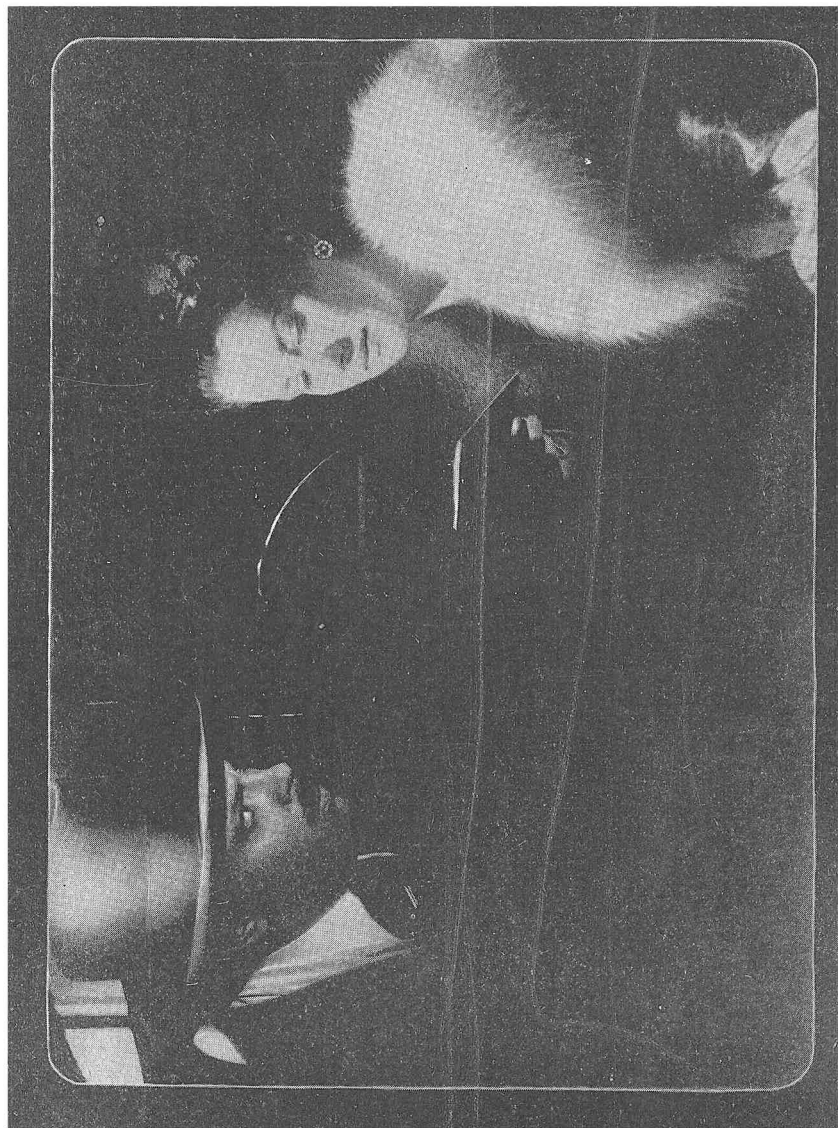
Анализируя монтаж зрительных образов, мы установили, что его основной принцип, определяющий все остальное, состоит в том, что камера, выступающая в качестве наблюдателя,

* «Люди за решеткой» Пала Фейоша — немецкий вариант голливудского фильма «Тюрьма», поставленного в 1930 г. Джорджем Хиллом. В 1929—1931 гг. методы дублирования были неизвестны. Субтитрования также еще не знали. Фильмы ставились в нескольких вариантах (от двух до шести). — *Прим. ред.*

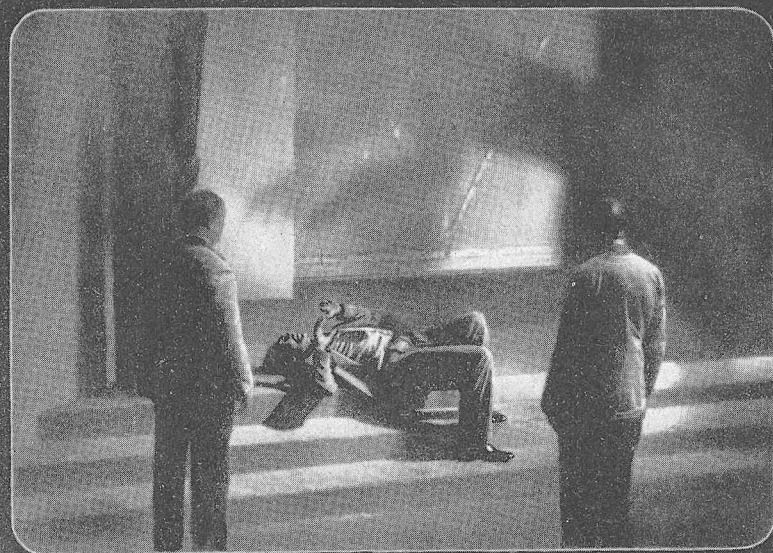
смотрит глазами режиссера. Звук расширяет сферу наблюдений и восприятий; диапазон того, что наделенный воображением режиссер может раскрыть перед этим наблюдателем, значительно увеличивается и усложняется, поскольку тот становится и слушателем. То, что он слышит, должно не просто повторять, но и обогащать и дополнять увиденное.

В качестве примера наиболее удачного использования звука мне приходит на память фильм Жана Ренуара «Человек-зверь». Он поставлен по роману Эмиля Золя, дающему описание сексуального помешательства, проявляющегося в жажде убийства. Паровозный машинист Жак Лантье (Жан Габен) полюбил молодую замужнюю женщину Северину Рубо (Симона Симон). Они договариваются убить ее мужа, чтобы получить возможность уехать вместе, но в решающий момент он не может заставить себя выполнить задуманное. Северина, разочарованная в том, что у Жака не хватает мужества, отдаляется от него, и между ними наступает отчужденность. Однажды, расстроенный и мрачный, Жак отправляется на бал железнодорожников. Там он видит Северину, танцующую с молодым человеком. Жак подходит к ней и уводит на веранду, чтобы поговорить. Узнав, что она еще любит его, Жак пытается уговорить Северину бежать с ним. Но Северина отвечает, что это бесполезно — муж разыщет ее, куда бы она ни поехала. Затем она покидает бал и через железнодорожный парк идет домой. Жак следует за ней. Он говорит, что теперь у него хватит решимости убить ее мужа. Северина пытается отговорить Жака, но он непреклонен в своем решении. Жак достает из комода револьвер, принадлежащий Рубо, и заряжает его. Услышав какой-то шум и думая, что это возвращается Рубо, они бегут к двери. Пока они в объятиях друг друга ищут мужества, звуки шагов удаляются, слышатся этажом выше: это не Рубо. Продолжая ласкать Северину, Жак чувствует, как его охватывает непреодолимое стремление убить. Он убежден, что унаследовал эту манию от своих предков. Его пальцы сжимаются вокруг горла Северины. Она вырывается и бежит в спальню, но он преследует ее и в конце концов убивает. Через открытую дверь доносится только ее сдавленный крик и на мгновение видна его зловеще склоненная фигура. Вся сцена в квартире происходит в молчании, прерываемом лишь несколькими словами диалога, звуками шагов на лестнице и криками жертвы.

Тут действие на мгновение переносится в танцевальный зал, где тенор поет песенку о любовных страданиях юной девушки. Затем мы снова в квартире; Жак медленно отходит от тела Северины. Он прислоняется к столовому буфету, опустошенный, испытывая отвращение к себе. Но и вернувшись в квартиру Рубо, мы не перестаем слышать песенку тенора, как бы этого следовало ожидать; наоборот, она звучит в полную силу. Этот прием драматически удачен и в то же время психологически оправдан. Драматический эффект проявляется в том, что песня смягчает



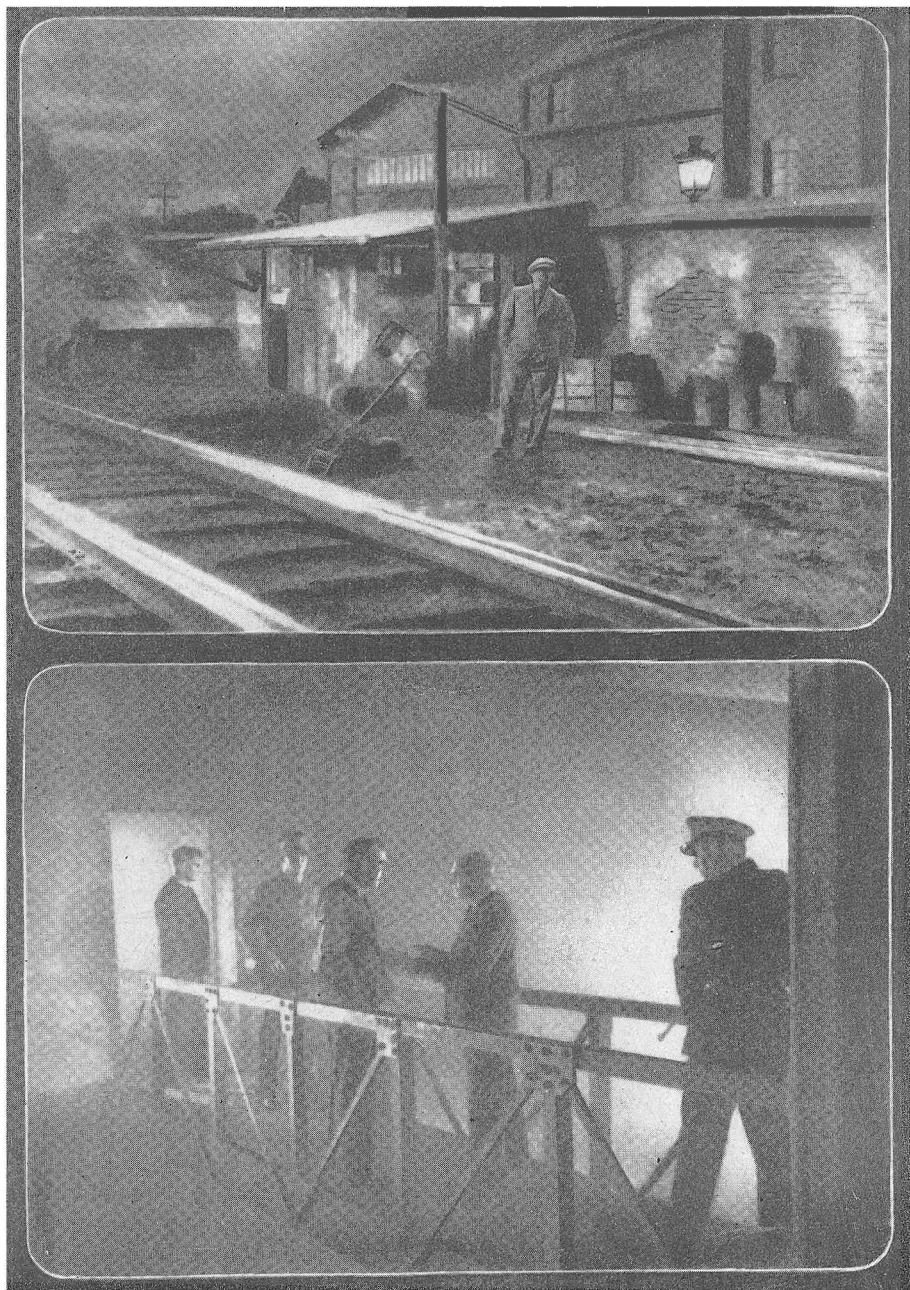
Эффект освещения узким лучом (из фильма Орсона Уэллса „Гражданин Кейн“).



Вверху: живописное использование теней в фильме Пауля Циннера „Мечтательные уста“. Внизу: использование теней для создания драматического эффекта в фильме Вернера Гохбаума „Вечная маска“.



Эффекты контрастного освещения из фильмов „Ночь молодых“ (вверху) и „Убийство среди друзей“ (внизу).



Эффекты освещения рассеянным светом из фильмов Жана Ренуара „Человек-зверь“ (вверху) и Фрица Ланга „Живешь лишь раз“ (внизу).

эмоциональную напряженность, созданную сценой убийства, да и слова самой песенки служат ироническим комментарием к ужасной судьбе Северины. А психологически это оправдано тем, что танцевальная музыка и пение, повидимому, были слышны в квартире все время, но действующие лица (а также и зритель) были захвачены сначала напряженным ожиданием того, что произойдет, а затем борьбой и убийством, и эти звуки не доходили до сознания, так же как у Толстого до слуха Пьера не дошел звук залпа восьми ружей. Однако после того, как убийство совершено, убийца неизбежно заметит наступившую в комнате страшную тишину. И тут до его расслабленного сознания, уже не устремленного, как прежде, к одной-единственной цели, дойдут звуки песенки. Вот почему зрители воспринимают как необходимую разрядку музыкальное сопровождение, которое в первой половине сцены в квартире могло бы только отвлекать и раздражать.

Правильное соотношение изображения и звука в фильме сравнивали с партиями в музыкальном дуэте: ни одну из них порознь нельзя считать законченной, но, сыгранные или спетые вместе, они создают единую композицию. Однако следует отметить, что эти два компонента (изображение и звук) обычно неравнозначны в фильме. Естественно, что изобразительная часть фильма важнее, потому что она имеет большее смысловое значение. Вряд ли это кого-либо удивит; ведь в конечном счете чувство зрения — самое главное из наших чувств, и мы в гораздо большей степени узнаем и воспринимаем окружающий мир с помощью зрения, а не слуха. Этот факт особенно существенен при использовании диалога в звуковом фильме.

В театральной пьесе диалог решает все; он служит тем средством выражения, которым пользуется драматург. А поскольку экранизации пьес считаются легким и прибыльным делом и поскольку малоквалифицированным сценаристам легче писать в литературной форме, чем пользуясь зрительными образами, многие фильмы и выполнены главным образом средствами диалога; в киностудиях еще продолжает жить дух «стопроцентно разговорного» кино. Однако даже с появлением звука фильм все же остается по преимуществу зрелищем, и использование речи за рамками ее подчиненной роли обычно не может быть оправдано. Даже на звуковой дорожке диалог не должен нераздельно царствовать; нередко он уступает место другим естественным звукам, шумам и музыке. В то время как в пьесе диалог является узаконенным средством, с помощью которого почти все выражается и на котором почти все держится, в звуковом фильме диалогом можно пользоваться свободнее. В одних случаях диалоги безусловно необходимы, в других — можно ограничиться отдельными словами или даже междометиями, а иногда и совсем обойтись без них, и тогда всю смысловую нагрузку несет действие. Отсюда следует, что диалог киносценария, не сопровождаемый указанием на происходящее действие, обычно совершенно непонятен.

До сих пор мы касались только натуралистического использования звука и говорили о тех звуках, которые являются естественным компонентом сцены и которые мог бы услышать каждый, поставив себя на место камеры. Однако бывает, что звук служит для того, чтобы создать представление о состоянии действующего лица. Это достигается или введением звуков и шумов, которые не отвечают непосредственно изображаемой сцене, или искажением натуральных звуков. Поясню это примерами.

В фильме «Алая улица» (поставлен в Америке в 1944 г. режиссером Фрицем Лангом *) Эдвард Дж. Робинсон играет роль пожилого бухгалтера Криса, который губит себя, увлекшись недостойной девушкой. Узнав, что она жаждет только его денег, он убивает ее; в дальнейшем он допускает, чтобы ее любовника Джонни арестовали и осудили за убийство. Крис уезжает в отдаленный городок и снимает комнату в дешевом пансионе. Но он не может уйти от собственной совести. За окном непрерывно вспыхивает и гаснет световая реклама, и в эти минуты ему слышится голос девушки, звучащий из разных углов комнаты; она зовет Джонни. Крис пытается заглушить ее голос криком, затыкает уши, но полуприглушенный голос продолжает звучать. В конце концов Крис пытается повеситься.

Хотя ненатуралистическое применение звука иногда и может быть удачным, пользоваться этим приемом нужно с величайшей осторожностью, чтобы избежать грубых и нарочитых эффектов. Например, во французском фильме «Великая любовь Бетховена» режиссер Абель Ганс показывает начало глухоты у Бетховена громким, звенящим звуком, пытаясь передать таким образом шум в его ушах. В кадрах, где на Бетховена смотрит мальчик-пастух, этот звук исчезает, но возникает снова, как только Бетховен один появляется в кадре. В другом месте фильма мы видим и слышим, как уличный музыкант играет на скрипке; входит оглохший Бетховен, и по мере его приближения звук полностью замирает, хотя видно, что нищий продолжает играть; когда же Бетховен выходит из кадра, звук возникает снова. В обоих случаях это кажется искусственным, неубедительным.

В тех местах, где в фонограмму, в общем решенную в натуралистическом плане, вводят отдельные ненатуральные звуки или шумы, зрителю приходится переключаться. Там, где звуки натуральны, он является объективным наблюдателем; там же, где они неестественны, ему приходится смотреть на происходящее глазами одного из действующих лиц. Такой переход должен быть четко сделан и хорошо мотивирован, чтобы зритель был к нему подготовлен и ясно понимал, что происходит на экране. Это можно пояснить на примере, который приводит Арнхейм **. В набросках

* «Алая улица» — американская версия французского фильма Жана Ренуара «Сука». — *Прим. ред.*

** Rudolf Arnheim, Film, London, 1933, стр. 266.

Пудовкина к фильму «Очень хорошо живется», который должен был стать его первой звуковой картиной, задумана следующая сцена. На вокзале женщина прощается с мужем; тут она вспоминает, что ей нужно ему что-то сказать, но она не может припомнить, что именно. Когда она, волнуясь, пытается собраться с мыслями, ей вдруг начинает казаться, что поезд уже отходит. Слышен гудок и пыхтение паровоза; эти звуки ускоряются и усиливаются, путая ее мысли. Но это дано только в фонограмме, тогда как на экране мы видим, что поезд продолжает стоять; звуки являются продуктом ее взволнованного воображения. В конце концов фильм был выпущен немой под названием «Простой случай», так что у нас не было возможности судить, удачно ли решена эта сцена. Однако ее описание позволяет думать, что человеку, незнакомому с замыслом Пудовкина, шум отходящего поезда мог показаться естественным звуковым фоном вокзала, так что задуманный прием полностью утратил бы свое смысловое назначение.

В первом звуковом фильме Альфреда Хичкока «Шантаж» мы находим классический образец успешного использования ненатурального звука. Девушка, защищая свою честь, убила хлебным ножом художника в его студии. Ночью, возвращаясь домой, она бредет, как в тумане, и успевает лечь в постель как раз перед тем, как мать приходит ее будить. За завтраком она крайне возбуждена. События прошлой ночи и недостаток сна привели ее в состояние, граничащее с истерией. Болтливая соседка приходит поговорить с родителями девушки. Она рассказывает им различные подробности убийства, которыми полны утренние газеты. Своим резким, металлическим голосом она говорит о найденном ноже. Она еще раз повторяет слово «нож». Отец просит девушку нарезать хлеба; крупным планом показаны ее полные ужаса глаза. Речь соседки становится неразборчивым бормотанием, в котором время от времени можно отчетливо слышать только одно слово: «нож... нож... нож». Девушка протягивает руку за хлебным ножом, но в тот момент, когда она за него берется, неожиданно громко раздается «нож!» — и тут она со звоном роняет его; в наступившей тишине все с удивлением оборачиваются и пристально смотрят на нее.

Пожалуй, можно признать, что звуки в этой сцене использованы остроумно и оригинально, а не просто искажены. Слово «нож» является естественным элементом сцены, и оно настолько приковывает внимание расстроенной девушки, что она не слышит и не понимает ничего, кроме этого слова. Естественно, что это состояние достигает наибольшего напряжения, когда ее рука действительно касается ножа. Однако причина успеха этой сцены заложена в том, что все предшествующее действие — борьба девушки с художником, убийство, блуждание среди ночи и, наконец (что важнее всего), ее трогательно отчаянные попытки казаться естественной в обстановке, где все, что она видит и слышит,

напоминает ей о грозящей ей каре, — вызывает в зрителе сильное драматическое напряжение. При этом его симпатии настолько принадлежат девушке, что он смотрит на все происходящее ее глазами и совершенно естественно и с готовностью принимает субъективную трактовку событий фильма.

Однако, хотя приведенный только что пример из фильма «Шантаж» (можно привести множество и других, настолько же удачных примеров) и удачен, я лично придерживаюсь того мнения, что там, где кинематографист использует образы и звуки, связанные с действием и с обстоятельствами сцены, результат получается более сильным и убедительным, чем в тех случаях, где он вводит случайные звуковые эффекты. Например, в фильме «Человек-зверь» песенка, которую поет тенор, значительно усиливает впечатление от сцены, и это тем более удачно, что она не включена специально для этой цели, а является естественным элементом происходящего и возникает точно в психологически соответствующий момент.

Если бы мне пришлось доказывать, что правы те, кто протестует против использования нереалистических звуков, я, пожалуй, оказался бы в затруднительном положении. Ведь не придираемся же мы к Вирджинии Вульф, когда она («Ночь и день») пишет: «В ушах Кассандры жужжание голосов в гостинной звучало, как настройка оркестровых инструментов», или когда мы читаем «Ветер в ивах» Кеннета Грэхэма, где он описывает, как Морская Крыса развлекает Водяную Крысу рассказами о своих путешествиях: «А беседа, чудесная беседа все еще лилась. Может быть, это была просто речь, которая временами переходила в пение — песенку моряков, поднимающих мокрый якорь; в звонкое гудение вант при порывистом норд-осте; в балладу, которую на закате поет рыбак, вытаскивая сеть на фоне абрикосового неба; или это были аккорды гитары или мандолины, доносящиеся с гондолы или кайка? Несомненно, нелепо лишать создателя фильма подобной свободы выражения, и я, конечно, не пойду так далеко; я хочу сказать только, что звук, не оправданный реалистически в сюжетном фильме, решенном в реалистической манере, должен использоваться крайне осторожно. Ведь атмосфера кинофильма реальна, а не условна. Кино воздействует поэтому на зрителя непосредственно, а не косвенно. Оно изображает подлинные образы и звуки, не прибегая к описаниям. Наши субъективные и объективные ощущения значительно отличаются друг от друга по силе; они как бы существуют в двух разных планах. Мы не путаем предмета или звука, созданного в нашем воображении, с реальным предметом или звуком (хотя, конечно, это и может случиться при расстроенной психике).

Если произведение искусства создается косвенными средствами, как, например, произведение литературы, то писатель имеет полную возможность подчеркнуть разницу между объективным и субъективным; это различие видит и сам читатель. Достичь

этого в киноискусстве бесконечно труднее, потому что все видимое или слышимое лежит в одной плоскости — в плане реального.

Это не относится, конечно, к документальным фильмам, в которых звуком успешно пользуются со значительно большей свободой. Например, фильм «Кабелеремонтное судно», поставленный Стюартом Леггом по заказу киноотдела Главного почтового управления, состоит из трех частей. Во вводной части показана международная телефонная станция в Лондоне, и мы видим, как телефонистки соединяют абонентов с самыми отдаленными пунктами земного шара. Затем следует основная часть фильма, в которой показана работа команды судна, ремонтирующего подводный кабель: осмотр кабелей для обнаружения в них дефектов и ремонтные работы. Наконец, в заключительном эпизоде мы снова видим телефонисток за работой, но слышим не их голоса, как в начале фильма, а звуки, сопровождавшие эпизод работы судна: скрип лебедки, пронзительный звук свистка, голоса команды. В целом фильм представляет собой развернутую систему доказательств, образец кинематографической риторики. Сначала идет утверждение первое, затем второе, а в конце, как бы в заключение киноречи, оба утверждения сводятся вместе, с тем чтобы дать вывод. В данном случае он сводится к тому, что основной обширной системы международной телефонной связи являются неустанная бдительность и труд команды ремонтного судна.

Существуют две заслуживающие особого внимания формы ненатуралистического использования звука — дикторский текст и музыка. Условность обеих форм общепризнана, и считается, что они лежат в совершенно другой плоскости, чем изобразительная сторона фильма. Проблема музыки в фильме является настолько значительной, что ей придется уделить особое внимание, а пока мы займемся рассмотрением дикторского текста.

Дикторский текст используется почти исключительно с пояснительной целью. Он может быть описательным, дидактическим, юмористическим или риторическим. Поэтому он применяется главным образом в фильмах информационного характера, таких, как хроника, учебные фильмы, фильмы о путешествиях, научно-популярные, документальные и агитационные. Создатели этих фильмов часто поддаются соблазну сказать почти все в дикторском тексте и очень мало места уделяют изображению. Фильмы серии «Поступь времени»*, несмотря на их высокое качество, заметно грешат в этом отношении. Тот же недостаток свойственен и многим документальным фильмам. Нередко они являются не более чем иллюстрированными лекциями, причем в отдельных местах иллюстрации удачны, а в других служат лишь для восполнения пробелов. Эти недостатки объясняются рядом причин, которые иногда могут оказаться непреодолимыми. Вот некоторые из них. Во-первых, в результате воспитания и выработавшейся

* Серия публицистических короткометражных фильмов, выпускаемых в США с 1935 г. киносектором издательства «Тайм». — *Прим. ред.*

привычки мы обычно выражаем свои мысли литературным языком как в письме, так и в речи. Поэтому неопытному сценаристу, будь то кинематографист или (что встречается часто) специалист в той области, которой посвящен фильм, легче излагать свои мысли в литературной форме. Умение выражать их языком пластических образов достигается специальной подготовкой и требует богатого зрительного воображения. Во-вторых, в фильме, посвященном той или иной проблеме или достижениям в какой-либо области, ради полноты может понадобиться затронуть материал, съемка которого не может обеспечить изобразительно удивительных кадров. В-третьих, для фильма, выполняемого по заказу государственного учреждения, общественной организации или коммерческого предприятия, сценарий приходится утверждать еще до начала съемки. Нередко в этих случаях легче получить одобрение сценария, если он написан в литературной форме и его содержание полностью изложено в дикторском тексте, чем если он написан чисто кинематографическим языком, мало понятным заказчику.

Но, учитывая все это, нельзя забывать, что у значительного большинства людей все же изобразительная сторона фильма оставляет самое глубокое и длительное впечатление и что наиболее удачны те фильмы, которые, в первую очередь, привлекают зрение, а уже во вторую — слух.

