**Юрий Тынянов**

**КИНО - СЛОВО – МУЗЫКА (1924)**

**1**

Кино и театр не борются друг с другом. Кино и театр обтачивают друг друга, указывают друг другу место, самоограничивают друг друга. Младшее искусство сохранило всю непринужденность младшего ("а не пойти ли нам в кино?"), но приобрело угрожающую силу. По *силе* впечатлений кино обогнало театр. По сложности оно никогда его не обгонит. У них разные пути.

Прежде всего: *пространство.* Как бы ни углублять сценическую перспективу, от факта не уйдешь: спичечные коробки лож и сцена под стеклянным колпаком. Актер связан этим колпаком. Он натыкается на стены. (Как ужасно, что в опере еще выезжают верхом на лошади! Лошадь топает ногой, потряхивает шеей. Как облегченно все вздыхают, когда несчастное животное уводят наконец. А не то еще, почем знать, выскочит из коробки и попадет в оркестр.) В театре - передний план; он - барельеф. Если актер к вам повернулся спиной, для вас существует только спина.

Затем: *тело актера.* С галерки Большого театра актер, пусть бы он даже играл Вотана, - кажется куколкой. (Здесь связь театра с театром марионеток.) Гамлет с галерки кажется черной мухой. А у передвижников актер, наоборот, играет у вас на носу. Тоже неприятно.

Актер связан своим телом.

Слово актера связано с его телом, с его голосом, с пространством.

*Кино - абстрактное искусство.*

Эксперименты над пространством: небывалая высота, прыжки с Марса на Землю - достигаются самыми элементарными, обидно простыми средствами.

Пространство кино и само по себе абстрактно - двухмерно. Актер отвернулся от зрителя - но вот вам и его лицо: он шепчет, оно улыбается, зритель видит больше, чем любой участник пьесы.

Время в театре дано в кусках, но движется в прямом направлении. Ни назад, ни в сторону. Поэтому Vorgeschichte в драме невозможна (она дается только в слове). (В сущности, это и создало своеобразие драмы как литературного жанра.)

Время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места; это текучее время заполняет полотно неслыханным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сторону. Здесь путь для нового литературного жанра: широкое "эпическое" время в кино подсказывает драму-роман (кинороман).

*Тело актера* в кино - абстрактно. Вот он уменьшился в точку - вот его руки, перебирающие карты, выросли на все полотно. Вот он развивается. Герой в нем никогда не будет мухой. Поэтому в кино так силен интерес к *актеру.* Имена актеров кино - это совсем не то, что имена актеров театра. Каждый раз - здесь новый интерес: как преобразится Конрад Вейдт, какова сегодня "абстракция" Вернера Крауса? Тело легко, растяжимо, сжимаемо. (А в театре? Вспомните грузные театральные "смерти"; когда актер падает, вы невольно боитесь, не ушибся ли он.) Абстрактен весь *реквизит* кино: закройте перед факиром дверь, он уйдет в стену.

Наконец, слово...

Но здесь самое важное.

**2**

Кино называли Великим Немым. Гораздо вернее назвать граммофон "великим удавленником" 4.

Кино - не немой. Нема пантомима, с которой кино ничего общего не имеет.

Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы.

Перед вами лицо говорящего актера - его губы движутся, его речевая мимика напряжена. Вы не различаете слов (и это хороню - вы не должны их различать), - но вам дан какой-то *элемент* речи.

Затем выскакивает ремарка - вы знаете, что сказал актер, но знаете *после того* (или *перед тем)* как он сказал. Смысл слов отвлечен, отъединен от произнесения. Они разъединены во времени.

А где звук? Но звук дает музыка.

Музыка в кино *поглощается* - вы ее почти не слышите и не следите за ней. (И это хорошо - музыка, которая сама по себе интересна, - вас отвлечет от действия; она вторгнется в кино как чужая.)

Музыка поглощается, но поглощается не даром: она дает речи актеров последний элемент, которого ему не хватает, - звук.