В ряде документальных фильмов проводились интересные эксперименты по использованию дикторского текста. Поль Рота в своих фильмах «Мир изобилия» и «Земля обетованная» разработал легкую и живую форму комментария, когда многие голоса ведут спор в форме беседы. Комментатор, специалисты в той области, которой посвящен фильм, и представители местного населения, перебивая друг друга, задают вопросы, возражают и, в свою очередь, высказывают свое мнение. В фильмах «Ночная почта», «Наша родина» и в американских документальных фильмах Пэра Лоренца делались попытки использовать стихи; однако рассматривать эту форму комментария будет легче, когда мы перейдем к музыке в фильме.

За последние годы было сделано очень много попыток, особенно американцами, использовать дикторский текст в художественном фильме. Цветной фильм режиссера Майкла Кертица «Золото там, где его находишь» рассказывает о борьбе между пионерами золотоискателями и фермерами, чьи владения они разоряли, используя мощные потоки воды для промывки золота. Фильм начинается, как научно-популярный, с видовых кадров золотоносных районов Америки и сопровождается рассказом диктора об условиях, в которых вначале проводились поиски золота. В других фильмах, как «Наш городок» (режиссер Сэм Вуд), был использован прием так называемого «рассказывания», когда одному из персонажей фильма, обычно второстепенному, поручается рассказать сюжет. Вначале (а случается, что и несколько

раз по ходу фильма) мы видим, как он говорит; в других местах фильм развивается в обычной манере, но в нем могут встречаться и вкрапленные куски, где мы видим сюжетное действие, но слышим слова рассказчика, что создает подобие дикторского текста.

Было бы неразумно обескураживать тех, кто занимается подобными экспериментами, или пытаться ограничить то, что Чарльз Морган в своей статье, посвященной искусству новеллы, называет «свободным подходом к материалу»*. Однако надо отметить, что попытки использовать диктора в художественном фильме оказались не очень удачными. Трудно сказать, что здесь перевешивает: преимущества ли, какие дает этот метод, или художественные потери, связанные с его применением. А потери эти имеются, и их характер определяет сам Чарльз Морган:

«Существуют сотни способов трактовки темы или сцены.

При переходе от одного метода к другому неизбежно приходится жертвовать целостностью создаваемой иллюзии. Если читателя насильно и часто заставляют менять точку зрения, то произведение может перестать его захватывать; в этом заключается опасность, которой чревато... использование... «свободного подхода к материалу».

Сравнительно редко, несмотря на большие возможности, заложенные в нем, используется вариант комментария в виде «внутреннего монолога»; при этом зритель как бы слышит мысли одного из действующих лиц — они произносятся вслух. Одно время этим настолько увлекся Эйзенштейн, что провозгласил крупными буквами: «Подлинный материал тонфильма, — конечно, монолог»**. Если не считать это высказывание ошибкой перевода или шуткой, то мы должны признать, что это мимолетное увлечение великого художника и теоретика кино было чрезмерным. Хотя он и намеревался экспериментировать внутренним монологом при экранизации «Американской трагедии» Теодора Драйзера в студии «Парамаунт» в Голливуде, однако написанный им сценарий был отвергнут, и фильм не был поставлен***. Если судить по более поздним фильмам Эйзенштейна — «Александр Невский» и «Иван Грозный», — энтузиазм Эйзенштейна в отношении монолога остыл.

* «The Central Tradition», опубликованная в «Sunday Times», 21 и 28 апреля 1946 г.

** С. М. Эйзенштейн, Одолжайтесь, «Пролетарское кино», М., 1932, № 17—18, стр. 29.

*** «The Film Sense», 1943, стр. 171 (в книге приведен отрывок из сценария). См. также статьи Р. О. Рик, Американская трагедия («Пролетарское кино», № 9, 1931, стр. 59) и М. Уманский, Теодор Драйзер против Джесси Ласки («Литература Мировой революции», № 8—9, 1931, стр. 206—208). В этих статьях подробно изложена история постановки «Американской трагедии». Линдгрэн неверно мотивирует отказ «Парамаунта» от сценария Эйзенштейна увлечением последнего внутренним монологом. Истинной причиной разрыва была неприемлемая для Голливуда концепция сценария. — *Прим. ред.*

Одним из немногих фильмов, в котором внутренний монолог широко использовался, был короткометражный фильм «На мели», поставленный в 1937 г. Арнотом Робертсоном и Г. Э. Тернером. Безработный моряк, потерявший всякую надежду снова найти работу, стоит у причала и бесцельно смотрит в воду. Шкипер маленького судна подзывает его и предлагает работу помощника с испытательным сроком. Поскольку других членов команды на судне нет, это значит, что ему самому придется вести его. Он мечется по кораблю, стараясь выполнить все работы, постепенно теряет силы, а вместе с ними надежду. Несколько месяцев перед этим он не видел приличной пищи, ослабел и отвык от работы; он уверен, что не сможет справиться. Когда судно возвращается из плавания, он готовится снова искать работу. Но неожиданно, к его великой радости, шкипер предлагает ему постоянное место. Фильм заканчивается этой нотой надежды. Главным элементом фонограммы на всем протяжении фильма является голос самого моряка, произносящий вслух его мысли. Сначала он выражает отчаяние, потом досаду и чувство унижения, вызванные слабостью и неловкостью моряка, и, наконец, ликование. Контраст между звуком его голоса, низким, задушевым и временами как бы импровизирующим, и кадрами бесстрастными и объективными сообщили этому фильму необычайную силу.

Стоит вспомнить еще два особенно удачных английских фильма за последние годы — «Седьмое покрывало» и «Короткую встречу». Они были решены главным образом в форме монолога, хотя большая часть действия, сопровождавшего монолог, была показана обычными средствами.

Оглядываясь на пройденный путь, мы видим, что теперь нам уже ясны главные элементы природы киноискусства. Это — искусство монтажа фрагментов движущихся изображений и фрагментов звукозаписи, которые могут быть соединены в любом порядке, имеющем смысловое значение для человеческого сознания. Их можно собрать или в порядке повествования (сознание наблюдает и слушает), или чтобы подчеркнуть какую-либо связь между ними (сознание судит и комментирует), или чтобы создать общее впечатление о теме (сознание обдумывает), или даже показать протекающие в подсознании свободные ассоциации идей (сознание дремлет).

Короче говоря, в фильме могут быть показаны любые зрительные и слуховые ассоциации, какие только доступны сознанию при любых условиях. Это сочетание движущихся изображений и звуков может быть скомпоновано так, что создает у зрителя впечатление, будто его то вводят в последовательный ряд событий, то уводят из него. Зритель то приближается, что-то разглядывая, то отступает, что-то обдумывая, идет за кем-то по коридору, взглядом скользит по лестнице; из многих всевозможных звуков, реальных или воображаемых, ему слышится то один, то другой. Все, что в фильме кажется неуклюжим, бессвязным,

бессмысленным, объясняется только тем, что сознание зрителя обеспокоено, заторможено или рассеяно.

Из всех лиц, занятых производством фильма, сценарист, режиссер и монтажер наиболее тесно связаны с использованием кинематографических средств художественного выражения. Правильнее было бы даже не считать их тремя разными лицами. Мы уже знаем, что все эти три функции может выполнять один человек; и даже там, где их трое, вклад каждого из них не равноценен. Для того чтобы фильм обладал единством идеи и ее воплощения, в творческой работе над ним должна доминировать воля одного человека. Обычно этим человеком бывает режиссер.

С появлением звука режиссер утратил ту физическую свободу творчества, какой он обладал в немом кинематографе. В те дни при съемке немого фильма режиссер брал обычно идеи «с потолка», а по окончании съемочного периода у него была еще возможность вносить в фильм те или иные существенные изменения при монтаже.

Однако в настоящее время он больше уже не может так свободно обращаться с кусками пленки, как это было в прошлом. Сложное производство звукового фильма требует самого тщательного и детального планирования. В сценарий вкладывается теперь намного больше труда, а когда он закончен и в соответствии с ним приступают к съемке, то для переделок или импровизаций остается гораздо меньше возможностей, чем прежде.

Это не означает, что в киноискусстве произошли какие-либо коренные изменения. Нет, просто бремя творческих усилий переложили со съемочного и монтажного периода на сценарный. Режиссер, стремящийся к успеху своего фильма и считающий себя его подлинным руководителем и создателем, обязан продумать его гораздо глубже уже на самой ранней стадии постановки, что вынуждает его участвовать в разработке сценария. Творческий процесс, который должен при этом происходить в его сознании, включает одновременно и анализ и синтез. Расчлняя каждую сцену на фрагменты, из которых каждый будет снят с определенной точки, он тем самым отбирает именно те, которые при монтаже создадут желаемый образ. Можно сказать, что съемка и монтаж фильма должны быть осуществлены в сознании режиссера раньше, чем будет снят первый метр кинопленки.

В тех случаях, когда режиссер довольствуется ролью только интерпретатора, сценарист приобретает соответственно большее значение. Однако в любом случае роль монтажера теперь стала меньше, чем прежде. Он не может оказать особого влияния на основной замысел сценария и съемку фильма, даже если ему и удастся внести поправки в какие-либо детали. Из множества второстепенных творческих работников и специалистов кинотехники, помогающих режиссеру в осуществлении его основного замысла, главными являются оператор, актер и композитор, к изучению работы которых мы и переходим.

7. Искусство кинооператора

Живопись связана со всеми десятью атрибутами зрения, а именно тьмой и светом, цветом и фактурой, формой и расположением, удаленностью и приближенностью, движением и покоем. Эти свойства зрения и будут основой моего небольшого произведения...

*Леонардо да Винчи
«Суждения об искусстве».*

Из технических специалистов, принимающих участие в производстве фильма, самым важным является оператор. Совместное творчество сценаристов, художников-постановщиков, художников по костюмам, актеров и режиссера направлено к одной цели — получить фотографическое изображение на прозрачной пленке, пригодное для проецирования на экран. Без оператора их работа не даст никаких результатов, тогда как оператор при желании может совместить в себе продюсера, режиссера, оператора и монтажера и снять фильм самостоятельно, без чьей-либо помощи. Именно так в 1920 г. Флаэрти создал фильм «Нанук». Он снимал его в Канаде в районе Гудзонова залива среди эскимосов. Однако такие случаи наблюдаются редко, и, как правило, оператор довольствуется тем, что снимает по указаниям режиссера монтажные кадры, предусмотренные съемочным сценарием.

Обычно в течение подготовительного периода либо во время съемки режиссер обсуждает с оператором каждый кадр и прислушивается ко всем вносимым им предложениям. Однако последнее слово остается за режиссером, и именно он в основном отвечает за качество снятого кадра. Режиссер, работая над сценарием в тиши своего кабинета, должен зрительно представлять себе, как ему хотелось бы показать те или иные кадры; он может делать это при первой детальной проработке сценария до начала съемок. Если же съемки уже начались, то он может работать над теми кадрами, которые будут сниматься на следующий день. В своем воображении он представляет себе экран — плоский белый прямоугольник. Как ему разместить изображение в этом пространстве? Что влияет на его решение, и как он использует возможности кинокамеры?

В этом режиссер как будто бы сходен с художником, планирующим композицию картины, которую он напишет на холсте; но в действительности задачи, стоящие перед режиссером, совершенно иного порядка. Первое и самое главное различие заключается в том, что кадр, который разрабатывает режиссер, не является сам по себе законченным произведением подобно кар-

тине художника и впоследствии не будет предметом самостоятельного изучения. Кадр продержится на экране лишь короткое время, быстротечное мгновение, которое зритель не в силах продлить; ему предшествуют и за ним следуют другие кадры. Таким образом, он является лишь частицей непрерывного потока образов, и его характер и даже оправдание самого его существования зависят от того, что он вносит в этот зрительный поток. Решающим соображением для режиссера будет назначение, которое данный кадр должен получить в смонтированной сцене; иначе говоря, каковы будут его драматические, логические и образительные связи с предшествующими ему и следующими за ним кадрами, чтобы в совокупности с ними он составлял единое целое.

Второе коренное различие между художником и кинорежиссером заключается в том, что режиссер создает движущееся изображение. Фактически это сводит на нет обычные законы живописной композиции. Движение становится решающим фактором композиции и затмевает все остальные. Фотография, полученная путем увеличения с какого-либо кадрика, может быть приятна для глаз тем, что группа деревьев в отдалении справа уравновешивается зданием на левом переднем плане и соединяющая их белая извилистая дорожка придает картине единство; но когда тот же кадр показывают на экране, то фигура человека, настолько маленькая, что на фотографии не привлекает внимания и не имеет никакого значения, может прийти вдруг в движение, и в то же мгновение это движение становится центральной точкой всей картины и непреодолимо привлекает к себе все внимание. Или, например, фотография может изображать всадника на вздыбленном коне; очертания их фигур находятся в совершенной пропорции с прямоугольником снимка; но кадр, с которого напечатана эта фотография, — это всего лишь один из сотни или еще большего количества кадриков, составляющих монтажный кадр, и он может оказаться единственным приятным на глаз в виде фотографии. Когда же этот кадр проицируется на экран, то мы следим за движением в целом и не задерживаемся на этом мгновенно промелькнувшем кадрике, с которого сделана фотография.

Вот почему увеличения с кадров вводят в заблуждение, когда их используют в качестве иллюстраций. Отобрать из 150 000 кадриков, составляющих фильм, те немногие, которые окажутся приятными на вид фотографиями, уже само по себе своего рода искусство. Для этого, как и в игре в покер или при решении головоломки, требуется известная точность суждения. Отобранные таким образом кадрики могут лишь оживить воспоминания у тех, кто видел фильм, но они почти ничего не скажут нам о том, что в этом фильме по-настоящему значительно.

Существует и еще одно заслуживающее внимания различие между режиссером и художником: если художник обычно

свободен в выборе формы и размера полотна, на котором он создает композицию своей картины, то кинорежиссер вынужден творить всегда в пределах стандартного горизонтального прямоугольника определенных пропорций — три на четыре. К сожалению, эти пропорции непригодны для композиций всех типов. Они не позволяют режиссеру украшать фильм чрезвычайно эффектными длинными панорамами, которые требуют горизонтально вытянутой рамки кадра (подобно тому как у Эйзенштейна в «Алекサンドре Невском» были сняты тевтонские рыцари, идущие от горизонта по льду Чудского озера); не совсем подходят они и для одиночных портретов или групповых композиций, требующих единого композиционного центра, и совершенно не годятся для узкой вертикальной композиции.

В попытке уйти от фиксированных размеров экрана Д. У. Гриффит иногда кашетировал верхний и нижний края кадра (для горизонтальной композиции) или боковые его части (для подчеркивания высоты в вертикальной композиции). Кроме того, он, как и многие другие режиссеры периода немого фильма, часто использовал различные кашеты с круглыми и овальными прорезями, чтобы сосредоточить внимание зрителя на центре экрана. Французский режиссер Абель Ганс ставил свой фильм «Наполеон» с расчетом, что он должен демонстрироваться на трех расположенных рядом экранах (триптих); тем самым он получил возможность показать панорамой массовые батальные сцены, занимающие три экрана. В 1930 г. Эйзенштейн в своем докладе, прочитанном в Академии киноискусств и наук в Голливуде, предложил ввести круглый экран, в который можно вписывать прямоугольники различных пропорций, соответствующие разным типам композиции. Однако это предложение не имело последствий, и экран все еще продолжает сохранять пропорции три на четыре. В наши дни редко пользуются кашетами. Режиссер и оператор принимают ограничения, налагаемые на них прямоугольником экрана, и пытаются в своих композиционных решениях по мере возможности к ним приспособиться.

Один из способов приспособления прямоугольника экрана заключается в том, что вертикальную ось кадрика располагают под углом к вертикальной оси объекта. Для этого камеру при съемке устанавливают в наклонном положении относительно снимаемого объекта. Когда снятый таким образом кадр будет проецироваться на экран, его рамка в кадровом окне, конечно, останется горизонтальной, а изображение будет скошено. В фильме Жюльена Дювивье «Бальная записная книжка» этим способом был снят целый эпизод о разбитой жизни врача эпилептика. Связанный со старой каргой женой, он влачит свои дни в квартире, где царит ужасный беспорядок и куда с улицы доносится непрерывный грохот подъемного крана. То обстоятельство, что композиция кадров на протяжении всего эпизода лишена равновесия, значительно способствовало его эмоциональной напряженности.

Подобный прием был использован в фильме «Короткая встреча». Сразу же после того, как Алек (Тревор Хоуард) окончательно расстается с Лорой (Селия Джонсон), идет сцена, где она, окаменев от горя, сидит в помещении вокзального буфета. Изображение в кадре медленно наклоняется в сторону. При звуке подходящего экспресса Лора выбегает на платформу (это показано двумя монтажными кадрами с тем же наклоном). Затем на крупном плане мы видим, как по ее лицу скользят огни проходящего поезда и ветер развеивает ее волосы. Постепенно изображение возвращается в горизонтальное положение. Критический момент, желание броситься под поезд, прошел. Также и Эйзенштейн в фильме «Октябрь», показывая лихорадочные приготовления к обороне Петрограда, достигает исключительно динамичной композиции. Он снял рабочих, идущих в гору, камерой, установленной с наклоном, соответствующим подъему дороги. Когда в проекторе кадрик занял свое горизонтальное положение, мы увидели рабочих, идущих, устремившись вперед в неестественном ракурсе. Однако этот прием наклона камеры не может применяться всюду. В большинстве случаев режиссер должен считаться с тем, что он всегда смотрит на жизнь как бы через одно и то же окно. Это окно обладает широчайшей свободой движения: оно может приближаться к происходящей сцене или удаляться от нее; его можно наклонять под любым углом, и с каждой переменной его положения меняются содержание и композиция картины, ограниченной его рамой; но сам прямоугольник продолжает оставаться неизменным.

Композиция кадра зависит от множества факторов, которые можно разделить на три основные группы. К первой относится форма или рисунок движения самого объекта; ко второй — положение или движение камеры по отношению к объекту; к третьей — характер освещения объекта.

В ранних фильмах имел значение, конечно, только первый фактор. Сюжет раскрывался лишь декорациями и актерами. Камера же попросту фиксировала происходящее перед ней, оставаясь неподвижной на протяжении всей сцены.

Декорация на открытых съемочных площадках или в павильонах со стеклянными стенами и крышей освещалась обыкновенным солнечным светом. Развитие кинотехники создало гораздо больше возможностей для смены ракурсов и освещения. Перестановка аппарата при съемке была связана с развитием монтажа, который как бы включал камеру в действие и заставлял ее смотреть то на одно, то на другое, то в одном направлении, то в другом; усовершенствование освещения явилось следствием появления в студиях осветительной аппаратуры и пленки повышенной чувствительности.

Первое место среди факторов, определяющих характер изображения в кадре, занимает расстояние между камерой и объектом. Если это расстояние очень велико, то мы получим очень

дальний план; если же оно очень мало, то получается очень крупный план. Где-то посредине лежат общий план, полуобщий, средний, полукрупный и крупный. Это деление на планы неизбежно является относительным; невозможно провести между ними точную грань. Обычно за основу деления на планы принимают масштаб изображения человеческой фигуры. Кадр, снятый с большого расстояния, когда человек на экране кажется совсем маленьким, называется кадром дальнего плана. Придвинув камеру настолько, что фигура стоящего человека начинает вписываться в прямоугольник экрана, мы получаем средний план; при еще большем приближении получается полукрупный план, в котором дается поясное изображение человека. Крупный план — это кадр, в котором видно лишь лицо человека; а на очень крупном плане получается только часть лица.

После того как определен план кадра, то есть установлено расстояние съемочной камеры от объекта съемки, необходимо продумать точку зрения аппарата. Следует ли снимать этот кадр с нормальной точки зрения* либо с точки, расположенной выше или ниже этого уровня? Снимать ли объект спереди, сзади или сбоку? Понятно, что, чем короче расстояние между камерой и объектом съемки, тем заметнее будет эффект, получаемый в результате изменения точки зрения объектива. Короче говоря, крупный план в композиционном отношении гораздо лучше поддается контролю оператора; он пластичнее, чем общий план. При съемке с близко расположенного объекта возможны десятки точек, с которых его можно снять; задача режиссера выбрать именно ту точку, которая будет лучше служить его цели.

Для иллюстрации этих возможностей достаточно одного-двух примеров. Если поднять камеру выше уровня глаз настолько, что она будет смотреть на объект сверху, то получится изображение, в котором объект покажется укороченным и малозначительным; и, наоборот, если камеру поместить ниже уровня глаз и направить вверх, то размеры и значимость объекта будут казаться преувеличенными. Немецкий фильм 1925 г. «Последний человек», поставленный режиссером Ф. В. Мурнау, рассказывает нам о горьком унижении, испытываемом швейцаром большого отеля, когда его по старости переводят в служители при уборной. Начальные кадры фильма, где герой расхаживает с важным видом в ливрее, расшитой золотым позументом, сняты несколько снизу для того, чтобы этим подчеркнуть все великолепие швейцара. Все кадры, в которых он появляется после того, как лишился ливреи, сняты с верхней точки зрения; камера смотрит на него сверху, чтобы подчеркнуть его подавленное состояние. Разница между этими двумя положениями камеры очень незначительна, но тем не менее она использована намеренно и очень эффективна.

* То есть соответствующей точке зрения человека выше среднего роста. —
Прим. ред.

В советских немых фильмах мы встречаем этот прием в ещё более подчеркнутой форме. В «Конце Санкт-Петербурга» капиталист Лебедев сидит за письменным столом, озабоченный положением на бирже. Решив, что настала пора действовать, он с криком «Скупайте все!» внезапно вскакивает со стула и стоит, возвышаясь над камерой. От его резкого движения стол опрокидывается. Служащий Лебедева угодливо бросается на пол, чтобы подобрать упавшие со стола предметы. Он поднимает глаза на своего хозяина. За этим кадром следует другой, тоже снятый с нижней точки, в котором Лебедев царственно над всем возвышается; и сейчас же этот кадр переходит на снятый с такой же точки памятник Петру Великому.

Иногда кадр снимается с определенной точки, чтобы подчеркнуть взаимосвязь находящихся в нем отдельных людей или предметов.

Классический пример этого можно найти в одной из сцен фильма Эйзенштейна «Старое и новое», в которой крестьянка Марфа Лапкина приходит к богатому кулаку, чтобы попросить у него лошадь. В этой сцене кулак снят крупно сзади, с верхней точки, так что на первом плане видна его огромная круглая спина и жирная лоснящаяся шея, а далеко внизу, в глубине кадра, видна маленькая трогательная и робкая фигура Марфы.

Подобных примеров можно было бы привести очень много. В хорошем фильме, в тех случаях, когда режиссер при съемке кадра может выбирать съемочную точку камеры из нескольких возможных, все монтажные кадры, как снятые с обычной точки зрения, так и снятые в остром, необычном ракурсе, в равной степени продуманы и обоснованы. И здесь выбор плана и ракурса всегда диктуется соображениями о той роли, которую данный кадр должен играть в монтажном контексте.

Большая часть кадров фильма снимается с обычной точки неподвижной камерой; однако режиссеру нет никакой необходимости ограничивать себя этим приемом. При желании он может снимать и движущейся камерой. При этом возможны любые формы ее движения. Камеру можно поворачивать горизонтально на оси или на штативе как частично, так и на полный круг в 360°, чтобы получить то, что называется «панорамой». Далее, ее можно наклонять вверх и вниз по вертикали в пределах угла в 90°. Поставив ее на тележку, называемую «долли», ее можно двигать вперед, назад или в стороны, чтобы получить так называемые «наезды», «отъезды» и планы, снятые с движения. Камеру и оператора можно также поместить на специальный съемочный кран, который поднимет их в воздух. И наконец, съемки можно производить с автомашины, с паровоза или самолета. Разнообразие движений камеры, в результате которых можно получить тот или иной эффект, практически безгранично.

На первый взгляд, возможность передвижения камеры кажется очень соблазнительной, и общеизвестно, что новичок или

любитель редко способен устоять перед искушением двигать и поворачивать камеру во всех направлениях, тогда как опытный кинематографист пользуется передвижениями камеры весьма сдержанно. Правда, к этой умеренности его вынуждает частично то обстоятельство, что в профессиональном производстве фильма съемка кадра с движения обычно вносит дополнительные сложности освещения, планировки мизансцен и ритма, и все это удорожает стоимость фильма и усложняет работу. Однако основным доводом против злоупотребления движущейся камерой является то, что зрительное впечатление, которое создается при этом, мы испытываем в жизни лишь при особых обстоятельствах. Если в то время, когда я гляжу в окно, раздается стук в дверь, я не стану медленно переводить глаза по стене от окна к двери: мой взгляд мгновенно перебросятся с одного предмета на другой. Такое резкое изменение направления взгляда хорошо передается в фильме при помощи монтажного стыка — мгновенной смены одного кадра следующим. Это и есть тот нормальный путь, которым мы пользуемся, когда наше внимание, будучи собранным, а не рассеянным, переключается с одного объекта на другой. Поэтому естественным переключением внимания зрителя от одного кадра к другому будет именно стык двух кадров.

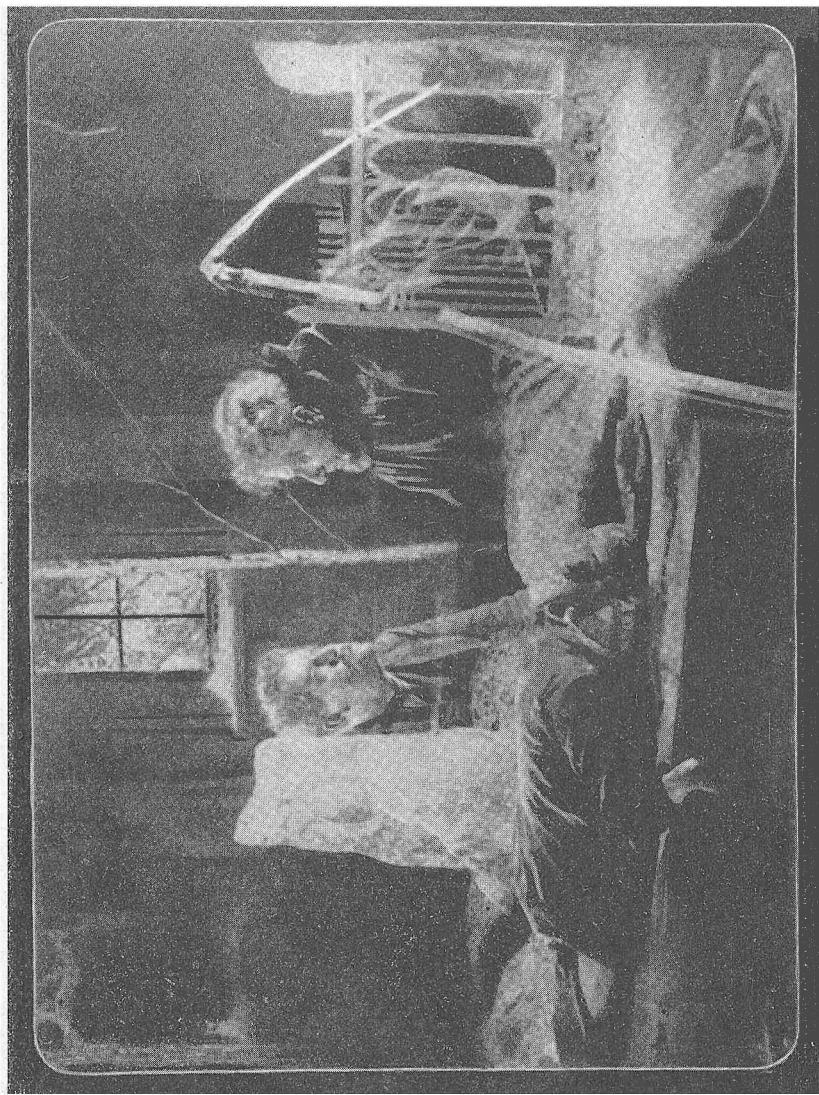
Некоторые режиссеры пошли в этом отношении настолько далеко, что почти перестали прибегать к передвижению камеры; например, в немых фильмах Эйзенштейна и Пудовкина очень мало кадров, снятых с движения. «Панорамирование и съемка с движения, — писал в 1928 г. Айвор Монтэгу, — не в фаворе у русских мастеров левого направления, которые считают, что эти приемы напоминают зрителю о существовании камеры и разрушают иллюзию действительности»*. Другие режиссеры тоже отказались от съемки с движения на том основании, что это не позволяет уменьшать длину кадров, а следовательно, здесь утрачивается возможность использовать быструю смену коротких монтажных планов. Этот довод в какой-то мере основателен по отношению к хроникальным фильмам, в которых трудно иногда предусмотреть обстоятельства съемки и где режиссер лишен возможности заранее монтажно организовать материал. Но для фильма любого другого типа это соображение абсолютно неприложимо, так как длина монтажного куска может быть предусмотрена, хотя бы приблизительно, еще в сценарии.

Обычно, как мы уже отмечали, наш взгляд мгновенно переносится от чего-нибудь, приковавшего наше внимание, к другому предмету; но бывают случаи, когда наш взгляд движется медленно, имея в виду определенную цель. Так, когда мы что-либо ищем — книгу на полке, потайную дверь в стене, человеческую фигуру в пейзаже, корабль в море, — то мы тщательно разыскиваем глазами соответствующее место. Если это — пространство, ко-

* «Film technique», стр. 186.



Ингрид Бергман в фильме Альфреда Хичкока «Дурная слава» (драматическое напряжение в сцене подчеркнуто необычным ракурсом).



Кадр, снятый двойной экспозицией из фильма Виктора Шестрома „Возница“.



Американский киноактер Поль Муни в фильмах «Человек со шрамом» (вверху слева), «Мы не одиноки» (вверху справа), «Хуарец» (внизу слева) и «История Луи Пастера» (внизу справа).



Американский киноактер Кларк Гейбл в фильмах «Забава идюта» (вверху слева), «Это случилось однажды ночью» (вверху справа), «Унесенные ветром» (внизу слева) и «Саратога» (внизу справа).

торое мы не можем окинуть одним взглядом, но в котором хотим понять взаимосвязь его различных частей или в котором хотим выяснить отношения разных предметов, находящихся в поле нашего зрения, то, чтобы увидеть, как они расположены по отношению друг к другу, мы инстинктивно водим по ним глазами. Если мы хотим осмотреть предметы обстановки комнаты или разглядеть людей в зале, мы тщательно и систематически оглядываем их по очереди. Точно так же движется пейзаж, который мы видим в окно, когда едем в машине или в поезде. Было бы смешно отрицать за киноискусством право использовать зрительные впечатления, которые получаются при подобных обстоятельствах. Движение камеры никогда не должно быть самоцелью. Во многих случаях режиссер чувствует, что для той психологической, драматической и изобразительной роли, которая по его замыслу предназначена данному кадру как частице потока зрительных образов, требуется определенное движение камеры, и в этом случае оно будет вполне оправдано.

Движение камеры нередко используется для подчеркивания пространственной связи между объектами. Например, в посредственном фильме «Золото там, где его находишь» есть сцена роскошного банкета; здесь камера медленно движется в воздухе над длинным столом от одного его конца к другому, как бы разглядывая красочные и аппетитные блюда, напитки и серебро, которыми он уставлен. Если бы режиссер попытался показать то же самое рядом статичных крупных планов или одним общим планом, получилось бы другое, притом менее сильное впечатление. В фильме Кэрола Рида «Праздник служащих» есть сцена, в которой девушка (ее играет Маргарэт Локвуд) со своим приятелем остается ночевать на многолюдном пляже в Брайтоне. Она не может уснуть. Девушка эта работает больничной сестрой; несколькими часами раньше, в больнице, она рассталась с убитым горем человеком (его играет Джон Лодер), у которого незадолго перед этим умерла жена. Его трагический облик не выходит у нее из головы. Она тихо поднимается и идет к воде. Пока она стоит там, глядя вдаль, камера наклоняется к поверхности моря, омывающего камни у ее ног, и этот кадр наплывом переходит в другой. В новом кадре перед нами уже другая вода, вода реки, и аппарат поднимается, чтобы на этот раз показать актера Джона Лодера, который стоит на набережной Темзы, перегнувшись через парапет. Эти снятые с движения кадры устанавливают отчетливую пространственную взаимосвязь между девушкой и морем, мужчиной и рекой; а переход наплывом с моря на реку создает взаимосвязь совершенно иного, ассоциативного порядка, благодаря чему наши мысли легко и естественно переносятся от Брайтона к Лондону.

Но движение камеры используется не только для подчеркивания пространственной взаимосвязи, оно нередко служит и для передачи субъективного впечатления. В этом случае движущаяся

камера становится для нас — зрителей — воображаемым наблюдателем и как бы воспроизводит его движения. Содержание кадра при этом воспринимается нами уже не непосредственно, а как бы глазами человека, который определенным образом (иногда весьма наглядно) реагирует на это содержание. Головокружение, опьянение или падение можно передать кадрами, в которых пейзаж вращается (съемка с быстрым поворотом камеры по вертикальной оси) или покачивается (съемка качающейся камерой), или же кадрами, в которых пол внезапно надвигается на зрителя. В своем фильме «Метрополис» Фриц Ланг стремится передать чувство ужаса, охватившее сотни детей, застигнутых наводнением в подземном городе. Они пытаются пробиться к маленькой железной двери, представляющей собой единственную возможность спасения. Для съемки некоторых кадров в этой сцене режиссер установил камеру на качелях, на которых ее можно было раскачивать вперед и назад по направлению к железной двери и от нее. В рекламной брошюре, изданной прокатчиками этого фильма, объясняется назначение этого приема: «Искаженные блики света на колеблющемся фоне вызывают у зрителя чувство ужаса. Создается впечатление, будто сейчас наступит конец света... Зрителю кажется, что он сам находится среди участников происходящего. Он продвигается вместе со всеми, и в то же время его взгляд перебрасывается с одного места на другое; он перестает быть сторонним наблюдателем, каким обычно бывает зритель. Если бы поставить камеру на голове зрителя так, чтобы она передвигалась вместе с ним и меняла фокус в зависимости от направления его взгляда, то можно было бы получить тот же эффект. Но так как подобный способ передвижения камеры абсолютно неосуществим, то необходимое впечатление достигается раскачиванием и поворотами «летающей камеры».

В других случаях субъективное впечатление, передаваемое движением камеры, значительно тоньше, и иногда его даже трудно проанализировать, чтобы точно определить. В фильме Торольда Дикинсона «Близкий родственник» мы видим молодого солдата и его девушку, которые встретились, чтобы провести вместе день. Они уселись на вершине приморской скалы и беседуют, но их мысли не спокойны. Солдата волнует сознание того, что он делал и говорил не то, что предписывается правилами хранения военной тайны; девушка не может забыть, как ее шантажирует и запугивает хозяин — фашистский шпион. Но внезапно ими овладевает чувство, уносящее все заботы, и они бросаются в объятия друг другу; в этот момент камера медленно отворачивается в сторону и вверх, к белым облакам и голубому небу. Становится ясно, что тот воображаемый наблюдатель, глазами которого мы видим фильм, умышленно отвел свой взор от интимной сцены, избегая навязчивого любопытства.

В фильме «Они знали, чего они хотят» Чарльз Лоутон играет зажиточного фермера, который женится на официантке из город-

ского кафе. На свадебном пиру он выпивает лишнее и, желая показать, что он еще молод и силен, упрямо лезет на крышу дома. Пробираясь по карнизу, он оступается и падает на землю. Он настолько сильно ушибся, что его приходится внести в дом; свадебные гости толпятся у двери и окон, пытаясь заглянуть в комнату. В этой сцене камера движется вокруг дома позади толпы, то придвигаясь к какому-нибудь просвету между людьми, то пробиваясь на свободное место, в точности подражая человеку, который вертится около толпы, пытаясь найти щель, в которую он мог бы увидеть происходящее. Искалеченного не показывают; смысл события подсказывается движениями безуспешно любопытствующей камеры. Следует добавить, что чисто зрительно панорама может усилить иллюзию глубины; при просмотре кадра, снятого панорамой, будет казаться, что предметы, расположенные в разных планах, движутся с различной скоростью в зависимости от их расстояния от объектива. Точно так же, когда мы смотрим из окна поезда, нам кажется, что предметы, расположенные ближе, пробегают мимо нас быстрее, чем более отдаленные. Взаимосвязь между этими разными движениями в некоторых случаях может дать почти стереоскопический эффект. На этом основана многоплановая техника, используемая в производстве мультипликационных фильмов. Кроме того, движение камеры до некоторой степени может компенсировать ограничения, связанные с постоянными пропорциями кадра: для съемки горизонтально растянутого предмета можно применять проезд камеры или снимать горизонтальной панорамой; для передачи высокого, узкого предмета камеру можно наклонять вперед или откидывать назад — в обоих случаях движение камеры имитирует движение глаза, рассматривающего композицию неподвижной картины. И наконец, передвижением камеры можно, если это необходимо, придать неподвижному предмету некое подобие движения. Мне вспоминается документальный фильм о сталелитейном заводе; в одной из сцен этого фильма листы раскаленной стали прокатывались взад и вперед между рядами вальцов. В эту сцену был вставлен монтажный кадр с неподвижными, уже готовыми листами стали. В их отполированной поверхности отражались фигуры рабочих. Благодаря тому что этот кадр был снят движущейся камерой, он хорошо увязывался с движением в остальных кадрах и не нарушал темпа всей сцены. Однако ничем нельзя оправдать попытки добиться любого из этих эффектов, если их результат является только самоцелью. Позвольте еще раз напомнить, что движение камеры, как и любой другой съемочный эффект, допустимо лишь тогда, когда оно оправдано психологически, драматически и изобразительно.

Движение камеры может быть использовано для съемки движущегося предмета. Так, в документальном фильме Бэзиля Райта «Песнь о Цейлоне» объектив, панорамируя, следует за полетом птицы. В шведском фильме «Ночь» камера с нижней точки

«отъездом» снимает передние ряды шагающей колонны солдат, двигаясь в темпе их движения. В фильме Пабста «Западный фронт 1918 года» камера следует за цепью солдат, направляющихся к окопам переднего края. Во вступительном кадре фильма «Тонкий человек» камера перемещается справа налево, чтобы удержать в кадре детектива Ника Чарльза (актер Уильям Пауэла), которого преследует толпа назойливых газетных репортеров. Камера останавливается через определенные промежутки времени, когда актер, а с ним и репортеры внезапно замирают на месте. Причина этих остановок, что обнаруживается на следующем среднем плане, — собака детектива Аста, которая (Пауэл ведет ее на поводке) останавливается у каждого дерева. Такое использование движения камеры почти не нуждается в пояснениях. Нужно отметить лишь случаи, когда движение камеры имеет своей целью непрерывно держать в кадре движущийся объект; например, два человека идут по улице, и аппарат, пытаясь, движется перед ними с таким расчетом, чтобы они все время оставались на крупном плане. При этом движение строится так, чтобы сохранялась пространственная взаимосвязь камеры с движущимся объектом.

После того как выбрана съемочная точка, можно приступить к установке освещения. Этим руководит главным образом оператор. Будет ли кадр снят средним или крупным планом, нужно ли его снять с этой или с другой точки, должна ли камера быть неподвижной или двигаться — все это предрешается режиссером и может быть более или менее точно записано в съемочном сценарии. Но когда дело доходит до освещения, то его детальная разработка является уже обязанностью оператора. В наше время главный оператор съемочной группы сравнительно мало занимается самой камерой; управление ею он предоставляет своим помощникам, а основное внимание уделяет длительному, трудному и важному делу установки света. Первоначальное назначение света, конечно, заключалось в том, чтобы осветить предмет съемки, но теперь оператор настолько владеет эффектами освещения, что имеет возможность пойти значительно дальше этого. Заливая объект светом сначала с одной стороны, затем с другой, здесь бросая тень, там накладывая яркий блик, оператор постепенно вырисовывает изображение. Пользуясь световыми приборами, он очерчивает контуры и придает объемность плоскостям снимаемого объекта, создает впечатление пространственной глубины, доносит до зрителя эмоциональное настроение и атмосферу сцены и даже, в случае надобности, добивается некоторых драматических эффектов.

В павильоне, где оператор работает исключительно при искусственном освещении, он полностью управляет световыми эффектами. Два основных типа используемого им освещения — это, во-первых, «широкое» освещение, которое охватывает большое пространство, и, во-вторых, освещение узким лучом, ширину кото-

рого можно регулировать приблизительно от 8 до 45° и которым пользуются для концентрации света на каком-то ограниченном пространстве или участке. В дополнение к ним можно пользоваться имеющимися в студии разнообразными осветительными приборами. Для защиты объектива или части снимаемого предмета от света прожекторов в распоряжении оператора имеются светонепроницаемые экраны разнообразных форм и размеров (два наиболее распространенных типа таких экранов именуется на студийном жаргоне «негром» и «бродягой»). Характер освещения можно также регулировать с помощью рассеивающих экранов. Эти экраны делятся на две группы. К первой относятся экраны из окрашенного желатина, матового стекла или шелка. Они надеваются непосредственно на осветительные приборы. Применяются эти экраны для превращения жесткого прямого света в рассеянный или для его изменения. Например, если у актрисы светлоголубые глаза, то из-за высокой активности голубых лучей они будут выглядеть неестественно светлыми и невыразительными; поэтому, чтобы придать им глубину и блеск, лицо актрисы освещают небольшими прожекторами с красными фильтрами. Ко второму типу рассеивающих экранов относятся те, которые для смягчения резкости изображения ставятся непосредственно на объектив*. Обычно их делают из тонкой марли, матового желатина или стекла, покрытого сетью тонких линий, и они могут давать различные эффекты от едва заметного смягчения изображения до сильной дымки. Естественно, что при съемке на открытом воздухе у оператора меньше возможностей управлять светом, но все же и в этих случаях он может сделать значительно больше, чем это кажется на первый взгляд. Еще на первых порах истории кинематографа для освещения затененных частей объекта пользовались отражателями. Их делали либо из отполированного металла, который давал резкое и прямое отражение, или из выбеленного фанерного щита, и тогда отражение получалось мягче и рассеянее. Вместо таких отражателей иногда пользуются искусственным светом. В некоторых случаях для смягчения солнечного света над актерами устанавливают навесы, называемые «сетками». Уже много лет применяется приспособление, именуемое «фильтром». Это кусок цветного стекла, который ставится перед объективом, чтобы изменить соотношение тонов на фотографии. Если оператор хочет придать цвету более светлый оттенок, он использует фильтр того же цвета; для получения более темного тона он ставит фильтр дополнительного цвета.

Несмотря на высокую чувствительность современной суперпанхроматической пленки, она все же не воспроизводит абсолютно точно соотношения тонов в снимаемой сцене. Пользуясь

* Речь идет о так называемых молярных линзах, диффузионных дисках, светофильтрах и сетках. — *Прим. ред.*

соответствующим фильтром, оператор может исправить эти недостатки. Кроме того, он может их даже «переисправить»; это значит, что он может сделать цвет значительно темнее или светлее, чем он выглядит в действительности. Например, если он пожелает сделать синеву неба более темной, чтобы путем контраста подчеркнуть белизну облаков, он использует фильтр дополнительного к голубому цвета. При этом выбор фильтра будет зависеть от того, насколько темнее должен быть цвет, который хочет получить оператор. При желании он может сделать небо черным, как сажа. Снимая для Эйзенштейна кадры, которые в дальнейшем появились в фильме, смонтированном Солем Лессером («Буря над Мексикой»), Тиссе в отдельных планах снял небо при помощи светофильтров в очень мрачных тонах, в результате чего в этих кадрах не только получилась резкая контрастность, но и была передана гнетущая атмосфера.

Оператор может регулировать освещение тремя способами — он устанавливает направление света, его интенсивность и степень рассеивания.

Основной источник освещения в кадре называется ключевым светом; в первую очередь должно быть решено его направление. При съемке на открытом воздухе ключевым светом будет, конечно, солнце, лучи которого в середине дня падают отвесно и с большой высоты, а рано утром и в конце дня — в косом направлении. В декорациях, построенных в павильоне студии, ключевой свет устанавливается так, чтобы он имитировал солнце. Поэтому и в павильоне, когда нет необходимости в особых световых эффектах, ключевой свет будет идти сверху. Однако нередко ключевой свет должен падать на объект в каком-либо другом направлении, например если сцена должна освещаться через единственное окно или настольной лампой, либо горящим каминном. Направление основного источника света может иногда в значительной степени влиять на впечатление, которое на нас производит изображение. Общеизвестно, что лицо, освещенное преимущественно снизу, кажется более зловещим, чем когда его освещают нормальным образом. Кроме того, поставив источник основного света в соответствующем месте, можно получить драматически эффектные тени. В фильме Кларенса Брауна «Победа» Мария Вальевская (артистка Грета Гарбо) ночью приходит к Наполеону (артист Шарль Буайе). Ее приводят в комнату, где он в это время отдает приказания офицерам своего штаба. Комната освещена множеством свечей, стоящих в низких подсвечниках. Они наполовину освещают лица присутствующих и отбрасывают тени их фигур на стены комнаты. На одной из них висит карта Европы. Поглощенный военными делами, Наполеон не замечает Марии. Шагая по комнате взад и вперед среди своих офицеров, разговаривая, жестикулируя, приказывая, он являет собой олицетворение неутомимой, целеустремленной энергии. В одном месте он останавливается и поднимает руку, чтобы усилить значе-

ние своих слов. В это мгновение мы видим кадр огромной карты Европы, которую пересекает, как зловещий символ, его властная тень.

Когда найдено направление ключевого света, нужно продумать его интенсивность, потому что от нее будет зависеть световая тональность всего изображения.

В следующей цитате американский оператор Джон Арнольд хорошо определяет значение общей тональности кадра:

«Возьмем очень простую сцену: спальня, в которой лежит больной ребенок и при нем неусыпно дежурит мать. Если эту сцену показать на экране в мрачных тонах с длинными зловещими тенями, сразу почувствуется, что ребенок болен тяжело и может совсем не поправиться. Если же комната дана в более светлых тонах, из окна струится солнечный свет и повсюду лежат веселые блики, инстинкт подсказывает нам, что кризис миновал и ребенок находится на пути к выздоровлению»*.

Короче говоря, темные тона склонны вызывать подавленное настроение, а обилие света способствует его подъему. Но хотя вопрос о силе освещения и о том, как экспонировать, проявлять и печатать пленку для получения определенных результатов, решает оператор, он не может при этом отходить от сценария. Если сценарий предусматривает и режиссер настаивает на том, чтобы самая печальная сцена фильма происходила в ярко освещенном танцевальном зале, а самая радостная — в подвале, освещенном одной свечой, то оператор ничего не может поделать в смысле изменения тональности освещения; он может лишь заявить, что, по его мнению, сценарий следовало написать иначе.

И наконец, оператору приходится решать, в какой степени освещение сцены должно быть рассеянным. Там, где объект освещается одним осветительным прибором большой силы, свет получается прямой или «жесткий»; границы света и тени ясно очерчены и резко контрастны, полутона почти отсутствуют; в таком случае говорят, что фотография контрастна и имеет узкую шкалу тональностей. Прямой, резкий свет такого рода отчетливо выделяет основные контуры объекта съемки и подчеркивает линейную перспективу; в то же время он делает изображение ровным, плоским и несколько однотонным. Если представить себе стилизованный эскиз объекта съемки, написанный жженой костью и китайскими белилами, то мы получим представление о недостатках такой фотографии, правда, несколько преувеличенное. Поэтому оператор обычно стремится сделать фотографию теплее и интереснее путем использования других, дополнительных источников света. Например, при освещении человеческой фигуры, если ключевой свет падает сверху и спереди, он может ввести

* «We Make the Movies», 1938, стр. 145.

более слабый задний свет, придавая таким образом фигуре рельефность и как бы выдвигая ее с заднего плана на передний. Он может также направить дополнительный свет спереди на ту сторону фигуры, которую ключевой свет оставил в тени. Чтобы усилить эффект заднего освещения одной или обеих сторон фигуры или части фигуры, он может направить яркий пучок света, чтобы выделить какую-либо определенную деталь. Таким образом, добиваясь, чтобы на пленке запечатлелся свет различной интенсивности, падающий на возможно большее число плоскостей объекта съемки, оператор придает фотографии жизнь и глубину и делает ее более интересной. Чем больше дополнительных источников света сопровождают направленный ключевой свет, тем мягче и рассеянное будет все освещение, так как рассеянное освещение получается в результате того, что объект освещен из многих источников, каждый из которых имеет сравнительно малую интенсивность. Вместо того чтобы ключевое освещение концентрировалось в одном направлении, оно, как бы растворенное, распределяется вокруг всего объекта; в результате этого ослабляется контрастность, почти полностью исчезают глубокие черные тени и яркие световые пятна и расширяется гамма тоналностей за счет многочисленных полутонов. Назначение рассеивающих экранов и смягчающих отражателей тоже заключается в рассеивании света; вместо ослепительного, яркого пучка он должен падать на объект съемки из целого ряда световых точек сравнительно слабой интенсивности.

Понятно, что нельзя установить какие-либо законы применения определенных световых эффектов. Съемка каждой сцены и каждого монтажного кадра имеет свои особенности и свои трудности, разрешение которых требует огромной квалификации и большого опыта. Иногда при установке освещения приходится принимать во внимание даже фактуру материала; например, шероховатая поверхность наилучшим образом обнаруживает свою структуру в условиях прямого интенсивного освещения, в то время как полированная металлическая поверхность лучше всего выглядит при мягком, рассеянном освещении. Во всех случаях, учитывая тесную связь между освещением и настроением фильма, следует добиваться, чтобы освещение в основных чертах соответствовало настроению или тону, в которых задуман фильм в целом. В равной степени вариации освещения должны соответствовать переменам в настроении фильма, связанным с его ритмической структурой. Трагедийные фильмы нередко выдерживаются в темных тонах с мягкими контрастами; примерами могут служить фильмы: «Сломанные побеги» Д. У. Гриффита*, «Осведомитель» Джона Форда и «Набережная туманов» Марселя Карне. Соответственно для мелодрамы обычно применяется освещение в тех же темных тонах, но с резкими контрастами. Роман-

* В нашем прокате «Сломанная лилия». — *Прим. ред.*

тические сюжеты обычно даются в более светлых тонах с мягкими контрастами, а комедия — в еще более светлых. Однако это только указание на общие тенденции, и оно не должно восприниматься как жесткое правило. Хотя картина «Набережная туманов» и начинается густым ночным туманом на Гаврском шоссе и заканчивается кадром, в котором туман и мрак поглощают бездомную собаку, в середине фильма есть залитые светом сцены, в которых герой и героиня показаны в зените своего кратковременного счастья. Пожалуй, следует добавить, что по фотографии с кадра нельзя вынести точного суждения об освещении данной сцены, поскольку тональность и контрастность фотографии можно значительно изменять экспозицией и проявлением в процессе печати.

Объектив съемочной камеры, через который должен пройти свет, отраженный объектом съемки (для того чтобы запечатлеться на чувствительной негативной пленке), представляет собой другое, весьма важное средство видоизменения характера фотографического изображения. В начале этой главы упоминалось, что для перехода от среднего плана на крупный или от среднего на общий нужно изменить расстояние между камерой и объектом съемки. Практически того же результата можно достичь, просто сменив в камере объектив. Поставив более короткофокусный объектив, оператор может добиться такого же эффекта, какой дает удаление от объекта съемки; заменив его длиннофокусным, он может достигнуть того, что получается, когда камера приближается к объекту. При помощи телеобъектива можно снять крупным планом какую-либо деталь, находящуюся на значительном расстоянии от камеры. В настоящее время существуют объективы с переменным фокусным расстоянием, которые делают ненужной замену одного объектива другим; уменьшая или увеличивая фокусное расстояние, можно создать впечатление, будто камера наезжает на объект или отъезжает от него.

Смена объективов представляет большое удобство при всякого рода документальных съемках: для оператора хроники, желающего во время игры в крикет снять со своего места на трибуне крупный план отбивающего игрока; для естествоиспытателя, который хочет запечатлеть на пленке крупный план пугливой птицы или животного; для документалиста, желающего снять крупным планом фабричного рабочего, не придвигая камеры слишком близко, чтобы тот не начал смущаться или нервничать, и т. д. Однако для каждой дистанции существует объектив определенного фокусного расстояния, способный дать правильное изображение; объективы с большим и меньшим фокусным расстоянием при съемке с этой дистанции дадут заметное искажение. Каждый, кто видел снятый телеобъективом крупный план броска во время игры в крикет, помнит, как забавно выглядят неистовые и безуспешные старания игрока пробежать взад и вперед расстояние между воротами; которые кажутся стоящими почти

рядом. Длиннофокусный (узкоугольный) объектив создает впечатление сплюснутой перспективы; короткофокусный (широкоугольный) — углубляет перспективу, увеличивая размеры предметов, расположенных на переднем плане, и одновременно уменьшая размеры предметов, расположенных в глубине.

Поэтому при съемке в павильоне объективы чересчур малого или большого фокусного расстояния применяются не только для удобства, но и для достижения некоторых оптических эффектов. Например, там, где оператор хочет увеличить относительные размеры предметов на переднем плане или подчеркнуть ракурс, либо придать выразительность и стремительность движению на аппарат и от него, он пользуется короткофокусным объективом. Чем больше фокусное расстояние объектива, тем меньшей глубиной фокуса он обладает. Если на крупном плане, снятом короткофокусным объективом, задний план недостаточно различим, то оператор может снять его объективом с большим фокусным расстоянием с более удаленной точки и, выведя его из фокуса, превратить задний план в мутный плоский фон; наоборот, используя объектив с меньшим фокусным расстоянием, он может дать задний план более резко, усиливая, таким образом, роль этого плана в монтажном кадре.

Часто бывает, что режиссер добивается субъективного эффекта, давая изображение несколько не в фокусе или меняя фокус во время съемки. Например, мать поднимает глаза от шитья и неожиданно для себя видит в дверях своего долго отсутствовавшего сына-моряка; затем кадр с сыном быстро мутнеет и становится неясным, а когда нам снова показывают мать, мы видим, что ее глаза наполнены слезами. В эпизоде пуска сепаратора в фильме «Старое и новое» Эйзенштейн использует этот прием в обратном порядке. Крестьяне впервые в жизни видят сепаратор. Когда с него снимают чехол, сепаратор дается вне фокуса; постепенно он приобретает резкость и стоит, отчетливо выделяясь своими сверкающими металлическими частями; крестьяне в изумлении рассматривают его. Это сделано, вероятно, для того, чтобы передать ощущение времени, нужного крестьянам, чтобы рассмотреть непривычный предмет. В фильме «Мечтательные уста» есть сцена, в которой Элизабет Бергнер сидит в концертном зале и слушает скрипача; один монтажный кадр снят с точки, находящейся позади скрипача, и объектив через его плечо смотрит на зрителей. Сначала резко очерчен скрипач на первом плане и неразличимы зрители, находящиеся позади; затем скрипач выходит из фокуса и приобретает резкость лицом Элизабет Бергнер, сидящей среди зрителей; потом объектив вновь переставляется, чтобы показать в фокусе скрипача. Ясно, что все это было сделано для того, чтобы, не меняя точки зрения камеры, переключать внимание зрителя с переднего плана на задний, и обратно, хотя не совсем понятно, почему нужно было предпочесть этот прием простому стыку.

Пользуясь специальными линзами с насадками и зеркалами, оператор может получить всевозможные оптические искажения. Существуют размножающие линзы, которые могут дать множество рядом стоящих изображений одного и того же объекта; есть оптические приспособления, дающие искаженное, вытянутое в длину изображение или, наоборот, раздавшееся вширь. Были случаи, когда оператор получал необходимое ему искажение, смазав линзу вазелином. Многократной экспозицией при съемке или в процессе печати можно накладывать несколько изображений на один и тот же кусок пленки. Ошеломляющее впечатление от уличного движения в большом городе можно передать, если снять кадры одного людского потока, идущего на аппарат, второго — по диагонали справа налево и третьего — по диагонали слева направо, и затем наложить все три снятых плана друг на друга так, чтобы на экране движение происходило крест-накрест и во всех направлениях сразу. Все эти оптические искажения часто использовались в немых фильмах, чтобы передать такие состояния, как опьянение, растерянность, головокружение и т. п. В звуковых фильмах они применяются реже отчасти потому, что понятия, которые раньше передавались только зрительно, можно выражать теперь с помощью звука.

Оператор имеет возможность применять разнообразные оптические трюки; к ним относятся: рир-проекция, способ Данинга, способ Шюффтана, макетная съемка, способ дорисовки на стекле, метод блуждающей маски *. С помощью этих трюков можно совмещать действие и фон, снятые в разных местах и в разное время, и миниатюрные макеты с декорациями нормальных размеров; показывать в кадре одного актера в двух ролях и т. п. Все эти трюки обычно получаются настолько удачными, что ими можно обмануть кого угодно. Хотя подобные приемы в техническом отношении и представляют большой интерес, мы не будем на них задерживаться, так как они не несут никаких художественных функций и поэтому не имеют никакого значения для критической оценки фильма, кроме, конечно, тех случаев, когда они сделаны настолько плохо и заметно, что правдоподобие сцены утрачивается. Этим я хочу сказать, что когда мчащийся по сельской местности экспресс воспринимается нами как настоящий, то для зрителя совершенно не существенно, снимался ли здесь поезд или его макет; также не имеет для него значения, как делается трюк с актером, исполняющим две роли (например, Роберт Донат в фильме «Привидение едет на запад»). Важно, чтобы кадры поезда были сняты с выразительных точек и чтобы их сочетание в монтаже было интересным, а характеры обеих ролей были переданы убедительно. В отношении всего остального, пожалуй, даже следует поддержать широко распространенную в кинематографии

* Подробнее о трюковых съемках см. А. Птушко, Н. Ренков, Комбинированные и трюковые киносъемки, М., 1941. — *Прим. ред.*

точку зрения — чем меньше известны публике секреты технических трюков, тем лучше.

Кроме того, оператор располагает еще одной возможностью, которую обычно рассматривают как «трюк» и часто используют в качестве такового. В действительности же эта возможность является одним из выразительных средств оператора. Речь идет об изменении скорости работы камеры, которое дает замедленное и ускоренное движение. Если снимать с удвоенной против нормальной скоростью (то есть сорок восемь кадров в секунду вместо двадцати четырех) и затем показывать результаты этой съемки с нормальной скоростью проекции (то есть двадцать четыре кадра в секунду), то действие в кадре будет выглядеть замедленным; наоборот, когда снимают замедленно, а проицируют с нормальной скоростью, то на экране получится ускоренное движение. Этот прием часто используют в комических сценах, где, например, герой, сидящий за рулем автомобиля, несет с головокружительной быстротой по оживленной улице и делает опаснейшие повороты среди машин и автобусов, несущихся мимо него во всех направлениях. Замедленное движение было удачно использовано в двух английских документальных фильмах. Первый — это «Весна на ферме» Эвелины Спайс; в одном из кадров этого фильма юноша в замедленном темпе едет на неоседланном коне среди высокой колышавшейся травы. Второй — фильм Марион Грирсон «На морском курорте»; в нем отдыхающие у моря люди в душный полдень после второго завтрака танцуют под звуки оркестра и движутся в медленном, как бы сонном ритме. В фильме «Седьмое покрывало» героиня, пытаясь покончить жизнь самоубийством, бросается с моста в реку — ее падение дано в замедленном темпе.

Однако наиболее удачно использовали замедленное и ускоренное движение в качестве элемента своих монтажных построений советские режиссеры. Пудовкин описывает*, как ему случилось наблюдать за работой косаря после проливного дождя:

«Он был обнажен до пояса. Мускулы его спины сокращались и растягивались при равномерных взмахах. Мокрое лезвие косы, взлетая вверх, попадало в солнечный свет и на мгновение вспыхивало острым ослепительным пламенем. Я подошел ближе. Коса погружалась в высококую влажную траву, и она, подрезанная, медленно ложилась на землю непередаваемым гибким движением. Светящиеся на сквозном солнце капли воды дрожали на кончиках острых, изогнутых листьев, скатывались и падали... И снова меня охватило необычайно волнующее ощущение великолепия зрелища. Я никогда не видел такой замечательной мокрой травы!

Как схватить, как передать то полное и глубокое ощущение...»

* В. Пудовкин, *Время крупным планом*, Избранные статьи, М., 1955, стр. 98.

Затем Пудовкин описывает, как он нашел решение этой картины. Когда режиссер хочет показать какую-либо деталь действия, он придвигает камеру ближе, чтобы снять крупный план; тогда почему бы, доказывая Пудовкин, не замедлить на мгновение скорость движения, чтобы показать какую-то деталь, которую нельзя увидеть при нормальной скорости, и тем самым получить то, что он называет «крупным планом времени»? Он говорит:

«Почему не выдвинуть на мгновение какую-либо деталь движения, замедлив ее на экране и сделав ее таким образом особенно выпуклой и невиданно ясной? Разве... трава, падающая на землю, не были мною задержаны обостренным вниманием? Разве не благодаря этому заостренному вниманию я увидел гораздо больше, чем видел всегда?»

И далее:

«Я попробовал мысленно снять и смонтировать косьбу травы примерно так:

1. Стоит человек, обнаженный по пояс. В его руках коса. Пауза. Он взмахивает косой. (Все движение идет нормально быстро, то есть снято с нормальной быстротой.)

2. Взмах косы продолжается. Спина и плечи человека. Медленно переливаются, напрягаясь, мускулы. (Снято «цайт-лупой» очень быстро, отчего движение на экране получается чрезвычайно медленным.)

3. Лезвие косы на кульминационной точке медленно переворачивается. Солнечный блик загорается и тухнет. (Съемка «цайт-лупой».)

4. Летит вниз лезвие (нормальная скорость).

5. Весь человек с нормальной быстротой провел косой по траве. Взмахнул — провел. Взмахнул — провел. Взмахнул... И в момент, когда лезвие косы коснулось травы,

6. Медленно («цайт-лупа») подрезанная трава качается, падает, изгибаясь и роняя блестящие капли».

Пудовкин поясняет, что это — очень приблизительная схема и что после произведенной съемки он смонтировал все иначе:

«...я монтировал иначе — много сложнее, работая с кусками, снятыми с очень разнообразной скоростью».

Когда он увидел результат на экране, он понял, что мысль его была правильна:

«Случайные зрители, незнакомые с сущностью приема, признавались, что получали почти физическое ощущение влажности, веса и силы».

При этом Пудовкин подчеркивает, что он говорит не об отдельном, изолированном кадре с замедленным движением. Он ссылается на режиссеров, использовавших замедленное движение раньше его:

«Если снималась «цайт-лупой» скачка лошадей, то она снималась целиком и так же целиком вставлялась в картину, как целый «вводный» эпизод. Я слышал, что Жан Эпштейн снял «цайт-лупой» целую картину (кажется, «Падение дома Эшер» по рассказу Э. По), используя эффект замедленного движения для придания мистической окраски сценам. Я говорю не о том. Я говорю о различной степени замедления скорости движения, включенной в построение монтажной фразы...

Длительные процессы, показанные на экране монтажем кусков, снятых с различной скоростью, получают своеобразный ритм, какое-то особое дыхание. Они делаются живыми, потому что им придается живое биение оценивающей, отбирающей и усваивающей мысли. Они не скользят, как пейзаж в окне вагона, под равнодушным взглядом привыкшего к этой дороге пассажира. Они развертываются и растут, как рассказ талантливого наблюдателя, увидевшего вещь или процесс так ясно, как никто до него еще его не видел».

8. Музыка в фильме

Происходя на открытом воздухе, на солнечном склоне холма... зрелище на подвижной сцене, с самого начала настроенное в лад с природой, сосредоточило в себе блеск, излучаемый каждым отдельным искусством. Больше сродни опере, чем пьесе, оно в своей основе имело музыку. Ибо драма выросла из лирической оды и навсегда сохранила то, что вначале было ее единственной стихией — танец и пение хора мимов. Из этого центра ритмического движения и богатой мелодики распространялась сферическая волна повествования и повторялась многократным эхом ответных песнопений. Ясный и точный смысл пьесы, всегда понятный разуму, будучи воплощен в музыкальную форму, доходил до сердца. Это была мысль, воплощенная в лирическом стихе, стих, превращенный в песню, а для глаза песня и стих отражались, как в зеркале, в ритме и такте согласованных движений рук и ног мимов.

*Из описания греческой драмы
в книге «Греческое мировоззрение»
Лоуиса Дикинсона.*

Хотя мы и привыкли называть фильмы, выпущенные до 1927 г., «немыми», кино никогда не было немым в полном смысле этого слова. С первых дней его существования музыкальное сопровождение считалось обязательным. Известно, что на первом публичном просмотре фильмов Люмьера в Англии (1896) они шли под аккомпанемент фортепьяно, на котором исполнялась импровизация на темы популярных мелодий. Музыка в кинотеатре первое время не была связана с фильмами; тогда любое музыкальное сопровождение было приемлемо. Однако в очень скором времени неуместность веселой музыки во время демонстрации серьезного фильма стала очевидной, и пианисты кинотеатров начали стремиться к тому, чтобы музыкальное сопровождение соответствовало характеру фильма.

По мере того как росло количество кинотеатров и усиливалось их значение, к пианисту стали добавлять скрипача, а иногда и виолончелиста; в крупных кинотеатрах были созданы небольшие оркестры. В течение многих лет выбор музыки к каждой программе целиком определялся дирижером или руководителем

оркестра, и очень часто при назначении кандидата на эту должность имели значение не его квалификация или вкус, а скорее то, что он являлся обладателем большой нотной библиотеки.

Поскольку дирижеру редко удавалось посмотреть картину раньше, чем за день до ее демонстрации (если ему вообще выпало такое счастье), музыкальное сопровождение обычно делалось наспех. Чтобы исправить это положение, прокатные кинокомпании стали выпускать печатные рекомендации для аккомпаниаторов; например, в 1909 г. компания Эдисона начала снабжать выпускаемые фильмы ярлыками, указывающими на их характер, например «приятный», «грустный», «веселый». Их примеру последовали и другие фирмы, и эти аннотации становились все более подробными; наконец, появились своеобразные музыкальные подстрочники, в которых обозначались характер фильма и названия подходящих музыкальных произведений и давались точные указания, где нужно переходить от одного произведения к следующему.

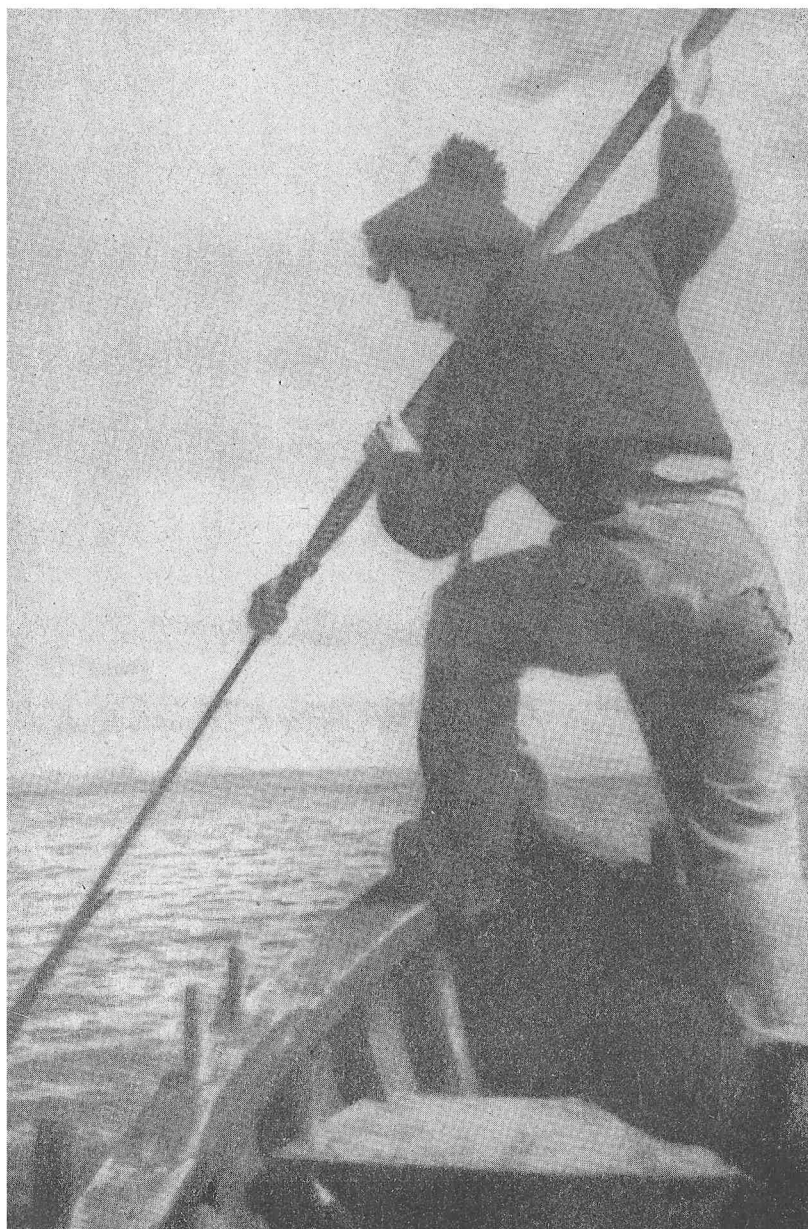
К ряду фильмов, среди которых насчитывались и действительно выдающиеся и просто претенциозные, была специально написана музыка. В 1908 г. Камилл Сен-Санс сочинил музыку для премьеры первого фильма фирмы «Фильм д'Ар» — «Убийство герцога Гиза». Это была сюита для струнных инструментов, рояля и фисгармонии (*op.* 128), состоящая из вступления и пяти частей, точно соответствующих фильму. В 1911 г. в Америке Уолтер Кливленд Симон сочинил оригинальную партитуру для фильма «Арра-На-Паф», а в 1913 г. в Германии Джузеппе Бечче написал музыку к фильму Карла Фрелиха «Рихард Вагнер». Но наибольшую известность приобрела музыка, написанная Джузеппе Карлом Брейлем для фильма Д. У. Гриффита «Рождение нации». Сеймур Стерн пишет о ней следующее:

«Оркестровая партитура в целом не была оригинальной; частично она была скомпонована из народных мотивов и фрагментов симфонической музыки. Среди последних обращали на себя внимание: «В чертоге горного короля» из сюиты «Пер Гюнт» Грига (сопровождала эпизод эвакуации Атланты), «Полет валькирий» в сочетании с «Дикси»* и некоторыми другими произведениями Вагнера и других композиторов (к скачке ку-клукс-клановцев), а также многие фрагменты и поурри мелодий из Бетховена, Листа, Россини, Верди, Чайковского и других композиторов. Но в этой партитуре были и оригинальные отрывки и мелодии, специально написанные Гриффитом и Брейлем. Некоторые из них впоследствии приобрели популярность. В частности, к ним принадлежат «темы варварства, наглости и угрозы», которые сопровождали пролог и сцены, показывающие введение рабства в ко-

* «Дикси» — популярная американская песня. — *Прим. ред.*



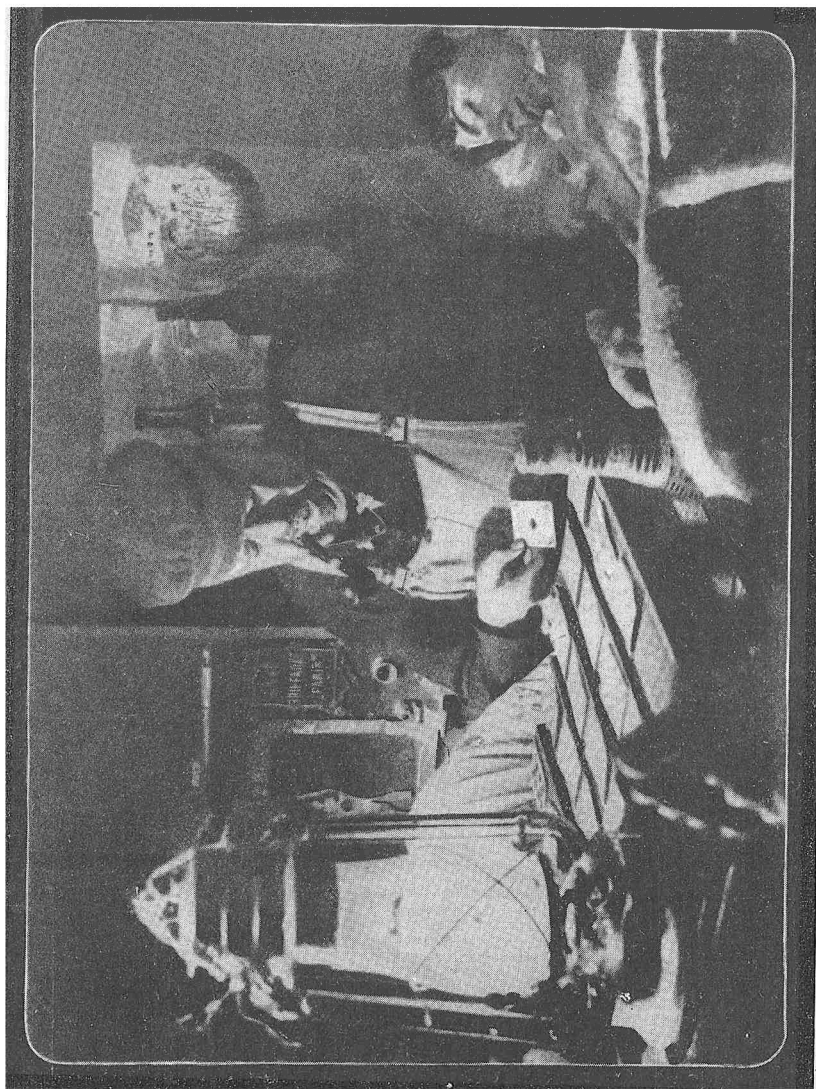
Чарли Чаплин в фильме „Золотая лихорадка“.



Охота на акулу в фильме Роберта Флаерти „Человек из Арана“.



Дальний общий план из «Дилли-анса», (режиссер Джон Форд).



Средний план из фильма «Аталунга» (режиссер Жан Виго).

лониальной Америке. Особенно много оригинальной музыки было написано ко второй части фильма. Ею сопровождалась все сцены, изображающие бесчинства негров после гражданской войны. Несколько сходную с ней музыку, выражающую наглость, садизм и подлость, исполняли во время сцен с участием достопочтенного Остина Стоунмена или его протеже Сайласа Линча. Лирической музыкой сопровождалась романтическая история Маленького Полковника и Элси Стоунмен. Из музыки, написанной Джозефом Карлом Брейлем, наибольшим успехом пользовался призывный сигнал клана — жуткая смесь пронзительных свистков и гудков сирены, сопутствовавшая сценам рождения Ку-клукс-клана, сбору кланов и скачке ку-клукс-клановцев. Впрочем, я убежден, что Брейль построил мотив Ку-клукс-клана на основе музыкальной темы из двух нот, встречающейся в последней части «Ученика чародея» Дюка»*.

Среди других известных партитур, специально написанных для фильмов, можно назвать музыку Эдмунда Майзеля к «Броненосцу Потемкину» (производящую настолько сильное впечатление, что в некоторых европейских странах она была запрещена, в то время как демонстрация самого фильма была разрешена) и к фильму «Берлин, Симфония большого города» Рутмана, а также музыку Артура Оннегера к «Колесу» и «Наполеону» Абея Ганса. Однако фильмов, для которых писали оригинальные партитуры, было немного по причинам, которые приводит Курт Лондон:

«В распоряжении рядовых кинотеатров не было достаточно совершенного оркестрового аппарата. Музыкальные издательства и не думали печатать такого рода музыку, разве только какие-либо отдельные номера, пригодные для концертного или салонного исполнения. Такое издание было бы и слишком дорого и нерентабельно, ибо оно потребовало бы особой редакции для различных составов оркестра. Кинопромышленность не заботилась о том, чтобы участвовать в таком издании или предпринять его самостоятельно. Для нее музыка, заказанная к фильму специально, была если не роскошью, то, в лучшем случае, лишь хорошим средством пропаганды, которое предназначалось для того, чтобы улучшить впечатление, получаемое представителями прессы и заинтересованными кругами на премьере. Она не думала о широкой публике, которой тот же фильм приходилось смотреть с недостаточной хорошей музыкой и получать поэтому недостаточное убедительное впечатление. Дирижеры, в свою очередь, обычно бойкотировали специально написанную музыку, так как желали давать свою компилированную, и еще потому, что быстрое и

* «An Index to the Creative Work of David Wark Griffith»; ч. II: «The Art Triumphant»; а) Monograph on «The Birth of a Nation», июль 1945.

хорошее освоение специально написанной музыки было недо-ступно по техническим причинам»*.

Поэтому в большинстве случаев музыкальное сопровождение к фильму в течение всего немого периода кино оставалось в руках пианиста, руководителя или дирижера оркестра, работающих в каждом кинотеатре. Они пользовались теми нотами, которые были у них под рукой, а также играли уже известные им произведения. У каждого из них неизбежно вырабатывался чисто утилитарный взгляд на музыку; некоторые произведения считались подходящими для комических сцен, другие — для романтических, третьи — для грустных, и т. д. Со временем композиторы и музыкальные издатели стали находить выгодным издание небольших фрагментов оригинальной музыки, снабжая их соответствующими ярлыками. Появилась обширная библиотека музыкальных хрестоматий для аккомпаниаторов, состоящая из многих тысяч отрывков из произведений, выражающих любые оттенки переживаний, чувств и настроений: «Галоп», «Погоня», «Отчаяние», «Неминуемая гибель», «Страшная тревога», «Драматическое напряжение», «Плач», «Победный марш», «Нежная любовь». Это только некоторые названия; список их можно было бы продолжить почти до бесконечности.

Из-за краткости кинематографических сцен и быстроты, с которой одна сцена подчас сменялась другой, в немом периоде кино не было подходящих условий для нормального развития самостоятельной музыки. Исполнение отрывков для передачи «настроений» редко длилось больше двух-трех минут. Их композиция была слишком элементарной. Эти отрывки нельзя было ни растягивать путем повторения, ни сокращать, ни внезапно прерывать, не вызывая этим резкой дисгармонии общего характера сопровождения. Названия фрагментов музыки «настроений» отчетливо показывают, что главное назначение музыки в немом кино заключалось в том, чтобы иллюстрировать повествование, давать музыкальное выражение каждому оттенку настроения и, воздействуя на слух, усиливать те же чувства, которые вызывало зрительное восприятие.

Однако это еще не объясняет ясно выраженной и глубоко заложеной потребности в музыкальном сопровождении к немому фильму, которую всегда испытывали зрители, а также странного и безотчетного ощущения пустоты, возникавшего при просмотре немого фильма без музыки. Эта потребность возникает потому, что кино является прежде всего искусством движения. Между музыкой и движением неизменно существует тесная связь. Ребенок инстинктивно раскачивается и танцует в ритме оркестра, а пожилой человек, греющийся на солнышке у открытой эстрады приморского курорта, слушая духовой оркестр, отбивает такт

* Курт Лондон, Музыка фильма, М.—Л., 1937, стр. 42—43.

ногой или рукой. Музыкальное сопровождение ничего не прибавило бы к удовольствию, которое доставляет нам произведение живописи, — оно было бы даже неуместным; но представить себе танец без музыки трудно.

Следовательно, именно физическое движение, которое видишь на экране, и вызывает, в первую очередь, инстинктивную потребность в звуковом сопровождении — ту потребность, которая в немом кино восполнялась музыкой. Однако, поскольку музыка была обязательно связана с ритмом и настроением тех сцен, которые она сопровождала, она могла выполнять и более сложную задачу, а именно — подчеркивать ритм фильма в целом.

Повествовательная и драматическая структура фильма была заложена уже в литературном сценарии и получала дальнейшую разработку по мере того, как фильм проходил через все стадии производства. Еще яснее выражалась эта структура фильма благодаря хорошо подобранному музыкальному сопровождению, которое отражало и усиливало настроение фильма в каждый данный момент и в сменах настроений и темпа становилось отражением всего фильма.

Музыку используют и в звуковом фильме, и ее существование в нем также оправдывается главным образом ритмом фильма, который является искусством движения. Однако в других отношениях роль музыки в звуковом кино существенно отличается от той, какую она играла в немом.

Прежде всего музыка не является больше единственно возможной формой звучания в фильме. В нем можно воспроизводить также человеческую речь и всевозможные другие звуки и шумы, причем они могут преобладать на протяжении больших отрезков фильма; в таких местах музыка не нужна и даже неуместна. Это означает, что музыку теперь нужно использовать более осмотрительно.

Однако не все продюсеры проявляют в этом вопросе хороший вкус. Все еще слишком часто музыка звучит непрерывно или почти непрерывно на протяжении всего фильма подобно иллюстративному сопровождению немых фильмов, как фон для диалога, шумов или дикторского текста. Фильм «Интермеццо — любовная история», в котором главные роли играют Лесли Хоуард и Ингрид Брегман, — один из многих фильмов, испорченных избытком сентиментальной музыки, играющей роль фона для большей части диалога. Короткометражные научно-популярные фильмы, в которых диктор и музыка непрерывно соревнуются в попытке овладеть вниманием зрителя, представляют собой настоящее бедствие для людей, регулярно посещающих кинотеатры. Использование музыки в качестве фона заслуживает самого резкого осуждения как грубое нарушение смысла и хорошего вкуса. Подобная музыка настолько раздражает даже самых не критически настроенных зрителей, что непонятно, почему ее еще используют в фильмах.

Музыка звукового фильма отличается от музыки немого еще тем, что в звуковом фильме при абсолютной автоматической синхронизации можно установить гораздо более тесную связь между музыкой и изображением. Вместо того чтобы быть дополнением к фильму на всем его протяжении, музыка появляется теперь реже (по крайней мере в реалистическом повествовательном фильме), но зато занимает тщательно продуманное место внутри самого фильма, являясь неотъемлемой составной частью его структуры.

Звуковой фильм больше не нуждается в иллюстративной музыке. Там, где ее вводят в фильм, она должна помогать действию, связывать между собой куски диалога, вызывать нужные ассоциации и развивать идею фильма. Она должна усиливать лирическую и эмоциональную кульминацию фильма и время от времени служить эмоциональной разрядкой. Это относится и к тем случаям, когда музыка вводится в качестве органического элемента сцены, как, например, уже упоминавшаяся песенка в фильме «Человек-зверь».

В немом кино быстрая смена сцен усложняла задачу музыкального оформителя, заставляя его прибегать к коротким музыкальным отрывкам, не претендующим на музыкальную законченность. Что же касается музыки в звуковом фильме, музыкальных фраз, специально рассчитанных на музыкальное сопровождение, то они часто обладают законченной музыкальной формой. Иногда они способны до некоторой степени влиять и на изобразительную сторону фильма.

Если в условиях музыкального сопровождения немого фильма оригинальная партитура была редкостью, то появление звукового кино весьма стимулировало написание оригинальных произведений музыки. Это новое средство художественного выражения привлекло таких людей, как Уильям Элвин, Артур Бенджамен, Артур Блисс, Уильям Уолтон, Уолтер Лир, Вогэн Уильямс и Бенджамен Бриттен — в Великобритании; Артур Оннегер, Морис Жобер, Дариус Мило и Жорж Орик — во Франции; Дмитрий Шостакович и Сергей Прокофьев — в Советском Союзе; при этом мы назвали далеко не всех. В результате их работы в кино качество кинематографической музыки значительно повысилось по сравнению с немым периодом. Кинозрители слушают лучшую музыку в исполнении отличных оркестров, и это вполне компенсирует несовершенство звукозаписи.

Однако следует заметить, что в фильме имеет значение не столько качество самой музыки, сколько драматическое соответствие и синхронность ее ритма с изобразительным ритмом фильма. Музыка, которая настолько хороша, что привлекает к себе внимание за счет самого фильма, неуместна; отсюда общее мнение, что лучшая музыка — это та, которую не слышишь. Конечно, мы тем самым признаем, что музыка в кино играет служебную роль, но в этом нет ничего нового: на протяжении

большей части своей истории музыка была вспомогательным искусством. Во многих случаях превосходная музыка к фильмам была написана композиторами, которые не занимали ведущих мест в области чистой музыки; примерами могут служить Эдмунд Майзель, написавший партитуру к «Броненосцу Потемкину», и Ганс Эйслер — автор музыки к фильму Йориса Ивенса «Зюдерзее».

Музыка в фильме может привлекать излишнее внимание не только тогда, когда она слишком хороша, но и в тех случаях, когда в ней имеется какая-либо выразительная и ясная мелодия. Такая мелодия отвлекает внимание зрителя, и он подсознательно очень внимательно вслушивается в нее до самого конца. Композитор, который стремится к тому, чтобы его музыка находилась в соответствии с ритмом фильма и не выпирала на первый план, должен заботиться о полном сочетании гармонии и ритма. Использование хорошо знакомой музыки отвлекает еще больше, и, кроме того, она имеет тот недостаток, что часто вызывает у зрителя определенные ассоциации, иногда совершенно не соответствующие тем, которые продюсер намерен создать в своем фильме. В качестве примера я могу назвать диснеевскую трактовку «Пасторальной симфонии» Бетховена в фильме «Фантазия», оставившую у меня самое неприятное воспоминание. Она настолько нарушила мое привычное отношение к этой музыке, что в течение долгого времени я боялся, что мне никогда не удастся выбросить из головы образы Диснея и они будут постоянно портить мне удовольствие, получаемое от музыки Бетховена. В звуковом фильме использование классической музыки является крайне нежелательным; к счастью, это общепризнано, и в наши дни даже к самым скромным документальным фильмам заказывается специальная музыка. В двух удачных фильмах — «Короткая встреча» и «Седьмое покрывало» — была включена классическая музыка, что можно было бы считать исключением, но в обоих случаях эта музыка использована реалистично, как элемент действия, а не просто в виде сопровождения. В первом фильме Селия Джонсон, включив радио, случайно слышит «Второй концерт» Рахманинова, и эта музыка впоследствии звучит у нее в голове. Музыку, которая слышна в «Седьмом покрывале», исполняла Энн Тодд в роли концертной пианистки. Я не убежден, что даже в этих случаях использование классической музыки полностью оправдано, но настаивать на этом было бы, пожалуй, чрезмерным проявлением пуризма.

Качество музыки в фильме и ее значение во многом зависят, конечно, от вида этого фильма. Возьмем твердо установившиеся категории фильмов, начиная с объективной документации и кончая абстрактным графическим фильмом, обладающим только формально изобразительной привлекательностью, и мы получим следующую шкалу: кинодокументация, хроника, кинолекция, учебный фильм, научно-популярный, документальный и

художественный фильм, объемная мультипликация, рисованная мультипликация, абстрактно-графический фильм. Этот перечень позволяет сделать вывод, что в то время, как в документации неиллюстративная музыка неуместна, она постепенно начинает играть все большую роль по мере нашего продвижения по этому списку. В мультипликациях Диснея она является их неотъемлемой частью, а в абстрактных фильмах того типа, который делает Оскар Фишингер, она составляет основной элемент фильма, придающий ему форму и оправдывающий его существование. Вся ценность кинодокументации заключается в ее содержании, в использовании камеры как приспособления, фиксирующего событие на пленке при минимальном вмешательстве человека и без какой-либо трактовки материала. Но когда цели создателя фильма идут дальше простой документации, когда он собирается в чем-то убедить, выразить какую-то идею или точку зрения, форма приобретает большее значение; а поскольку музыка, в конечном счете, является не чем иным, как в высшей степени сложной формальной организацией звуков, то неудивительно, что она важнее в фильмах того типа, в которых наиболее отчетливо выражена формальная сторона.

Выше мы уже отмечали, что одно из главных различий между использованием музыки в немом кино и ее использованием в звуковом состоит в том, что в реалистическом художественном фильме, который оказывается примерно в середине нашего списка, иллюстративная музыка используется лишь в ограниченных пределах. В связи с этим возникает ряд проблем. Прежде всего нужно решить, когда же к ней следует прибегать. В свете того, что уже было сказано о музыке в качестве фона, нужно полагать, что для нее не найдется места в сценах диалога. Но этим мы отмечаем лишь негативную сторону использования музыки; можно ли сказать о ней что-либо в положительном смысле? Понятно, что вопрос о том, когда и какую музыку можно использовать в каждом отдельном фильме, решает продюсер или режиссер; но из того, что мы знаем о взаимосвязи между изображением и музыкой, можно установить и некоторые общие принципы, которых следует придерживаться. Для всякого художника форма становится тем важнее, чем больше он погружается в передачу эмоционального и лирического, и именно в тех частях фильма, где есть элементы того или другого, музыка будет наиболее уместна. Французский композитор Морис Жобер осудил музыкальный фон к диалогу, считая, что «назначение музыки — пояснить действие». Дальше он говорит следующее:

«Если я полностью отвергаю музыкальную иллюстрацию или синхронизацию, то делаю это потому, что я, как уже говорил, верю в то, что кино в основном реалистично. В сырой материал, из которого делается фильм и который приобретает художественное значение только в своей внутренней взаимосвязи, музыка вно-

сит элемент нереального, чем нарушаются законы объективного реализма. Есть ли для нее вообще место в фильме?

Безусловно, есть. Подобно тому как романист иногда прерывает свой рассказ для выражения своих чувств в форме размышлений или лирических отступлений, или для описания субъективных реакций своих действующих лиц, так и режиссер время от времени отходит от точного воспроизведения действительности, чтобы внести в свое произведение те элементы субъективной оценки или поэзии, которые придают фильму индивидуальность. Он может делать это в форме описаний, сдвигов в пространстве или во времени, возвращений к более ранним сценам, сновидений, образного воплощения мыслей кого-либо из персонажей, и т. д. Во всем этом музыка может сказать свое слово: ее звучание подсказывает зрителю, что стиль фильма в силу каких-то драматических причин временно изменяется. Вся сила внушения, которой обладает музыка, направляется на то, чтобы усилить и продлить впечатление необычности и ухода от фотографической правды, которой добивается режиссер*.

После того как будет решено, в каких местах фильма должна быть использована музыка, возникает второстепенная проблема — где она должна начинаться и где кончаться, как перейти к ней от предшествующего куска фильма и от нее к последующему; при этом особенно тщательно должны быть продуманы примыкающие участки фонограммы. Вопрос о том, где именно нужна музыка, необходимо решать, учитывая степень оправданности ее использования; зрители должны быть подготовлены к тому, что она возникнет, и режиссер обязан чувствовать, где она будет уместна. Второй вопрос — о переходах — в основном носит технический характер. «В момент острого драматического напряжения можно нанести резкий удар по нервам зрителя, используя, например, фортиссимо оркестра, сливающегося с воплем. Кроме того, можно умело сочетать музыкальный звук с немзыкальным (например, шум поезда), нарастающий ритм которого постепенно смешивается с музыкой; резкие звуки скрипки незаметно сменяют завывания ветра, и т. д. Есть тысяча и одно решение этой задачи, которая возникает перед нами всегда по-разному. Композитор фильма должен точно чувствовать момент, когда изображение перестает быть строго реалистичным и требует музыкального поэтического отступления»**.

Я остановился на вопросе о неиллюстративном использовании музыки в драматическом фильме и ничего не сказал о специально музыкальных фильмах. У них есть свои признанные, определенные традиции. Тем, кто особенно интересуется ими, можно рекомендовать книгу Курта Лондона «Музыка фильма», где

* «Footnotes to the Film», 1938, стр. 109.

** Там же.

описаны и проанализированы различные типы музыкальных фильмов*.

С использованием музыки тесно связаны эксперименты по использованию дикторского текста в стихотворной форме или текста, написанного ритмической прозой. Насколько мне известно, все эти эксперименты проводились в документальных фильмах, и хотя они не были удачными, все же нужно отметить смелость создателей этих фильмов.

В фильме «Песнь о Цейлоне» Бэзиля Райта (1935) в качестве дикторского текста было использовано описание острова, сделанное Робертом Ноксом в 1680 г. Хотя оно написано не стихами, диктор читал его медленно, негромко, в монотонном ритме, который составлял одно целое с музыкой и лирическим замыслом всего фильма. Стихи были использованы в «Ночной почте» Гарри Уотта (1936); в конце фильма, после того как в нем достаточно подробно и с чувством драматической взволнованности была показана работа почтовой бригады ночного поезда, курсирующего между Юстоном и Глазго, возникает ряд общих планов экспресса, мчащегося на рассвете к месту назначения. Это именно тот лирический момент «отказа от фотографической правды», о котором говорил Морис Жобер. Однако в этом месте мы слышим главным образом не музыку, а приведенные ниже стихи У. Г. Одена, которые читались в быстрой ритмичной манере, имитирующей стук колес поезда:

Поезд почтовый ночью мчится,
Письма везет из-за границы:
Богатым — чеки и переводы,
Бедным — жалобы на невзгоды.
Под гору, в гору и на повороте —
К сроку торопится, к сроку торопится.

По валунам, что лежат на равнинах,
Поезд развесил хлопья дыма,
Громко пыхтя, он проходит мимо
Тихих просторов полей нелюдимых.
Любопытные птицы летят рядом,
Но темные окна сурово молчат;
Псы провожают поезд взглядом
И вновь засыпают, сердито урча;
На маленькой ферме никто не проснется,
Только в девичьей спальне графин покачнется...

Подъем к рассвету преодолен.
На Глазго путь идет под уклон.

* Курт Лондон, Музыка фильма, М.—Л., 1937, стр. 84—100 (Жанры музыкального фильма). — *Прим. ред.*

Поезд летит по зеленым склонам,
По длинным долинам,
К извивам заливов,
Мимо буксиров к подъемным кранам,
Мимо машин и плавильных печей...
Здравствуй, Шотландия!
Утром туманным
Люди твои ждут новостей...

Писем и бланков,
Чеков из банков,
Счетов, накладных,
Пары слов от родных,
Просьбы о месте,
Песен невесте,
Мрачных дознаний,
Робких признаний,
Милых каракулей малых детей
И новостей, новостей, новостей.
Сплетен смешных, достоверных и странных,
Сплетен о дальних и ближних странах,
Сплетен о людях ближних и дальних,
Сплетен радостных и печальных.
Писем интимных и официальных,
Вкрадчивых, резких, льстивых, нахальных,
Умных, глупых, коротких, длинных,
Искренне пошлых, притворно невинных;
Вестей на бумаге всяких сортов;
Разных почерков, разных шрифтов;
Писем открытых и писем в конвертах...
Из всех городов, деревень, портов,
На всех языках и диалектах...

Поезд!
Спешу, пока люди спят еще!
Что им снится?
Одним — чудовища,
Другим — чаепитие в ближней гостинице,
Третьим — совсем ничего не снится.
Спит Глазго рабочий, спит Эдинбург,
Спит Абердин, закован в гранит.
Но скоро проснутся люди — и вдруг
Кто-то вспомнит, что долго не пишет друг...
Вставай скорей!
Почтальон стучит.
Значит — ты еще не забыт... *

* Перевод Р. Н. Юренева.

Однако эпизод «Ночной почты», в котором были использованы эти стихи, оказался наименее удачным, тогда как во всех других отношениях этот фильм — один из лучших довоенных документальных фильмов. Причина неудачи здесь заключается, пожалуй, в том, что стихи Одена довольно сложны и являются самостоятельным поэтическим произведением. Там, где дикторский текст претендует на поэтичность, связь между словами и образами в нем более тесная, чем в том случае, когда он имеет чисто информационный характер, обособлен и бесстрастно описывает нечто существующее помимо него. Стихотворный дикторский текст, как и хорошая кинематографическая музыка, должен быть задуман как неотъемлемая часть фильма, как элемент его неразрывного художественного единства. Бессмысленно было бы отдельно придумывать изобразительную часть фильма и отдельно дикторский текст, а затем пытаться придать фильму какие-то особые качества, изложив этот текст в стихах. Если изображение и стихотворный текст с самого начала не задуманы в одном плане, если они, короче говоря, не рассчитаны на выражение единой идеи на одном эмоциональном уровне, результат почти неминуемо окажется губительным. Расхождение между изображением и текстом особенно отчетливо проявляется в фильме министерства информации «Наша страна» (производства 1945 г.), стихи для которого написал Дайлан Томас.

В двух американских документальных фильмах, сделанных Пэром Лоренцом, — «Плуг, который вспахал долины» (1936) и «Река» (1938) — был весьма удачно использован дикторский текст, написанный свободным стихом. Возможно, достичь этого удалось благодаря тому, что Лоренц был автором замысла всего фильма — как его изобразительной части, так и дикторского текста. Из приведенных цитат можно убедиться, что стихи Лоренца не утонченны и не сложны. Доказательством их пригодности как комментария к изображению может служить то, что взятые в отдельности они звучат довольно шаблонно:

Мы построили сотни больших и тысячи малых городов:
Сент-Пол и Миннеаполис,
Дэвонпорт и Киокак,
Молийн и Куинси,
Цинциннати и Сан-Луис,
Омаху и Канзас-Сити...
Через Скалистые горы и вниз от Миннесоты
Две с половиной тысячи миль до Нового Орлеана
Мы застроили новый континент.
Черная ель и норвежская сосна,
Пихта Дугласа и красный кедр,
Алый дуб и шегбакский орех.
Мы построили сотни больших и тысячи малых городов—
Но какой ценой!

Мы срубили красу Аллегейни и сплавили ее вниз по реке.
Мы срубили красу Миннесоты и сплавили ее вниз по реке.
Мы срубили красу Висконсина и сплавили ее вниз по реке.
Мы оставили голые, выжженные горы и холмы
И двинулись дальше.

Или:

Вниз по Джудит, Гранд, Осейдж и Платту,
Роки-ривер, Солт-ривер, Блэк-ривер и Миннесоте;
Вниз по Мононгахиле, Аллегейни, Канове и Маскингему,
Майами, Уобашу, Ликингу и Грин-ривер,
Уайт-ривер, Вулфу, Кашу и Блэк-ривер;
Вниз по Кау, Каскасии, Реду и Язу;
Вниз по Камберленду, Кентукки и Теннесси...

Отличительная черта этого дикторского текста — ритмичное повторение сочетаний слов, фраз и географических названий. Текст не утомляет внимания зрителя излишне сложным смыслом и является удачным лирическим аккомпанементом к изображению.

9. Мастерство киноактера

В этих чудовищных фильмах поведение реальных людей, данных в подлинном окружении, заставляет зрителя содрогаться. Эти люди не производят «реального» впечатления, потому что они чересчур натуральны. Между правдой жизни и правдой экрана искусство должно перебросить мост.

Джордж Пирсон.

В начале этой книги художественный фильм определялся как изображение людей в действии, показ событий, воплощенных в поведении людей. Теперь в конце книги мы займемся теми, кто воплощает этих людей в действии — актерами. Возможно, многие сочтут, что место актера в фильме настолько значительно, что осветить его роль следовало бы гораздо раньше. Однако не следует думать, что вопрос, который рассматривается последним, всегда является менее важным. Без ясного понимания кинематографических средств художественного выражения было бы невозможно рассматривать вопрос о месте и характерных чертах актерской работы в кино и о том, чем она отличается от игры в театре.

Зритель в театре, когда он смотрит и слушает развертывающееся перед ним зрелище, «неподвижен». Если актеру нужно придать какому-либо жесту или выражению особое значение, то, чтобы привлечь к себе внимание зрительного зала, он или выходит на авансцену, или принимает особую позу, подчеркивает движение, выдерживает паузу и т. д. Все, что бы ни делал актер на сцене, должно быть выполнено настолько ясно, чтобы это не ускользнуло от внимания даже очень далеко сидящих зрителей. Даже его грим и его «театральный» шепот тоже должны быть приспособлены к этой цели.

В фильме все это излишне; режиссер просто дает крупным планом ту деталь, которую он хочет выделить. Например, в фильме Альфреда Хичкока «Шантаж» два агента полиции приходят в квартиру человека, которого им нужно арестовать. Они бесшумно приоткрывают дверь и видят, что тот сидит на кровати и, держа перед собой раскрытую газету, читает. На крупном плане его лица видно, что он перестал читать и слегка изменил направление взгляда. За этим следует монтажный план зеркала над умывальником; в нем отражаются лица сыщиков в профиль. Мы понимаем, что он их увидел. Снова возвращаемся к преступнику: не выдавая себя ни малейшим жестом, он опускает глаза

и смотрит вправо; за этим идет крупный план лежащего на столе возле кровати пистолета, и мы тотчас же понимаем, о чем он думает. Зритель фильма, хотя он и считается зрителем, уже не остается «неподвижным», как в театре; искусство киномонтажа делает его активным наблюдателем, находящимся в гуще действия, именно там, куда его направляет режиссер.

Это коренное различие между методами театра и кино порождает большую разницу в технике актерской игры в театре и на экране. Прежде всего излишнее подчеркивание и преувеличение, к которым приходится прибегать актеру сцены, становится совершенно ненужным в кино. Из-за того что камера, придвинутая очень близко, может показать в увеличенном виде любую, даже самую незначительную подробность, в кино требуется именно ограничение и сдержанность игры. «Я всегда считал, — говорит Джордж Арлис, — что актерское исполнение в кино должно быть сильно подчеркнутым, но сейчас я понял, что актеру, переносящему свое мастерство из театра в кино, прежде всего нужно научиться сдержанности» *. Все, что необходимо и эффектно на сцене — широкий жест, грим, декламационный стиль речи, — на экране становится фальшивым и смешным просто оттого, что здесь оно неуместно. «Когда мы говорим об излишней театральности игры актера на экране, мы говорим это не потому, что в самой театральности есть что-либо нехорошее или неприятное. Мы просто констатируем неприятное ощущение бессмысленности, а следовательно, и лживости напряжения человека, преодолевающего несуществующее препятствие» **.

Другое различие заключается в том, что если главным выразительным средством актера на сцене является голос, а движение лишь сопровождает или усиливает произносимое им, то в кино актер использует все свои ресурсы. Взгляд, движение руки, легкое пожатие плечами могут быть гораздо выразительнее любых слов. Это значит, что киноактер должен уметь гораздо лучше владеть своими выразительными средствами. Фальшь и неискренность значительно более заметны в игре актера на экране, чем в театре, где, как утверждает Роберт Донат, актеру легче скрыть несовершенство своего художественного перевоплощения. «В театре, — говорит он, — его игру воспринимает зритель; в кино это делает камера, с той любопытной разницей, что если в театре отсебятина, неряшливость исполнения и фальшь могут пройти незамеченными, то перед кинокамерой нужно играть исключительно тщательно. Подчеркнутая манера исполнения в театре, необходимая для того, чтобы оно доходило до самых верхних мест галереи и самых задних рядов партера, иногда прикрывает многие погрешности актерской игры» ***.

* George Arlis, *Up the Years from Bloomsbury*, 1927, стр. 289.

** В. И. Пудовкин, *Актер в фильме*, Л., 1934, стр. 71.

*** «Footnotes to the Film», 1938, стр. 29.

Рассматривая этот вопрос в несколько ином плане, можно сказать, что актерская игра в театре в значительной мере условна и стилизована; в кино же она в высшей степени реалистична.

Нет ничего лучшего для экрана, чем полная непосредственность актерской игры с некоторой долей сдержанности. Актеры, от природы одаренные, умеющие держаться легко, естественно и непринужденно, без малейшей скованности и напряженности, всегда играют на экране самих себя и пользуются неизменным успехом у публики. Актерами такого класса можно считать Гэри Купера и Бинга Кросби. Учитывая это обстоятельство, кинопромышленники охотно пользуются так называемой «системой звезд». «Звездой» иногда ошибочно называют любого актера, исполняющего в фильме одну из главных ролей, но в точном значении это слово имеет более ограниченный смысл: так называют актера, чье участие в фильме считается главной гарантией успеха и который получает за это соответствующее вознаграждение. Многие продюсеры с богатым опытом считают, что основную массу кинозрителей больше привлекают имена знаменитых актеров, чем содержание фильма или его кинематографическое совершенство. Поэтому они всячески стараются создавать и рекламировать «кинозвезд», которые способны завоевать и удержать интерес публики. Если «кинозвезда» обладает даже настоящим актерским талантом, то все равно ей лишь редко удается продемонстрировать свои возможности, так как основной принцип использования «кинозвезд» требует, чтобы они из картины в картину изображали одни и те же характеры.

В результате того, что было сказано о трудностях работы актера в кино, может возникнуть сомнение, удастся ли вообще кому-нибудь хорошо и убедительно играть весьма различные роли. Может показаться, что ждать от актера, чтобы он вел себя легко и естественно под испытующим взглядом объектива, чтобы каждый его жест, слово и малейшее движение мышц были в полном согласии с создаваемым образом и чтобы при этом актер продолжал оставаться самим собой, — значит требовать больше того, что можно сделать. К тому же, творчество актера в кино во многих отношениях сложнее и напряженнее, чем на сцене. Верно и то, что диапазон ролей киноактера, которые он хорошо может сыграть, обычно намного уже, чем у актера театра. По словам английского критика Дайлиса Пауелла, «На сцене великий актер часто неузнаваем в различных ролях: нельзя распознать Лоуренса Оливье, исполняющего роль Эдипа, в Лоуренсе Оливье, играющем судью Шеллоу; на подобное перевоплощение способен не только великий актер. На экране полное преображение актера — явление редкое; в американском кино оно настолько редко*, что его можно считать почти несуществую-

* «Sunday Times», 31/III 1946.

щим». Однако такие актеры, как Поль Муни и Бетти Дэвис, а также русский актер Николай Черкасов («Депутат Балтики», «Александр Невский», «Иван Грозный» и др.), продемонстрировали, что киноактер для каждой роли может найти свое индивидуальное выражение и в каждом случае давать убедительную трактовку образа. Поль Муни рассказывает:

«Лично я предпочитаю роли непохожих на меня людей, а не то самолюбование, которым предлагают заниматься многим голливудским звездам, играющим на экране самих себя»*.

Бетти Дэвис говорит:

«Мне хотелось бы здесь добавить, что я никогда не играла роли женщины, которая была бы сколько-нибудь на меня похожа. Изображаемый мною образ в конце рабочего дня остается в моей артистической уборной и ждет меня до следующего утра»**.

Условия, в которых приходится работать в кино, увеличивают трудности актерского исполнения. Монтаж требует, чтобы действие было разбито на мелкие фрагменты, но даже они не снимаются в том порядке, в каком будут показаны в законченном фильме. Это значит, что в съемочный период, который может продолжаться любое время, начиная от месяца и дольше, актер будет затрачивать целый день на работу над маленьким отрывком действия; на следующий день он будет работать над другим, через четыре дня — над третьим, и т. д. Если актер снимается на натуре, то плохая погода может приостановить съемки на неопределенное время, а после длительного перерыва, как только выглянет солнце, он должен быть снова готов с тем же волнением продолжать исполнение роли. С юмором и знанием дела Роберт Донат описывает съемку одного из таких кадров:

«Предположим, что на экране перед нами современный молодой человек, ноги которого покоятся на современном конторском столе, а на заднем плане виднеется современный Нью-Йорк. Внезапно мы приближаемся к нему: это камера наезжает для съемки крупным планом. Глаза молодого человека на мгновение выражают сомнение. И это все. Я намеренно выбрал простой пример. Это промелькнувшее в глазах сомнение родилось в ослепительном блеске яркого света, в страшной духоте и пыли, под самым носом у грозного надсмотрщика — объектива кинокамеры, под микрофоном, свисающим с торчащей над головой стрелы крана, в окружении банды осветителей и реквизиторов и перед лицом съемочной группы во главе с режиссером, который ждет результатов. За актером — стены из сухой штукатурки и незастекленное окно, а за ним подвешена увеличенная черно-

* «We Make the Movies», 1938.

** Там же.

белая почтовая открытка с видом Нью-Йорка; над актером и во всех других местах павильона — осветительные приборы.

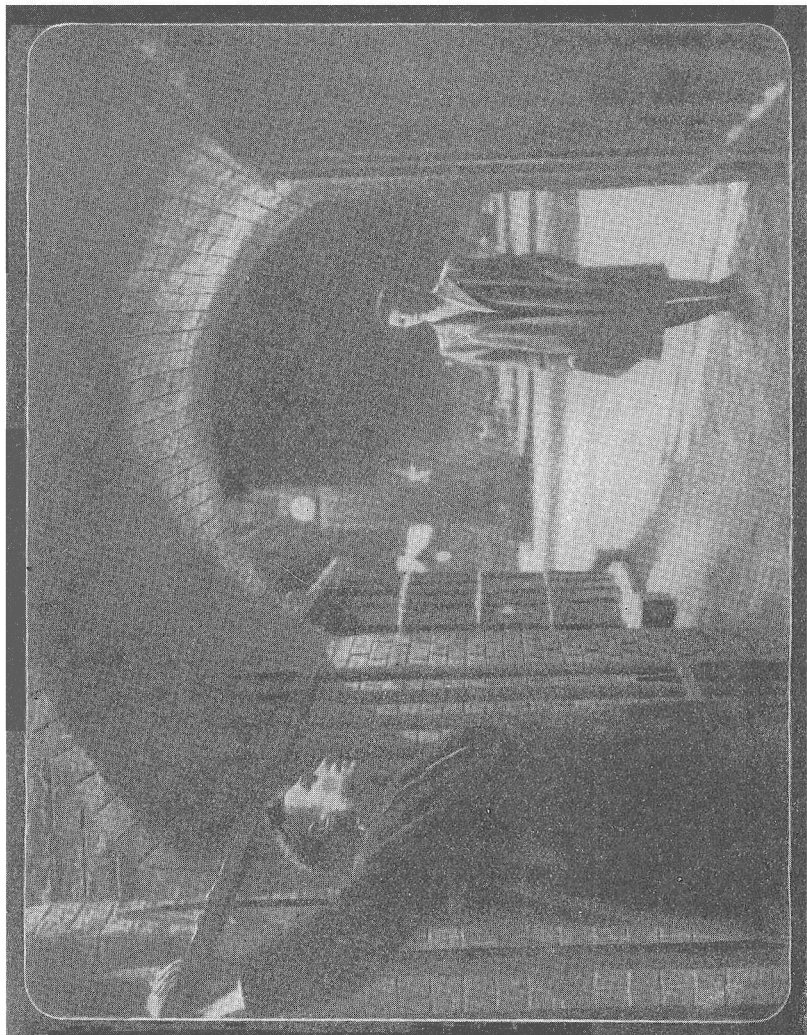
В действительности, на стул, на котором сидит молодой человек, вероятно, подложено несколько диванных подушек или книг, а стол поднят и поставлен на деревянные чурки, чтобы облегчить съемку камере. Поэтому нога молодого человека болтается на весьма значительной высоте от пола, причем ему приходится еще так рассчитывать свои движения, чтобы в момент съемки крупного плана его голова мгновенно застыла неподвижно и чтобы его глаза едва заметно отразили именно то, что нужно; но только он не должен глядеть в самый объектив (ибо, хотя объектив и является нашим назойливым соседом, его нужно совершенно не замечать, если хочешь, чтобы он благоволил к тебе). Значит, надо глядеть не прямо в объектив, а в точку, находящуюся в непосредственной близости от него. И заметьте, в определенную точку. При этом нельзя забывать, что актер должен отразить сомнение — нет, не в том, куда ему смотреть; ведь объектив так лицемерно правдив, что выболтает о вас все, дай ему только малейший повод: «Проклятие! Я смотрю в объектив!», «Черт побери, теперь я гляжу слишком низко!»*.

При отсутствии непрерывности съемки, что характерно для работы киноактера, ему исключительно трудно придумать и прочувствовать свою роль как нечто целое. Поль Муни писал об этом: «В театре у вас есть чувство полной уверенности. Вы уверены в том, что вместе со всеми актерами будете четыре недели репетировать всю пьесу от начала до конца. Вы можете постепенно вживаться в роль, рассчитывать ее во времени, находить нужный ритм и добиваться того, чтобы этот процесс стал подсознательным, а потом уже придать ей нужные краски, изменить или добавить новые черты характера. Но когда работаешь для экрана, не испытываешь такого чувства уверенности»**. Для того чтобы актер мог выполнить свое назначение и его талант и умение не были бы потрачены впустую, он должен уметь мысленно представить себя в целой роли, чтобы выразить в ней свою индивидуальность. Только таким путем он может сделать роль искренней, придать ей единство и последовательность развития в смене сюжетных положений фильма.

Во многих случаях режиссеры, которые в своей работе опираются главным образом на мастерство актеров и ясно понимают, что каждому из них нужно прочувствовать свою роль как нечто единое, идут им навстречу, избегая частых перерывов в действии и снимая целыми сценами с минимумом монтажных перебивок. Но тем самым они просто отбрасывают самое ценное средство выражения киноискусства и возрождают в своем творчестве все дурные черты снятого на пленку спектакля. Пудовкин в книге «Актер в фильме» предлагал компенсировать прерыв-

* «Footnotes to the Film», 1938, стр. 31.

** «We Make the Movies», 1938, стр. 138.



Джемс Мэйсон и Кэглин Райен в фильме Кэрола Рида «Вышедший из игры».



Очень крупный план из фильма „Брюлловое Погемкин“, (режиссер С. М. Эйзенштейн).

ность съемочного процесса особыми репетиционными методами, требующими специальных актерских сценариев, которые содержали бы некоторые дополнительные действия, не включаемые затем в фильм. Несмотря на возможную эффективность такого нововведения, мало вероятно, чтобы оно смогло получить широкое применение в практике современного кинопроизводства. Таким образом, каждому режиссеру приходится находить собственное решение этой проблемы, и оно становится особенностью его индивидуального подхода к актерам, снимающимся в фильме.

Если для того, чтобы помочь актеру, режиссер жертвует возможностями монтажа, то возникает опасность театрализации фильма; если же он будет пользоваться монтажом в такой степени, что при этом совершенно игнорируются запросы актера, то возникает другая опасность — в руках режиссера актер может превратиться в марионетку. Эта опасность была особенно грозной в дни немого кино. Д. У. Гриффит, желая изобразить душевные муки женщины, которая слышит, как ее мужу выносят смертный приговор, показал крупный план лица актрисы Мэй Марш и после него вмонтировал крупный план ее стиснутых рук. Лицо здесь (как это видно на фото) почти ничего не выражает, а руки, может быть, даже не ее. Неизбежно возникает вопрос: зачем же было снимать Мэй Марш? Разве с этим не справилась бы любая другая девушка?

Именно так думали советские режиссеры наиболее левого направления. Они утверждали, что основой творческого процесса в кино является монтаж, который не только дает режиссеру полную возможность преодолеть ограниченность театра, но и практически вынуждает его обращаться к действительности. При этом результат его работы зависит от того, как этот материал подобран и смонтирован. Чтобы обеспечить полный контроль над материалом и, экономно используя его, получить именно то, что нужно, режиссеру иногда приходится инсценировать содержание каждого монтажного кадра. Но реалистическая сущность киноискусства требует, чтобы любая инсценировка была сделана по возможности естественно. Если одним из действующих лиц фильма является рабочий, то режиссер должен привлечь для исполнения этой роли настоящего рабочего. Кое в чем этот рабочий вынужден будет следовать указаниям режиссера, но зато ему не придется разыгрывать роль, поскольку актерский образ в целом будет создан главным образом режиссером при монтаже. Сторонники этого направления доказывали, что такой натурщик обязательно будет реалистичнее и убедительнее, чем одетый и загримированный актер-профессионал, играющий то, что он не привык делать в жизни.

Во всех своих немых фильмах Эйзенштейн неизменно снимал натурщиков, а Пудовкин довольно часто брал их на второстепенные роли, а иногда и на главные. Пудовкин так описывает съемку кадра с одним натурщиком для своего фильма «Простой случай»:

«Там была такая сцена: встретились отец и маленький сын его, пионер, давно не видавшие друг друга. Раннее утро. Мальчик только что встал с постели. Он потягивается, расправляя мускулы после сна. На вопрос отца: «Как живешь, Ваня?» — он поворачивается к нему и вместо ответа посылает милую, немного смущенную улыбку.

...я решил прежде всего заставить его, этого мальчика, испытать настоящее удовольствие от процесса потягивания, потребность в этом потягивании. Для этого я предложил ему согнуться, взять руками ступни своих ног и так держать их до тех пор, пока я не позволю ему выпрямиться.

...Мальчик действительно заинтересовался, я это почувствовал. Теперь, далее я рассчитывал так: когда я позволю ему выпрямиться и он действительно с настоящим удовольствием потянется, я прерву его движение вопросом: «Ну как, Ваня, ведь верно приятно?»

Говорить во время съемки нельзя, это мальчику было хорошо известно. Характер его я знаю и был уверен, что он должен ответить мне как раз нужной улыбкой, утвердительной улыбкой и немного смущенной необычайностью положения.

...Съемка началась. Мальчик долго стоял согнувшись. Я позволил ему выпрямиться, он потянулся; я увидел на его лице удовлетворение и от физического удовольствия и от того, что предложенная игра действительно вышла. Я задал ему вопрос и получил в ответ нужную мне прекрасную улыбку*.

В подобном случае «сырым материалом является сама природа, не видоизменяемая никаким сознательным процессом, кроме процесса монтажа, при котором ее тоже не подвергают изменениям, а лишь сопоставляют с другим сырым материалом для того, чтобы создать общую концепцию. Эта концепция представляет собою видоизменение действительности режиссером, а не исполнителем роли, и, таким образом, игра натурщика остается до конца неизменной»**. Такая доведенная до предела режиссерская работа с натурщиками несколько напоминает работу с животными, когда снимают отдельные фрагменты их поведения и реакций и затем склеивают эти кадры в таком порядке, при котором кажется, что данные животные проявляют несвойственную им человеческую разумность.

Добавление звука к изображению дало возможность показать человека как бы в новом измерении, возможность глубже характеризовать и индивидуализировать его.

В немых фильмах основной упор делался на переживания; введение речи в фильм со всеми тонкими нюансами смысла и чувства, которые она способна передавать, внесло в него но-

* В. И. Пудовкин, Актер в фильме, Л., 1934, стр. 80—81.

** Bernard Miles, Are Actors Necessary? Опубликовано в «Documentary News Letters» за апрель 1941 г.

вый элемент, главным образом оттенок интеллектуальности, которого до этого фильму недоставало. В этом новом мире более глубоких характеристик натурщик оказался непригодным, так как, заговорив, он раскрывал свою ограниченность; он был неуклюж, застенчив, невыразителен, в результате чего от использования натурщиков (практика, которая не привилась в производстве художественных фильмов в США и в Западной Европе) отказались даже режиссеры Советского Союза, где в наши дни профессиональных актеров и актрис ценят не меньше, чем режиссеров и операторов.

Однако за пределами производства коммерческих развлекательных фильмов существовала школа режиссеров, которая еще долгое время после исчезновения немых фильмов продолжала работать почти исключительно с натурщиками. Я имею в виду школу английского документального кино, которую основал и возглавил Джон Грирсон. В манифесте, излагающем ее «первоначальные принципы» и напечатанном в зимнем номере «Синема Куотерли» за 1932 г., Грирсон провозгласил:

«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 воспроизведены студийной техникой. Мы считаем, что материалы и сюжеты, непосредственно взятые из действительности, могут быть куда тоньше (истиннее в философском смысле) любой игровой сцены. Особенно ценен на экране непринужденный, несрепетированный жест.

...Документальный фильм способен давать такое ясное представление о жизни и достигать таких эффектов, которые не под силу бутафорской технике киностудии и утонченной манере столичного актера».

Воззрения Грирсона, выраженные с характерной для него прямоотой и энергией, частично сформировались под влиянием советских фильмов и фильмов Роберта Флаерти, который в своих драматизированных очерках из жизни отсталых народов тоже работал с натурщиками, а частично, пожалуй, явились протестом против влияния театра. В Англии это влияние было всегда сильным по причинам чисто экономического характера. Дело в том, что наша кинопромышленность еще до недавнего времени была недостаточно мощной и недостаточно хорошо организованной, чтобы обеспечить постоянную занятость профессиональным киноактерам, и поэтому ей приходилось брать актеров из театра. Но главной причиной приверженности Грирсона к работе

с натурщиками была проявлявшаяся у него во многих случаях недооценка отдельной человеческой личности, ставшая затем неотъемлемым элементом его теории документального фильма.

Приведем отрывок из книги Грирсона, характеризующий его антииндивидуалистические взгляды:

«Вы полагаете, что жизнь отдельного человека не способна глубоко раскрыть реальную действительность, что его ничтожные огорчения не имеют никакого значения в мире, которым управляют сложные, лишенные индивидуальной конкретности силы. Вы делаете вывод, что отдельная личность не может более являться центральной фигурой драматического действия. Когда Флаерти говорит вам, что добывать себе еду в пустыне силой чертовски благородно, вы можете с некоторым основанием возразить на это, что вас больше волнует вопрос о людях, дерущихся за пищу там, где она имеется в изобилии. Когда он обращает ваше внимание на угрожающе занесенную для удара острогу Нанука, беспощадную, когда она хорошо нацелена, вы с некоторым основанием можете возразить, что никакой остроге, как бы твердо ее ни держал один человек, не справиться с бешеным моржом международного капитала. Вы сознаете, что индивидуализм — это отвратительная традиция, являющаяся главной виновницей анархии нашего времени. Но тогда вы вправе одновременно не признавать как героя достойных произведений (Флаерти), так и героя мало достойных (снятых в киностудии). В этом случае вы, вероятно, испытываете желание, чтобы драма показывала действительность, раскрывая основную черту природы человеческого общества — солидарность или масовость, предоставляя отдельному человеку возможность добиваться почестей в стремительном движении созидательных сил общества. Иными словами, вы склонны отказаться от сюжетной формы и, как это делает современный поэт, художник или прозаик, искать материал и метод, более удовлетворяющий требованиям разума и духа нашего времени»*.

Конечно, в наши задачи не входит обсуждение очень важных общественных и политических вопросов, поднятых в этом высказывании: они уведут нас очень далеко от вопроса о мастерстве киноактера. Но мы должны подчеркнуть, что такое презрение к отдельному человеку, к его личным переживаниям и (как результат этого) намеренное использование натурщиков заметно отразилось на подходе документального кино к действительности. Несомненно, что в определенном плане, а именно в плане общественного поведения, натурщик может создать впечатление большей достоверности. Например, если в фильме нужно показать, как кондуктор в автобусе кричит «Кто еще без билета?» или как аукционист у стойки повторяет предложенную цену, впе-

* «Grierson and Documentary», London, 1946, стр. 82.

чатление получится правдоподобнее, если снимать настоящего кондуктора или аукциониста. Но как только понадобится проникнуть глубже, не ограничиваясь деталями внешнего поведения, натурщик не справится с этой задачей; в лучшем случае его исполнение будет ограниченным и статичным и перестанет быть таким лишь в том случае, когда он забудет свою функцию натурщика и начнет играть, то есть изменять свое поведение под влиянием собственного творческого воображения.

Характер таких ограничений, которым подвергло себя английское документальное кино, очень удачно проанализировал Бернард Майлс в статье, напечатанной в журнале «Documentary News Letter» от апреля 1941 г. Я позволю себе привести из нее следующую цитату:

«Во всех просмотренных мною документальных фильмах — а я видел за последние три-четыре недели несколько десятков их, не считая отдельных фильмов, которые мне пришлось посмотреть за десять лет постоянного посещения кино, — натурщики, по-моему, достигли того же, если не большего, что в одинаковых обстоятельствах могли сделать самые лучшие профессиональные актеры. Но это было достигнуто лишь благодаря тому, что бо́льшая часть этих фильмов избегает изображения человеческих поступков; там же, где они даются, они настолько фрагментарны, что подготовка и природные данные исполнителя, отличающие актера-профессионала от натурщика, не могут быть проверены. Мне кажется, что дело именно в этом. Когда я говорю, что документальный фильм никогда не пытался создавать убедительные характеристики и разрабатывать на основе своего материала человеческие характеры, я обвиняю руководителей документального кино в своего рода бегстве от действительности, в умышленном отклонении от центральной задачи того столкновения действительности, которое они объявляют своей целью: я говорю о человеке и его стремлении самоопределиться в мире.

...В документальном фильме человеческие характеры почти всегда выражены неясно и редко раскрыты до конца. Похоже, что документалисты считают, что выделять нужно главным образом обстоятельства и окружение, в которых человек как отдельная личность только подразумевается. Я утверждаю, что тем самым режиссеры-документалисты ограничивают себя и заходят в тупик, против чего они будут вынуждены рано или поздно востать. Надежды человека, его сомнения, его страхи, переживания и стремления... — от всего этого документальное кино как бы отворачивается — лишь экономические и природные силы, обуславливающие поведение человека и создающие арену для его борьбы, но не сама борьба; периферии круга, а не центр.

Мне кажется, что документальное кино с предельной ясностью показывает материальный мир и среду, в которой

должны решаться все наши проблемы, и с такой же ясностью намечает и большинство самих проблем. Но документалисты делают лишь очень слабые попытки или вообще не пытаются показать самое важное — как решаются эти проблемы. Пока что документальное кино остается скорее пассивным, чем активным средством художественного выражения. Я полагаю, что подлинный социальный анализ действительности может быть осуществлен лишь в действии, направленном на разрешение намеченных проблем. И я считаю, что эти обязательные социальные и пропагандистские цели с кинематографической точки зрения могут быть успешнее всего достигнуты сочетанием документального фильма, в том виде, в каком мы его знаем, со все более и более полноценной формой сюжетного художественного произведения с участием человека и со все возрастающей концентрацией внимания на людях. И я предлагаю как наилучший путь к достижению этой цели — выделять людей, обладающих определенными типическими чертами, и считаю, что для этого придется все больше и больше использовать актеров, умеющих показать развитие человеческого характера и проявить сопутствующую этому большую силу мышления и чувств».

Я привожу эту цитату наряду с высказываниями Грирсона как примеры двух противоположных точек зрения. Добавлю только, считая этот факт интересным, что во время войны во многих документальных фильмах с большим успехом использовались актеры. Сам Бернард Майлс создал несколько выдающихся ролей, которые полностью подтверждают его высказывание о том, что «тонко чувствующий актер в состоянии передать все оттенки сдержанности, столь эффектной и привлекательной у натурщиков, а вместе с тем и ту страстность, сосредоточенность и развитие характера, которые лежат за пределами возможностей его необученного соперника». Война стимулировала также развитие того сочетания документального и сюжетного фильма, которое предлагал Майлс. Первое, абсолютно уравновешенное и удачное слияние этих двух форм можно увидеть, пожалуй, в фильме Гарри Уотта «Девять человек», в котором с документальным реализмом была показана вымышленная история девяти солдат, отрезанных врагом в покинутом форте в пустыне Северной Африки. Уотт приобрел свой кинематографический опыт под руководством Грирсона, но картина «Девять человек» была сделана для студии Илинг. Однако, и кроме этого фильма, было поставлено немало художественных фильмов, носящих отпечаток документализма. Война расширила диапазон документального фильма и в то же время заставила постановщиков художественных фильмов больше придерживаться правды жизни. В результате этого оба вида фильмов значительно приблизились друг к другу.

10. Кино как искусство

Различие между историей и поэзией заключается в том, что история представляет собой перечень отдельных событий, не связанных ничем, кроме времени, места, обстоятельств, причин и следствий, между тем как поэзия запечатлевает действия в соответствии с неизменной сущностью человеческой природы, такую ее создал Творец, извечный прообраз всяческого разума. История охватывает лишь определенный период времени и определенное сочетание событий, которые никогда не повторяются; поэзия же всеобъемлюща: она содержит в себе зародыши связи со всеми побуждениями и поступками, которые могут иметь место при любых возможных изменениях человеческой природы. Время уничтожает красоту описания отдельных событий и обесмысливает их, если они лишены поэтической окраски; но оно увеличивает красоту и пользу поэзии и утверждает в вечности содержащиеся в ней новые и чудесные откровения вечной истины.

Перси Биши Шелли.

Слово «искусство» обычно употребляется по меньшей мере в двух смыслах. В одном оно обозначает просто мастерство, например в тех случаях, когда мы говорим об искусстве изготовления глиняных горшков или об искусстве шитья одежды. В этом смысле никто не склонен оспаривать правомерность выражения «искусство кино»; в создание даже самого глупого фильма можно вложить много мастерства. Однако слово «искусство» имеет и другой смысл, например когда мы говорим об искусстве музыки или поэзии и когда мы называем произведения искусства шекспировского «Короля Лира» или «Девятую симфонию» Бетховена. В этих случаях оно явно означает гораздо больше, чем техническое мастерство, и желательно, прежде чем мы подведем итоги, решить вопрос о том, насколько кино правомерно считать искусством в этом смысле.

Многие были бы склонны полностью отрицать за ним это право. Они указали бы на то, что кинофильм — это в основном фотография и в нем запечатлевается только то, что уже существует помимо него; они стали бы подчеркивать механическую природу кино. Соглашаясь с тем, что в монтаже есть возможность, манипулируя различными кусками пленки, рас-

полагать их в определенной взаимосвязи, они стали бы доказывать, что творческие возможности простой сборки исключительно ограничены. Ни одному художнику, сказали бы они, кино не предоставляет возможности творить из ничего, создавать произведения, являющиеся продуктом чистой игры воображения, подобно тому, как их создавали Сезанн на чистом холсте, или Микельанджело, высекавший из бесформенной глыбы мрамора, или Шекспир, записывавший свои творения на лежащем перед ним листе чистой бумаги. Но что именно означает «чистая игра воображения»? Творит ли какой-либо художник действительно из ничего, из пустоты?

В 1927 г. появилась книга, написанная американским ученым Джоном Ливингстоном Лоуисом, под названием «Дорога в Канаду; исследование о путях воображения»*. Книга рассматривает источники, которые послужили для создания двух наиболее известных поэм Колриджа — «Баллады о старом моряке» и «Кубла Хана». Первая создавалась обычным путем, вторая родилась в подсознании Колриджа под влиянием опиума. Это исследование литературных источников написано как самая захватывающая детективная история; однако интерес автора сосредоточен здесь не столько на раскрытии самих источников, сколько на том воздействии, какое они оказывали на развитие творческого воображения.

Колридж страстно любил читать и в процессе чтения особое внимание обращал на иллюстрации, образы и фразы, которые могли бы служить темами для стихотворений. Он имел обыкновение записывать каждый отрывок, поразивший его воображение, и, если в книге, которая его интересовала, встречались ссылки на другие книги, он, как правило, доставал их тоже. Случайно одна из его записных книжек сохранилась в Британском музее в форме «небольшой рукописи в девяносто страниц... частью написанной карандашом, частью чернилами, в неизменном и любезном его сердцу беспорядке». Эта записная книжка дала Ливингстону Лоуису возможность найти и перечитать многие из книг, которые Колридж, должно быть, читал в период между 1795 и 1798 гг., то есть в «годы предшествовавшие и в годы, бывшие свидетелями расцвета великолепного гения Колриджа, создавшие ему славу поэта».

В настоящей книге мы лишены возможности даже кратко изложить пространные и тщательно обоснованные доказательства Ливингстона Лоуиса, изложенные на 434 страницах текста и снабженные почти таким же количеством страниц примечаний. Нам придется удовольствоваться кратким конспектом одного из отрывков его книги. В поэме Колриджа «Баллада о старом моряке» старик рассказывает, как его корабль попал в штиль в тро-

* John Livingston Lowes, *The Road to Xanadu; A Study in the Ways of the Imagination*, New York, London, 1927.

пических морях, став «недвижим, как рисованный корабль в рисованных волнах». Все спутники моряка умерли от жажды, только он один еще продолжает жить:

Подвижная луна взошла,
И в темной синеве
Вдруг с нею рядом поплыла
Одна звезда... иль две.

Их свет на волнах оставлял,
Как иней, белый след,
Но там, где тень от корабля, —
Окрашивалась вдруг струя
В ужасный красный цвет.

А на поверхности воды
Я змей морских видал.
Сверкали странно их следы,
Они вставали на дыбы,
И отсвет пропадал.

Близ корабля, в тени густой,
Наряд я видел их
Зеленый, черный, голубой.
Они клубились под водой
Во вспышках золотых*.

Эти прекрасные стихи достаточно просты и понятны. Они, конечно, — плод творческого воображения поэта. Но создал ли их Колридж только в силу своей фантазии, были ли они задуманы и родились только в его сознании? Если вдуматься в содержание двух последних строф, то можно сказать, что они были написаны, несомненно, под влиянием следующих прочитанных им отрывков, причем некоторые из них были даже занесены им в записную книжку:

а) «Этот отблеск появляется не только в кильватере корабля. Рыбы, плавая, также оставляют за собой светящийся след... Иногда я наблюдал большие скопления рыб; играя, они вызывали на воде нечто вроде искусственного пожара, на который было очень любопытно смотреть».

[Выдержка из письма, написанного отцом Бурзесом о «Явлении свечения в кильватерах кораблей в море». Из «Писем миссионеров-иезуитов», приведенных в «Философских трудах Королевского общества» (с сокращениями), т. V, стр. 213].

б) «Во время шторма, утром 2-го, некоторые части океана казались покрытыми чем-то вроде слизи; в ней плавали взад и вперед какие-то маленькие морские животные. Среди

* Перевод Р. Н. Юренева.

них больше всего бросались в глаза студенистые, почти шаровидные; другие, помельче, выглядели белыми или блестящими... Иногда они... принимали различные оттенки голубого цвета, которые часто перемешивались с рубиновыми или опалово-красными; их сверкание было настолько сильным, что освещало корабль и воду... Но при свете свечи их окраска принимала по большей части красивый бледнозеленый цвет с глянцем; в темноте же их свечение несколько напоминало пылающий костер. Вероятно, эти животные способствуют образованию свечения, которое по ночам часто наблюдается вблизи корабля в море».

[Капитан Джемс Кук, Путешествие по Тихому океану, II, стр. 257].

в) «Какое красивое создание эта рыба, которую я вижу перед собой в спокойных, прозрачных водах. Она скользит взад и вперед и вместе со своими спутниками и друзьями образует в воде разные фигуры. Вся она бледнозолотистая или цвета отполированной меди... ее чешуя... осыпана красными, красновато-коричневыми, серебряными, голубыми и зелеными крапинками [между тем как около жабр у нее есть] маленькая лопаточка, обведенная серебряным и бархатисто-черным».

[Бертрам; Описание желтого леща или луны-рыбы в его «Путешествиях», стр. 153—154].

г) «...случай этот он (Гаукинс) относит к лету Господню 1590, когда у Азорских островов корабль многие месяцы находился в штيله. От этого безветрия океан кишел несметным количеством разных медуз и морских змей. Гадюки и змеи, зеленые, желтые, черные, белые, а иные разноцветные, из которых многие были живы, имели в длину ярд с половиной либо два. С большим трудом удавалось набрать ведро чистой воды, без всякой нечисти».

[Из «Наблюдений сэра Ричарда Гаукинса, дворянина, во время его путешествия в южные моря», 1617].

д) «В море мы увидели... множество водяных змей разных видов и размеров. Сегодня мы видели двух водяных змей. Змея уплыла... очень проворно, держа голову над водой».

[Капитан Уильям Дампьер, Новое путешествие вокруг света].

е) «Во время плавания мы каждый день видели множество дельфинов, а также водяных змей разных цветов. Мы видели еще множество рыб... И водяных змей разных цветов».

[«История американских пиратов», II, стр. 1 и сл.].

ж) «Играя в воде (*in mari ludens*), дельфин движется извилисто, самыми разнообразными кругами и спиралями (*in varios se vertat gyros et spiras*), наполовину скрываясь в волнах, а наполовину выскакивая (*exserta*) на поверхность воды».

В особенно жаркие, безветренные дни, когда море не шелхнется, водяная змея обычно показывается на поверхности океана. Она извивается всевозможными кольцами (*in varias spiras sinuatus*), одни из которых выступают из воды, тогда как остальные скрыты под водой.

[Leemius, De Laponibus Finmarchiae, Копенгаген, 1767, стр. 307, 332].

з) «Вот за кормою, серебром блистая,
Дельфинов резвых проплывает стая.
Их множество. Их целые стада.
Горит, как раскаленная, вода.
Сверкает их спиральный хоровод,
То вспять стремясь, то уносясь вперед;
И долго на поверхности воды
Дрожат их серебристые следы.

Близ жаркой Африки, в пучине пенных вод,
Морских свиней и грает хоровод.
Сверкнув, выпрыгивают тут и там,
Клубясь спиралью, скачут по волнам,
И долго серебрят хребты валов
Сверкающие тропы их следов»*.

[Фальконер, Кораблекрушение, песнь вторая, II, стр. 63—70, 213—218].

Если слова, которые Ливингстон Лоуис выделил в этих отрывках, сравнить между собой и с двумя из четырех строф, приведенных из Колриджа, то между ними обнаруживается явная связь; а при взгляде на последние четыре строки каждой из строф Фальконера возникает мысль, что они могли послужить для Колриджа источником стихотворной формы с ее гармоничными повторами. Очевидно, отдельные образы, поразившие воображение Колриджа во время чтения и прочно укоренившиеся в его исключительно цепкой памяти, проникли в глубину его подсознания, где и слились, образовав новое, ранее не существовавшее целое. Ливингстон Лоуис объясняет это следующим образом:

«Все эти отрывки, в сущности, были лишь сырым материалом для поэмы Колриджа, в которую вошли все они и в то же время не вошел ни один из них, ибо эта поэма есть новое самостоятельное художественное произведение. Рыбы, которых видели отец Бурзес в тропических морях и Бертрам в озерке Флориды; светящиеся голубые и зеленые инфузории, которые капитан Кук наблюдал в Тихом океане; разноцветные ленточные существа, поразившие Ричарда Гаукинса у Азорских островов; водяные змеи Дампьера в южных морях; описанные Леемиусом извивающиеся морские змеи севера и резвящиеся морские свиньи и дельфины

* Деревод Р. Н. Юрнева.

Фальконера — все они или, по меньшей мере, некоторые из них предстали перед лицом поэта, как могильный прах при трубном гласе страшного суда. И вспышка творческого воображения превратила их в волшебные создания, обитающие в никогда не существовавших и созданных им кипящих глубинах. Созидательный дух воображения должен располагать материалом для творчества, и на этот раз источником такого материала послужила память, насыщенная сведениями о путешествиях» *.

Можно привести многие подтверждения тому, что все эти отдельные элементы не были объединены Колриджем сознательно. Тот же метод исследования применяет Ливингстон Лоуис и к поэме «Кубла Хан», которая родилась в подсознании Колриджа под влиянием опьянения опиумом; очнувшись, он по памяти записал сохранившиеся обрывки своего сновидения. В данном случае результат исследования получился еще более поразительный. Кроме того, Лоуис рассказывает, как однажды он пытался отыскать меткое выражение, которое, как ему помнилось, он прочел за тридцать лет до этого в «Деспоте за завтраком». Он нашел соответствующее место в этой книге, но фраза, которая там оказалась, была намного короче сохранившейся в его воспоминаниях. Однако, перелистывая страницы, он обнаружил, что недостающая часть того, что он полагал здесь найти, содержится в другом месте; очевидно, обе части фразы слились в его подсознании и возникли в памяти как единое целое. Он утверждает, что это обычное явление, и дальше пишет:

«Таков — и в малом и в великом — этот интенсивный процесс, происходящий в сознании поэта; что же касается Колриджа, то у него, очевидно, он протекал непрерывно. Один за другим яркие отрывки того, что он прочел, падали в глубокий колодец его подсознания. И там, за пределами сознательного мышления, началось их скрытое и мощное взаимодействие. Высоко на поверхности, в потоке сознательного мышления (обычно именно его мы только и учитываем), они плыли раздельно и в отдалении друг от друга; но в этом колодце они зажили необыкновенно тесной и одновременной жизнью. Конечно, я говорю иносказательно, но иначе этого, пожалуй, не скажешь. Но какова бы ни была форма изложения, я полагаю, что сказанное по существу верно. Факты, которые в разное время выпадают из сознания, собираются вместе за его пределами по принципу химического сродства простых элементов, подобно тому как это произошло с моими обрывками из «Деспота», которые, встретившись где-то в подсознании, срослись вместе. А в подсознании Колриджа... во мраке двигались призраки рыб, инфузорий и змеевидных животных из чужих путешествий, выпускающая щупальцы ассоциаций и сплетаясь так, что их уже нельзя было разъединить. Играющие рыбы отца Бурзеса произво-

* «The Road to Xanadu», стр. 53.

Дили «нечто вроде искусственного пожара в воде»; маленькие морские животные капитана Кука в темноте несколько напоминали «пылающий костер». И вокруг этого общего элемента — огня — скрещивались в творческом воображении образы различных рыб и микроскопических животных, незаметно превращаясь в нечто третье, наделенное качествами и того и другого»*.

С помощью этих доводов Ливингстон Лоуис пытается доказать, что каждый художник творит именно так. Творчество Колриджа поддается анализу (как, пожалуй, ничье другое) по той простой причине, что для своего творчества он черпал материал главным образом из книг и оставил нам ключ, по которому и удалось разыскать прочитанные им книги. Проследить источник творчества других художников значительно труднее, если это вообще возможно. Но можно не сомневаться в том, что и у них «созидательный дух воображения должен иметь материал для творчества». В книге «Мастерство писателя» Перси Лаббока есть запоминающееся место, где он пишет, что творческий разум Толстого «обозревает свободные и бесформенные просторы мира человеческой жизни». Дальше он говорит:

«Толстой, располагая одному ему известными тайнами творчества, в чем и проявляется его гениальность, не колеблется ни секунды при отборе материала. Он запускает руку в самую гущу событий и выхватывает оттуда наудачу громадные бесформенные куски жизни и из этой добычи начинает творить в полную силу своего воображения: он определяет значимость этих кусков, отделяет и отбрасывает все случайное и лишнее смысла. Он перестраивает их и помещает в такие условия, которые никогда не существовали в действительности и в которых все они могут свободно развиваться согласно своим внутренним законам и выражать себя беспрепятственно; он как бы высвобождает их и придает им законченную форму. После этого Толстой направляет свою творческую энергию на эту новую жизнь, столь похожую на прежнюю и в то же время столь отличную от нее (можно сказать, более похожую на прежнюю, чем сама прежняя жизнь). События этой жизни, значительно более интенсивной, чем прежняя, Толстой со свойственным ему мастерством располагает в соответствии со своим всеобъемлющим замыслом; он приказывает, он распоряжается.

Вместо огромной, бесконечной сцены, при восприятии которой взгляд устремляется сразу в тысячах направлений, не задерживаясь на определенной центральной точке, картина, которая раскрывается перед критиком, является цельной и единой; она пропущена через воображение, она утратила все второстепенное и полна собственного внутреннего смысла»**.

* «The Road to Xanadu», стр. 58.

** Percy Lubbock, The Craft of Fiction, London, стр. 18—19.

Переходя от Толстого к художнику совершенно другого рода, творящему в совершенно ином искусстве, к скульптору абстрактных форм Генри Муру, приведем его собственные слова:

«Создавая скульптуры, я не черпаю впечатлений непосредственно из памяти или из наблюдений над определенным предметом; скорее, я пользуюсь тем, что идет от моего общего знания природных форм».

И далее:

«Наблюдение природы — это часть жизни художника; оно увеличивает его понимание формы, вливает в него свежие силы, не позволяет творить только по застывшим формулам и питает его вдохновение» *.

Художник питает свое воображение, наблюдая жизнь (конечно, прежде всего в категориях избранного им искусства: скульптор особенно остро ощущает пластические формы, живописец — очертания и цвет). Фрагменты наблюдений концентрируются в подсознании художника и свободно сочетаются между собой. Завершенность и сложность этих сочетаний находится вне пределов возможности сознательного мышления. В минуту вдохновения художник приближается к познанию этих взаимосвязей, и тогда ему остается лишь приложить все усилия к тому, чтобы придать этим взаимосвязям конкретную форму, воплотить их в произведении искусства, которое и сделает их понятными другим. Это всего лишь грубая схема очень сложного и далеко еще не изученного психологического процесса, но, насколько мне кажется, она достаточно близка к истине, чтобы послужить нашим целям.

«Основа поэтического языка, — писал Шелли, — метафоричность. Поэтический язык раскрывает отношения вещей, до того никем не замеченные, и увековечивает их» **. Разве это не то же самое, что может осуществить создатель фильма в пределах своего искусства с помощью монтажа? «Для кинорежиссера, — говорит Пудовкин, — каждый кадр законченного фильма — то же, что слово для поэта... Монтаж — основная творческая сила, с помощью которой бездушные фотографии (отдельные монтажные планы) становятся живой кинематографической формой... монтаж — это творческая сила кинематографической реальности, и... природа предоставляет лишь сырой материал, с которым он работает. Вот точное определение связи между действительностью и кинематографом» ***.

Десятью годами позднее Эйзенштейн пишет: «Верным остался и на сегодня остается факт, что сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произве-

* Henry Moore, с предисловием Herbert Read, London, 1944.

** «A Defence of Poetry».

*** «Film technique», стр. XIV—XVI.

дене и е. На произведение — в отличие от суммы — оно походит тем, что результат сопоставления качественно (измерением; если хотите, степенью) всегда отличается от каждого слагающего элемента, взятого в отдельности»*.

Можно возразить, что сходство, о котором здесь говорится, является лишь поверхностным и что не может быть коренного сходства между туманной и сложной работой подсознательного мышления и сознательным, физическим процессом соединения одного куска пленки с другим. Впрочем, писание слов на бумаге или наклеивание краски на холст — в равной степени физические процессы, выполняемые сознательно. Нам нужно проследить за работой мозга, предшествующей сознательному творчеству; а монтаж, как мы знаем, бывает идеально продуман в голове киносценариста еще до того, как будет снят первый метр пленки. По существу, он является трактовкой действительности, творческим подходом к ней. Когда сценарист предается размышлениям, зрительно представляя себе белый экран, он находится точно в таком же положении, как и Сезанн перед своим холстом; а когда перед его умственным взором проходит последовательный ряд зрительных образов, он отдается такому же вдохновению и так же может воплотить его, как и любой творящий художник. Если это здесь и не так очевидно, то только потому, что этот процесс трудно разглядеть за огромной и сложной машиной производства, с помощью которой первоначальный замысел находит дорогу к пленке**.

Во всем этом нет ничего особо удивительного или оригинального. В конце концов, между мышлением художника и нашим

* С. М. Эйзенштейн, *Монтаж 1938*, Избранные статьи, М., 1956, стр. 254.

** Следующее наблюдение Маргарет Кеннеди, хотя оно и не касается непосредственно данного вопроса, все же будет здесь уместным:

«Большинство писателей все еще предпочитают воплощать свои замыслы другими средствами художественного выражения, минуя возможности, которые предоставляет им экран.

Почему это происходит?

Потому, что условия для создания киносценария в настоящее время очень расхолаживают подлинного художника. Писатель, творящий для экрана, не предусмотрен существующим положением вещей, у него нет возможности в целостности и сохранности пронести свое видение жизни и ее правду сквозь грызущую свору киноработников, снимающих фильм; для него не находится места и нет никаких прав в монтажной, где решается вопрос, на чем нужно сделать упор, что будет подлинной душой повествования.

Кинокартина должна ставиться коллективно, точно так же, как исполняются оперы, симфонии и пьесы. Но никакое произведение, созданное группой людей, не может быть отнесено к великим произведениям искусства, если на нем не лежит отпечаток единой доминирующей над другими творческой воли. В настоящее время этот личный отпечаток в киноискусстве накладывает режиссер. И пока будет существовать такое положение, вряд ли кино найдет своего Китса, который станет поставлять ему сценарии» [Китс Джэн (1795—1821) — английский поэт, предшественник буржуазного эстетизма (Бодлер), приверженец теории искусство для искусства». — *Прим. ред.*] (Margaret Kennedy, *The Mechanised Muse*, стр. 48—49).

мышлением нет качественной разницы, существует лишь количественное различие. Мы осознаем окружающий нас мир не только путем впечатлений, получаемых при помощи наших чувств, но и благодаря тем взаимосвязям, которые мы воспринимаем как существующие. Всеми нами владеет инстинктивное желание распознавать и создавать подобные взаимосвязи. Перси Лаббок в книге, которую я уже цитировал, говорит, что при чтении романа у каждого из нас создается собственное представление о нем; мы придаем особое значение одним его частям и едва запоминаем другие. Дальше он пишет:

«Подобным творчеством мы занимаемся повседневно; мы непрерывно собираем отрывочные данные об окружающих нас людях и в своих мыслях создаем их образ. Таким путем мы творим свой собственный мир; пусть это будет пристрастно, несовершенно, во многом наугад, но все же каждый неизменно трактует свой жизненный опыт как художник. И способность человека, какова бы она ни была, отбирать и систематизировать свои впечатления о мужчине или женщине так, чтобы эти люди отчетливо выступали в его мыслях, освещенные со всех сторон, — эта способность никогда не дремлет, она применяется ежечасно и ежедневно»*.

Единственная разница в этом отношении между людьми заключается в степени сложности взаимосвязей, которые они способны охватить. Например, примитивный разум далекого от цивилизации человека может воспринимать лишь взаимосвязи простейшего порядка. Французский путешественник Гонтран де Понсен говорит об эскимосах, среди которых он недавно жил, следующее:

«Самое любопытное то, что ни один эскимос никогда не скажет вам, что торговцы его обманули. Это происходит не потому, что тщеславие не позволяет ему сделать подобное признание, а потому, что это просто не приходит ему в голову. Ему нужно было то, что он получил при торге; возможно, что вскоре это ему уже не понадобится, но его примитивный разум не в состоянии установить какую-либо связь между тем и другим... В разговоре с эскимосом обмен мыслями невозможен. Точнее говоря, эскимос совсем не думает. У него нет способности к обобщениям. Он не может объяснить вам свое поведение, как не может объяснить и поведение других эскимосов»*.

В той же книге, но несколько дальше, Понсен рассказывает следующую историю:

* «The Craft of Fiction», стр. 7.

** «Kabloona», London, 1941, стр. 121—122.

«Я помню, как однажды на стоянку пришел эскимос с расстроенным выражением лица. Гибсон и я стояли перед ним и ждали, что он заговорит. Но он не произнес ни слова. Через некоторое время Гибсон спросил его, в чем дело? Стоя посреди комнаты, эскимос неопределенно поднял глаза к потолку, указал пальцем себе на грудь и сказал: «Напапе» («Тут»). Мы предположили, что именно тут он чувствует боль. Он продолжал стоять, и было очевидно, что он хочет что-то еще сказать, так как он то делал взмах рукой, то бессильно опускал ее; открывал рот, снова поднимал руку, и она снова падала. Наконец, он начал говорить, но потерял нить своих мыслей и заблудился в их лабиринте. Люди, подобные нам, в какой-то мере управляют своими мыслями; этот примитивный человек ими совсем не управлял. Он начинал с середины, произнося самое важное слово из тех, что были у него в голове. Затем он возвращался к началу фразы и принимался говорить заново. Я вспомнил, что мне рассказывал об эскимосах один миссионер: «Они думают; потом они перестают думать; потом опять думают. Но они не умеют думать так, чтобы мысли составляли единую цепь от начала до конца». Этот эскимос произносил слово. Потом он умолкал. А потом опять в его голове начинали проноситься образы, но их было так много, что он не мог навести в этом хаосе порядок. С его уст срывались бессвязные слова, как будто он боялся, что если не произнести их все сразу, то они уйдут от него и никогда к нему не возвратятся. Потом опять наступало молчание» *.

Цивилизация и культура развиваются с ростом способности человека к упорядочению кажущейся хаотичности мира. Человек использует эту способность по преимуществу сознательно и обдуманно, сосредоточиваясь на объективных сторонах нашего, общего для всех нас жизненного опыта и делая те выводы, которые становятся основой науки и философии. Наоборот, художник имеет дело не только с выводами, которые можно извлечь из накопленного жизненного опыта путем сознательных рассуждений, но и со своей личной реакцией на этот опыт — реакцией полноценного человеческого существа.

Все существующее предстает перед нами в состоянии непрерывного движения. Нет ничего постоянного, устойчивого. Все течет, все изменяется, в одних случаях с огромной скоростью, в других — настолько медленно, что это происходит едва заметно; конечно, это одинаково справедливо и по отношению к разуму человека и к миру, который он наблюдает. Жизненный опыт человека — это как бы непрерывный поток по-разному движущихся всевозможных впечатлений, в хаос которых человек все время вглядывается, отыскивая признаки имеющих смысл взаимосвя-

* «Kabloona», London, 1941, стр. 169.

зей. «Человек, — писал Шелли, — подобен эоловой арфе: он отзывается на ряд впечатлений внешнего и внутреннего порядка, подобно тому, как дуновения вечно меняющегося ветра, скользя по струнам эоловой арфы, передают им свои порывы и извлекают вечно меняющуюся мелодию. Но человек, а может быть, и все существа, одаренные способностью чувствовать (в отличие от арфы), обладают способностью упорядочивать звуки и движения, вызванные внешними впечатлениями, создавать не только мелодию, но и гармонию»*.

Великий поэт, любой великий художник — это человек, полный горячей любви к жизни, вооруженный громадным жизненным опытом. Он не довольствуется тем, что можно получить тщательным анализом с помощью одного только сознательного мышления. Всем своим существом он сознательно и подсознательно, мышлением, чувствами и эмоциями, дисциплинированными и обостренными, ревностным служением своему искусству устремляется в полный движения хаос; и там, ловя мимолетные впечатления от того, что полно значения или красоты, пытается их передать и увековечить средствами своего искусства.

Но имеет ли все сказанное выше какое-нибудь отношение к кино? Да, — прямое отношение! Когда мы говорим об искусстве кино, мы не просто обманываем себя громкой фразой, а действительно подразумеваем искусство. Прежде всего, всем сказанным выше опровергается довод, будто кино нельзя считать искусством на том основании, что возможности создателя фильма сводятся только к тому, что он располагает в определенном порядке фрагменты звуков и движущихся изображений и тем самым создает некоторые взаимосвязи. Именно в этом упорядочении и расстановке взятых из жизни элементов и состоит творческий процесс в любом искусстве. Остается решить лишь вопрос о том, насколько разнообразны и сложны те связи, которые могут быть показаны? Каковы возможности данного искусства в изображении наиболее тонких и неуловимых восприятий великого художника? Если ребенку предлагают нашить яркие цветные лоскутки на кусок полотна, он располагает их в том порядке, какой ему кажется красивым. Результат его работы — это форма самовыражения, хотя и чрезвычайно ограниченная. Элементы, которыми творит композитор, тоже просты, но, конечно, не настолько: в каждое данное мгновение он может управлять звуками своего произведения в отношении их высоты, тембра, гармонии (отдельного аккорда), громкости и продолжительности; но, постоянно варьируя эти элементы, он может создавать в высшей степени сложный и приятный для слуха музыкальный рисунок. Под словом «сложный» имеется в виду степень его насыщенности содержанием.

В этом отношении кино похоже на музыку. Изобразительная

* «A Defence of Poetry».

Единица фильма — отдельный кадр, — как нам уже известно, несет в себе некоторые возможности выбора точки съемки, освещения и длины; однако выразительные возможности одного кадра строго ограничены. Совсем иначе обстоит дело, когда ряды монтажных кадров последовательно сменяют друг друга. Советские режиссеры в своих немых картинах в какой-то мере показали, каких впечатляющих и глубоких результатов можно добиться переходами от одного кадра к другому. Диапазон этих экспериментов расширился с введением звука, который не только привнес вытекающие из его природы неограниченные возможности, но и позволил также создавать новые, точно рассчитанные связи между зрительными образами и звуком.

Можно ли представить себе какое-нибудь зрительное или слуховое впечатление, действительное или воображаемое, которое нельзя было бы выразить средствами киноискусства? От полюсов до экватора, от Великого Каньона до мельчайшей трещины в полоске стали, от свистящего полета пули до медленного развития цветка, от промелькнувшей мысли на почти бесстрастном лице до безумного бреда сумасшедшего — есть ли какое-нибудь место в пространстве, величина предмета или скорость движения, находящиеся в пределах человеческого восприятия, которых нельзя было бы показать средствами кино? Но этим возможности кино не ограничиваются. Оно обладает подобной же свободой и в обращении со своим материалом. Кино может трактовать его натуралистически и объективно, с одной стороны, или субъективно — с другой, притом с таким реализмом, который недоступен никакому другому средству художественного выражения; оно способно придерживаться любой точки зрения, лежащей между этими двумя крайностями. На основании убийственных экспериментов, которые проводились в ранних фильмах (в них демонстрировались ангелы с крыльями и нимбом, впечатанные двойной экспозицией, призраки и т. п.), можно было предположить существование области, лежащей за пределами возможностей киноискусства, а именно — области сновидений и фантастики. Однако Жан Виго* и другие убедительно показали, что, опираясь на монтаж, на взаимосвязь сменяющих друг друга кадров, а также подменяя логику реальной действительности свободными ассоциациями сновидений, можно воспроизвести это состояние со смущающей зрителя яркостью.

Цветное кино и телевидение открывают новые возможности, которые предстоит еще исследовать; налицо и признаки того, что стереоскопический фильм тоже близок к осуществлению. Эти усовершенствования обогатят кино новыми источниками выразительных средств, хотя вряд ли они приведут к каким-либо существенным новшествам в киномастерстве. Добавление цвета, на-

* Жан Виго — французский режиссер, постановщик сюрреалистического звукового фильма «Нуль в кондуите». — *Прим. ред.*

пример, имело для кино гораздо меньшее значение, чем появление звука. Интерес к телевидению в большой степени поддерживается тем, что события можно видеть в тот самый момент, когда они происходят; при этом такие события в силу их характера нельзя заранее предвидеть или изменить, и в этом заключается их интерес. Но так как для творческой работы необходима возможность распоряжаться необработанным материалом реальной жизни, то продюсеры телевизионных передач, стремясь творчески использовать свои выразительные средства, особенно склонны прибегать к технике киноискусства; а это лучше всего позволяет делать снятая киноплёнка. Что же касается стереоскопического кино, то кое-кто выражал опасение, что оно приведет к потере существующей свободы монтажа, поскольку быстрая и непрерывная смена точек зрения явится серьезной помехой получению полной иллюзии реальности. Лично у меня нет таких опасений; я верю, что введение в кинематограф нового измерения позволит добиться еще более разнообразных и волнующих форм движения, чем это можно получить сейчас.

В каких пределах используются сейчас эти возможности? То, что фильм способен рассказать историю так, чтобы усыпить недоверие зрителя к происходящему на экране, совершенно очевидно. Что же касается фабулы, которую Э. М. Форстер определяет как «самый низкий и простейший вид литературного организма» *, то интерес к ней является предельно элементарным: это не более, чем интерес к тому, «что случится дальше»; и когда это становится известным, интерес тут же угасает. Подавляющее большинство фильмов, включая многие, стоящие выше среднего уровня, имеют единственную цель — рассказать историю, чем и объясняется, почему их неинтересно смотреть вторично.

Однако по мере того, как история усложняется, вопрос «что?» начинает уступать место вопросу «почему?». К простому чередованию событий добавляются звенья причин и следствий. События начинают отбрасывать свою тень на будущее; то, что показано как происходящее здесь, является прямым результатом того, что случилось в другом месте. Сюжетный план, едва различимый вначале, развивается к концу со все большей отчетливостью; короче говоря, интрига (если можно воспользоваться этим избитым штампом в несколько новом смысле) усложняется. Вопрос «почему?» уже обращен не только к тому, что происходит, но и к тем, кто действует и на кого это действие направлено — к его участникам. Почему он (она) действует или противодействует таким образом? Соображения относительно мотивов поведения и реакций действующих лиц неизбежно связываются с их характерами, и чем больше вопросов мы задаем по поводу фабулы, тем больше раскрываются и тем убедительнее становятся характеры; играющих марionеток мы превращаем в мыслящие, чувствующие живые су-

* «Aspects of the Novel», стр. 43.

щества. Мы призываем их выразить себя полнее и, усложняя при этом рисунок их взаимоотношений, тем самым даем больший простор для использования выразительных средств нашего искусства, стремясь приблизиться к границам его возможностей.

Высшего предела в художественной литературе в отношении сложности, богатства и значительности, я полагаю, достигли пьесы Шекспира, в особенности его величайшие трагедии. Используя этот имеющийся у нас наивысший критерий, давайте без обвиняков и компромиссов ответим на вопрос: «Может ли киноискусство, поскольку мы в состоянии проанализировать его возможности, подняться до уровня Шекспира?» У меня лично нет никаких сомнений в том, что оно способно достичь этого уровня и даже подняться выше него. Как мы убедились, в формальном использовании движения, в частности, заложены поэтические возможности, почти не использованные до сего времени. Я прекрасно сознаю, что предъявляю большие претензии, но они тщательно продуманы и имеют солидную поддержку. «Теперь, когда я закончил «Дезертира», — писал Пудовкин в 1933 г., — я уверен, что звуковой фильм потенциально является искусством будущего... это синтез каждого и всякого элемента — словесного, зрительного и философского; в наших возможностях передать мир во всех его очертаниях и оттенках в новой форме искусства, которое наследует и переживает все другие искусства, ибо оно является высочайшим художественным средством выражения, которым мы можем показать сегодняшний и завтрашний день»*.

К этому я добавляю слова Эйзенштейна: «Перспективы возможностей кинематографа неисчерпаемы. И я твердо убежден, что мы использовали лишь ничтожную долю этих возможностей»**.

Вернемся теперь мысленно к знакомым нам фильмам, которые выпускают студии, затрачивая на каждый из них сотни тысяч фунтов. Они появляются и идут в кинотеатрах по два фильма в программах в течение трех дней или недели, а затем исчезают еще более внезапно, чем появляются...

После того как на протяжении большей части этой книги мы твердо стояли на земле, в последней главе мы неожиданно и так же самоуверенно, как Икар древности, взлетели прямо к солнцу. Но стоит только задуматься над тем, каким могло бы стать киноискусство и каково оно в действительности, как мы теряем наши крылья и с досадой и отвращением падаем на землю. Неужели наши мечты это только сон? Ответ на этот вопрос содержится в словах Хичкока, которые мы уже приводили: «Со временем я надеюсь получить еще большую свободу творчества, если только зрители мне ее предоставят».

* «Film technique», 1933, стр. 173.

** «The Film Sense», стр. 8.

ОБРАЗЕЦ КИНОСЦЕНАРИЯ

Здесь приводится первый эпизод съемочного сценария английского фильма «Газовый свет», поставленного в 1940 г. режиссером Торольдом Дикинсоном. Главные роли в фильме исполняли Диана Уинард (миссис Моллен) и Антон Уолбрук (ее муж). Сценарий, написанный А. Р. Роулинсоном и Бриджет Боулэнд, является экранизацией одноименной пьесы Патрика Гамильтона*.

Высветление.

1. Титульные кадры.

Фон — кирпичная стена. В верхнем левом углу кадра на кронштейне подвешен старомодный газовый уличный фонарь.

Рука фонарщика и шест входят в кадр; фонарь зажжен. Пламя, разгораясь, освещает барельеф вступительных титров, сделанных на стенке объемными буквами.

Затемнение.

Примечание. Следующий эпизод строится на монтажных эффектах. Каждый кадр очень коротким наплывом переходит в следующий. Эпизод на всем его протяжении сопровождается специально написанной музыкой, передающей тему ужаса и трагической неизбежности и иллюстрирующей смену настроений этого эпизода... отчаяние и страх убийцы... напряженную работу полиции... медленное обветшание дома... волнение вновь поселившихся в нем жильцов...

Фонограмма включает те же эффекты. В музыку гармонично вплетаются крик... полицейские свистки... разрозненные обрывки взволнованного диалога... стук инструментов рабочих, ремонтирующих помещение.

Высветление.

2. Натура. Пимлико-сквер. Ночь.

Лондонская площадь. Сквер, окруженный железной оградой. В одном конце площади — церковь.

Туманный вечер. Поздняя осень.

Несколько расположенных в разных местах уличных керосиновых фонарей, дающих очень тусклый свет. Мы видим случайных

* В США в 1944 г. эта пьеса была экранизирована в студии «Метро-Голдвин-Мейер» режиссером Джорджем Кьюкором. — *Прим. ред.*

прохожих и один-два запряженных лошадьми экипажа — нарядный кэб и повозку, проезжающие по мостовой.

Двойной экспозицией впечатаны следующие слова:

Пимлико-сквер, Лондон, 1865

Слова уходят в затемнение.

3. Павильон (декорация под натуру). Пимлико-сквер. Ночь.

На заднем плане несколько домов по одной из сторон площади. Камера с движения останавливается на доме № 12. Затем она наезжает (снято с крана) на крупный план номера дома; потом поднимается (опять-таки на кране) до уровня бельэтажа, где через занавес на итальянском окне маленького балкона чуть брезжит свет.

Наплыв на:

4. Павильон. Гостиная. Ночь.

Крупный план керосиновой лампы с декоративным абажуром, стоящей на гостинном столике. Лампа освещает столик и старуху, которая, сидя в кресле с высокой спинкой, близоруко тычет иглой в пальцы. Остальная часть комнаты едва различима в темноте.

Старуха подвигает кресло вперед, чтобы свет падал сзади. На столе лежат мотки шерсти.

В фонограмме мы слышим громкое тиканье старинных часов.

Звук: тиканье часов.

Внезапно мы видим, как в кадр входит мужская рука и крадущимся движением берет моток шерсти.

5. Павильон. Крупный план старухи.

Снято с противоположной стороны. Старуха сидит спиной к аппарату. На переднем плане в кадр входят руки и, накинув моток шерсти на голову женщины, с беспощадной жестокостью закручивают его вокруг шеи...

Звук: тиканье часов.

6. Павильон. Очень крупный план лица старухи.

Ее глаза, пораженные ужасом... ее руки вцепились в шерстяные нитки, сдавливающие ей шею...

Звук: тиканье часов.

В фонограмме мы слышим, как тиканье часов становится беспорядочным... как если бы это слышала она...

7. Натура. Пимлико-сквер. Ночь.

Гуляка, пошатываясь, бредет домой. Останавливается, прислоняясь к подъезду дома № 12.

В фонограмме мы слышим доносящийся из дома сдавленный крик задыхающегося человека.

Звук: сдавленный крик.

Гуляка озирается и, не увидев никого, решает, что крик ему послышался спяну; он твердым шагом продолжает свой путь.

8. Павильон. Гостиная. Ночь.

Звук: тиканье часов.

Полукрупный план. На полу лежит неподвижное скорченное тело старухи. На ее платье мы видим большую старинную брошь. Руки мужчины ошупывают браслеты на ее руках, ее ожерелье, брошь. Он чего-то ищет...

Мы слышим непрерывное тиканье часов.

9. Павильон. Крупный план старинных часов.

Коротким планом показано время — 10 ч. 45 м.

Звук: тиканье часов.

Наплыв на:

10. Павильон. Крупный план старомодной рабочей корзинки.

Те же руки вываливают на пол ее содержимое.

Наплыв на:

11. Павильон. Крупный план шкатулки с драгоценностями.

Мы видим, как руки шарят в ней.

Наплыв на:

12. Павильон. Крупный план комода.

Руки ищут все более и более лихорадочно, вытаскивают ящики и роются в их содержимом.

Наплыв на:

13. Павильон. Крупный план большого чемодана.

Те же руки отстегивают ремни, нащупывают щеколду замка, откидывают ее и начинают выбрасывать лежащую в чемодане одежду.

Наплыв на:

14. Павильон. Крупный план старинных часов.

Звук: тиканье часов.

Они показывают 11 ч. 15 м.

В фонограмме непрерывное монотонное тиканье.

Наплыв на:

15. Павильон. Крупный план свечи, стоящей на умывальнике.

Дрожащие руки зажигают свечу.

16. Павильон. Средний план стены спальни.
Ночь.

На стене мы видим причудливую тень человека, сбрасывающего постельное белье с кровати, вспарывающего перину и подушки, взламывающего гардероб, разрезающего обивку кресла.

Наплыв на:

16а. Павильон. Гостиная. Ночь.

Крупный план старухи. Ее рука безжизненно повисла на ручке кресла. Мужская рука входит в кадр, грубо срывает с ее пальцев кольца и браслет с запястья.

Наплыв на:

17. Павильон. Крупный план старинных часов.

Звук: тиканье часов.

Они показывают 7 ч.

18. Павильон (декорация под натуру). Пимлико-сквер. День.

Телега для мусора стоит у дома № 12. Мусорщик поднимает урну. Внезапно распахивается парадная дверь, и из нее выбегает пожилая служанка с криком...

Служанка: Убийство! Полиция!

19. Павильон. Гостиная. День.

Одна из занавесок отдернута, и в комнату врывается утреннее солнце.

Звук: тиканье часов.

Камера задерживается на скорченном теле старухи, затем медленно панорамирует вокруг комнаты, открывая картину разгрома и опустошения: выдвинутые ящики, вспоротые подушки, взломанные шкафы и столы...

20. Натура. Пимлико-сквер. День.

Служанка упала на ступени парадного подъезда, рыдает. Быстро собирается небольшая толпа.

Полисмен протискивается сквозь толпу и подходит к служанке.

Полисмен: Что случилось?

Служанка: Мою хозяйку... Задушили...

Полисмен свистит и бросается в дом...

Наплыв на:

21. Очень короткий монтаж газет того времени, впечатанных двойной экспозицией в кадры, изображающие полицию, осматривающую дом, испорченную мебель, разбросанные вещи.

Газеты быстро приближаются к аппарату, так что можно прочесть заголовки:

Убийство из-за рубинов Барлоу Полагают, что неизвестный убийца бежал с рубинами Барлоу

22 и 23. То же (отъезд камеры).

Наплыв на:

24. Натура. Пимлико-сквер. День.

Рабочие только что кончили прибывать совершенно новую табличку с объявлением:

Этот очаровательный дом продается

24а. Натура. Садик на Пимлико-сквер. День.

Камера снимает из садика сквозь железную ограду. На заднем плане рабочие, прибывающие объявление о том, что дом № 12 сдается. На переднем плане два садовника сажают молодое деревцо высотой около трех футов. Первый садовник смотрит на объявление и говорит своему товарищу:

1-й садовник: Пока не видать охотников на этот дом.

Они продолжают свое занятие, а камера наезжает на деревцо.

Наплыв на:

25. Крупный план дерева. День.

Оно примерно 15—20 футов высотой; очевидно, прошло много лет.

26. Натура. Дом № 12, Пимлико-сквер. День.

Объявление о сдаче в наем висит косо, загрязнилось и потрескалось. Краска на стене поблекла от непогоды.

Ясно, что в доме никто не живет уже много лет. Сухие листья с деревьев садика, обрывки бумаги и кучи мусора покрывают ступени подъезда, громоздятся у дверей.

27. Натура. Крупный план итальянского окна балкона. День.

Окно забрызгано грязью, покрыто пылью и копотью. Одно стекло треснуло пополам. Ключья сгнившей шторы треплются по ветру.

Наплыв на:

28. Тот же план.

Гнилая штора исчезла. Разбитое стекло вынута; руки вставляют в раму новое.

29. Натура. Пимлико-сквер. День.

Рабочий, весело насвистывая, снимает дощечку с объявлением. Звук: рабочий насвистывает.

Другой человек подметает ступени парадного подъезда. Два маляра в белых куртках подходят к дому и начинают устанавливать свои стремянки.

Наплыв на:

30. Павильон. Верхняя площадка лестницы.
День.

Сколочена деревянная перегородка, закрывающая вход на чердаки. Два плотника устанавливают ее на место.

В кадр входит маляр и начинает оклеивать перегородку обоями под цвет тех, которыми оклеены стены площадки.

31. Павильон. Гостиная. День.

В гостиной нет мебели, но она заново оклеена обоями и окрашена. Двое рабочих подвешивают кронштейны с газовыми горелками.

32. Натура. Пимлико-сквер. День.

Фургон для перевозки мебели останавливается возле дома № 12. Вокруг рабочих, перетаскивающих мебель в дом, собирается небольшая толпа — это случайные прохожие, рассыльные и т. п.

Наплыв на:

33. Павильон. Гостиная. День.

Теперь комната полностью обставлена. Это типичная буржуазная гостиная конца 80-х годов. На наш взгляд, она перегружена мебелью, мрачна и неуютна из-за своей пышной и скучной парадности.

Перед камином на коленях горничная; она торопливо разжигает огонь. Это — Нэнси, молоденькая и хорошенькая. Другая горничная, Елизабет, вбегает в комнату. Она среднего возраста и некрасива.

Елизабет: Скорее, они едут! Я видела, как кэб въезжал на площадь.

В спешке она убегает. Нэнси лихорадочно кончает разжигать камин, встает на ноги и бежит к окну. Камера следует за ней и останавливается, показывая более крупным планом, как она в волнении смотрит на улицу.

34. Натура. Пимлико-сквер. День.

Съемка сверху, с точки зрения Нэнси.

Видно, как карета, нагруженная багажом, останавливается у подъезда. Из нее выходят мистер и миссис Моллен.

34а. Натура. Пимлико-сквер. День. Поясной план: чета Моллен.

Моллен — красивый, хорошо одетый мужчина тридцати с лишним лет, с усами, подстриженными по моде того времени.

Миссис Моллен значительно моложе своего мужа, очаровательная девушка с тонкими чертами лица, внешность которой говорит о хрупком здоровье. На лице Моллена, когда он поды-

мает голову, читаются волнение и торжество, в то время как его жена оглядывает дом, охваченная предчувствиями и страхом.

Камера панорамой снимает, как они идут к дому и поднимаются по ступеням подъезда. Елизабет открывает дверь и светло делает реверанс.

Когда Моллен галантно предлагает руку жене и вводит ее в дом, кадр на п л ы в а е т н а :

35. Павильон (декорация под натуру). Церковная паперть.

Звук: церковный звон.

Прекрасное солнечное утро, и в фонограмме слышен перезвон колоколов, когда прихожане выходят на площадь. Они собираются маленькими группами и обсуждают проповедь. Слова их неразборчивы; это общий гул разговоров, гармонирующий с музыкой, которая служит фоном.

Гул разговора.

Внезапно голоса затихают и все взоры обращаются к мистеру и миссис Моллен, которые выходят из церкви; на почтительном расстоянии следуют две их горничные, Елизабет и Нэнси.

Несмотря на обращенные на них заинтересованные взоры, Моллены шагают сквозь группы шепчущихся людей, ни с кем не заговаривая. К ним тоже никто не обращается; они еще незнакомы ни с кем из своих соседей.

36. Натура. Мистер и миссис Моллен. День.

Когда Моллены подходят к краю паперти, миссис Моллен останавливается, чтобы передать свой молитвенник Елизабет.

Во время наступившей паузы в фонограмме слышны замечания, произносимые шепотом. Это слышат и Моллены, что ясно по выражению их глаз, хотя они делают вид, что ничего не замечают:

Мужской голос: Это Моллены из № 12.

Женский голос: Они выглядят вполне прилично, хотя я слышала, что она очень слабого здоровья.

Моллены останавливаются; чтобы миссис Моллен могла подобрать свои юбки.

37. Натура. Церковная паперть. Полуобщий план.

Моллены подходят к краю тротуара. Елизабет чопорно глядит перед собой, но Нэнси лукаво озирается, кого-то, разыскивая.

Женский голос: Только две горничные?

Елизабет поджимает губы, и, увидев, что ее хозяйева остановились, она и Нэнси тоже останавливаются. Взгляд Нэнси уже попал в цель. Она начинает улыбаться. В этот момент поперек кадра проезжает омнибус или кэб и Моллены останавливаются, чтобы переждать, пока он проедет.

38. **Натура. Церковная паперть. День.**

Человек, привлечший внимание Нэнси, — Букер, клерк Рафа. Он в своем лучшем воскресном костюме, но это не скрывает его грубой внешности.

Он ухмыляется и подмигивает ей. Позади него стоит Раф, плотный, коренастый мужчина. Он трогает Букера за руку.

Раф: Вот наш омнибус.

Машинально он смотрит в направлении взгляда Букера и впервые замечает Молленов.

39. **Мостовая. Церковь на заднем плане. День.**

Камера снимает церковь через улицу. Омнибус остановился, преграждая путь, и Моллены все еще стоят у края тротуара.

Букер и Раф входят в кадр, направляясь к наружной лестнице омнибуса, ведущей наверх. В фонограмме слышен неуверенный мужской голос.

Мужской голос (неуверенно): Кажется, о них никто ничего не знает. Он иностранец.

Женский голос (удивленно): Но у него в высшей степени респектабельный вид.

Прежде чем омнибус трогается с места, камера останавливается, чтобы показать более крупным планом, как Раф с озадаченным видом уставился на Молленов. Когда омнибус отъезжает, его глаза продолжают следить за ними.

40. **Общий план. Натура. Пимлико-сквер. День.**

Как бы установленная на крыше омнибуса камера на тележке делает отъезд, чтобы показать, как Моллены переходят узкую улицу и идут вдоль площади. Они поднимаются на крыльцо дома № 12.

Затемнение.

Примечание. Ознакомление с фильмом показывает, что Торольд Дикинсон произвел в процессе съемок несколько изменений в этой части сценария. Например, сцена 2-я (употребляя термин «сцена» в том смысле, в каком им пользуются киносценаристы) опущена, и вместо нее фильм начинается кадром газового рожка, прикрепленного к стене и освещающего табличку с надписью «Пимлико-сквер»; камера панорамирует влево и открывает площадь, затем продолжает свое движение, как описано выше, в сцене 3-й. Далее следуют наплыв на крупный план пальцев с вышитой надписью «Алиса Барлоу, 1865» и монтажный переход к 4-й сцене сценария, изображающей старуху за пальцами. Таким способом удалось избежать несколько наивного применения двойной экспозиции, а все необходимые зрителю сведения включены в действие. Опущено тиканье часов, и только музыка используется для того, чтобы дать ощущение длительного ожидания чего-то ужасного, что, наконец, завершится преступлением. Крик служанки сначала слышен не в 18-й сцене, а в 17-й (крупный план часов), и начало 18-й сцены опущено, так что 17-я сцена сразу же сменяется кадром служанки, выбегающей из дверей; это изменение уплотняет действие и вполне могло быть произведено в стадии монтажа фильма.

БИБЛИОГРАФИЯ

Общие вопросы киноискусства

«Footnotes to the Film». Articles by Alfred Hitchcock, Robert Donat, Basil Wright, Graham Greene, Alberto Cavalcanti, John Betjeman, Maurice Jaubert, John Grierson, Alexander Korda, Basil Dean, Maurice Kann, Elizabeth Bowen, Sidney L. Bernstein, Alistair Cooke, Forsyth Hardy, Charles Davy. Edited by Charles Davy, Lovat Dickson, 1938.

«Movies for the Millions», by Gilbert Seldes. Batsford, 1937.

«Film», by Roger Manvell. Pelican Books, 1944. Revised, 1946.

«The Cinema To-day», by H. D. Waley and D. A. Spencer. A comprehensive, technical survey for the general reader. Oxford, 1939.

История киноискусства

«History of the Film», by Maurice Bardèche and Robert Brasillach. Allen and Unwin, 1938.

«The Rise of the American Film», by Lewis Jacobs. Harcourt, Brace, Co., 1939.

«The Film Till Now», by Paul Rotha. Cape, 1930. New and revised edition, Vision Press, 1949.

«Living Pictures», by Henry V. Hopwood and Norman Foster. Detailed survey of the technical developments between approximately 1830 and 1897, which culminated in the invention of cinematography. Longmans, 1915.

«Fifty Years of German Film», by H. H. Wollenberg. Falcon Press, 1948.

«Twenty Years of British Film», by Ernest Lindgren, Forsyth Hardy and Roger Manvell; with an introduction by Sir Michael Balcon. Falcon Press, 1947.

«Soviet Cinema», by Thorold Dickinson and Catherine de la Roche. Falcon Press, 1948.

«The History of the British Film, 1896—1906», by Rachael Low and Roger Manvell. Allen and Unwin, 1948.

«The History of the British Film, 1906—1914», by Rachael Low. Allen and Unwin, 1949.

Вопросы мастерства

«Film Technique», by Vsevolod I. Pudovkin. Newnes, 1933.

«Film and Theatre», by Allardyce Nicoll. Harrap, 1936.

«The Film Sense», by Sergei M. Eisenstein. Four essays on the aesthetics of the cinema. Contains complete list of Eisenstein's prefilm and film work. Faber and Faber, 1943.

«Film», by Rudolf Arnheim. Faber and Faber, 1933.

Производство фильма

«We Make the Movies». Articles by Jesse L. Lasky, Samuel Marx, Sidney Howard, John Cromwell, Clem Beauchamp, Hans Dreier, Robert Edward Lee, Phil Friedman, Bette Davis, Paul Muni, John Arnold, Nathan Levinson, Anne

Bauchens, Max Steiner, Lansing C. Holden, and Walt Disney. Edited by Nancy Naumberg. Faber and Faber, 1938.

«Behind the Screen». How films are made. Articles by Hunt Stromberg, George Cukor, Frances Marion, Cedric Gibbons, Adrian, Billy Grady, Jack Dawn, Leslie Howard, Lionel Barrymore, Lee Garmes, Natalie M. Kalmus, Douglas Shearer, Herbert Stothart, Margaret Booth, Howard Dietz and S. Eckman, Jr. Preface by Hugh Walpole. Edited by Stephen Watts. Barker, 1938.

Кинодраматургия и сценарий

«Successful Film Writing», by Seton Margrave. Illustrated by the complete scenario of *The Ghost Goes West*. Methuen, 1936.

The Private Life of Henry VIII. Complete scenario of the film; story and dialogue by Lajos Biro. Edited, with an introduction, by Ernest Betts. Methuen, 1934.

Художник в кино

«Designing for Moving Pictures», by Edward Carrick (Edward Craig). Studio, 1941.

«Art and Design in the British Film», by Edward Carrick. Dennis Dobson, 1948.

Работа кинооператора

«The Cinema as a Graphic Art», by Vladimir Nilsen. Newnes, 1936.

Актер в фильме

«Film Acting», by Vsevolod I. Pudovkin. Newnes, 1935.

Музыка в фильме

«Film Music», by Kurt London, Faber and Faber, 1936.

Мультипликационный фильм

«The Art of Walt Disney», by Robert D. Feild. A comprehensive and fully illustrated survey of the work of the Walt Disney Studios, Collins, 1944.

Документальный фильм

«Documentary Film», by Paul Rotha. Faber and Faber, 1939.

«Grierson on Documentary», edited by Forsyth Hardy. A selection of John Grierson's writings from 1930 to 1945. Collins, 1946.

Критические работы

«Around Cinemas», by James Agate. Home and van Thal, 1946.

«Around Cinemas» (2nd Series), by James Agate. Home and van Thal, 1948.

«Drawn and Quartered», by Richard Winnington. Saturn Press, 1948.

«Chestnuts in Her Lap», 1936—1947, by C. A. Lejeune. Phoenix House, 1948.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА	21

Часть первая

1. РАЗДЕЛЕНИЕ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ	25
2. ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА КИНЕМАТОГРАФИСТА	39

Часть вторая

3. АНАТОМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА	51
4. МОНТАЖ: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ	62
5. МОНТАЖ: Д. У. ГРИФФИТ И ЭЙЗЕНШТЕЙН	81
6. ЗВУК В ФИЛЬМЕ	105
7. ИСКУССТВО КИНООПЕРАТОРА	122
8. МУЗЫКА В ФИЛЬМЕ	143
9. МАСТЕРСТВО КИНОАКТЕРА	156
10. КИНО КАК ИСКУССТВО	167
ОБРАЗЕЦ КИНОСЦЕНАРИЯ	182
БИБЛИОГРАФИЯ	190

Э. Линдгрен

ИСКУССТВО КИНО

Редактор *В. В. ФРЯЗИНОВ*
Технический редактор *Е. С. Герасимова*
Переплет художника *М. И. Эльсвфена*
Корректор *Ю. Б. Ерусалимская*

Сдано в производство 28/VII 1956 г. Подписано к печати 17/XI 1956 г.
Бумага 63x92 $\frac{1}{8}$ = 7 бум. л. 14 печ. л. в т. ч. 16 вкл. Уч.-изд. л. 13,9 Изд. № 13/2987.
Цена 10 р. 90 к. Зак. 1367.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва, Ново-Алексеевская, 52

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности.
4-я тип. им. Евг. Соколовой. Ленинград, Измайловский пр., 20.