Речь разложилась на составные элементы в этом абстрактном искусстве. Речь дана не в цельном виде, не в реальной связи ее элементов, а в их комбинации.

И поэтому каждый элемент можно развить до последних пределов выразительности: актер вовсе не обязан говорить то, что ему полагается, - он может говорить те слова, которые дают большее богатство мимики.

Ремарка может выбрать слова самые характерные по смыслу.

Музыка дает богатство и тонкость звука, неслыханные в человеческой речи. Она дает возможность довести речи героев до хлесткого, напряженного минимума. Она позволяет устранить из кинодрамы весь смазочный материал, всю "тару" речей.

*Кино* - *искусство абстрактного слова.*

**3**

Как только музыка в кино умолкает, - наступает напряженная тишина. Она жужжит (если даже не жужжит аппарат), она мешает смотреть. И это вовсе не потому, что мы *привыкли* к музыке в кино. Лишите кино музыки - оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством. Когда нет музыки, ямы открытых, говорящих ртов прямо мучительны.

Всмотритесь тогда в движение на полотне: как тяжело скачут лошади в пустоте! Вы не следите за их бегом. Движения теряют легкость, нарастание действия давит, как камень.

Убирая из кино музыку, - вы делаете его и впрямь немым, речь героев, лишенная одного из элементов, становится мешающим недоноском. Вы опустошаете действие. Здесь второй важный пункт: музыка в кино ритмизует действие.

**4**

Театр строится на цельном, неразложенном слове (смысл, мимика, звук). Кино - на его разложенной абстракции. Кино не в состоянии "бороться" с театром. Но и театр не должен бороться с кино. Эквилибристика в театре натыкается на стены, как диалог в кино - на полотно.

**5**

Изобретя яд, обычно изобретают противоядие.

Противоядие, которое в состоянии убить кино, - это кинетофон. Кинетофон - несчастное изобретение.

Герои будут говорить "как в настоящем театре". Но ведь вся сила кино в том, что герои не "говорят", а "речь" дана. Дана в том минимуме и той абстракции, которая делает кино искусством.

Кинетофоны - ублюдок театра и кино, жалкий компромисс. Абстракцию кино он аккуратно и неуклюже собирает воедино.

**6**

Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство. И поэтому оно максимально. Оно действует большими числами. "200 000 метров" сродни нашему абстрактному курсу рубля.

Мы - абстрактные люди. Каждый день распластывает нас на 10 деятельностей. Поэтому мы ходим в кино.

**О СЦЕНАРИИ (1926)**

1. Один режиссер, монументальный, обиделся на сценариста за литературность изложения:

- Зачем мне стиль, зачем мне мелочи? Пишите просто: входит, садится, стреляет из пистолета. Остальное - это уже мое дело.

Другой режиссер, бытовой, но тоже почтенный, говорил:

- Фабула? Зачем мне фабула? Я сам могу, не сходя с места, вам тридцать фабул дать. Нет, вы мне каждую деталь вытащите. Остальное - это уже мое дело.

Оба были, по-видимому, правы.

2. Жаль, что я не знаю имен двух безвестных сценаристов, может быть, самых замечательных из ныне существующих. Они к тому же вряд ли сознают все свое значение. Один из них прислал как либретто полный экземпляр 9-й симфонии (без переплета) , другой - "Азбуку коммунизма" (в переплете).

И они тоже были, по-видимому, правы.

3. Неправы только те, кто говорит, что у нас нет еще сценариев. По большей части все пишут сценарии, особенно же те, кто ходит хоть изредка в кинематограф. Трудно найти честолюбивого человека, который бы не написал хоть однажды сценария. Сценаристов много, сценариев тоже много. Мало только годных сценариев.

4. Причин тому много, но на двух вышеприведенных примерах выясняется главная: неизвестно, что такое сценарий, и поэтому трудно говорить о том, каким ему нужно быть. Разумеется, можно взять с полки любую книгу - даже библиографический указатель - и разбить ее на кадры. Еще легче вспомнить какую-нибудь из шедших уже картин и применить ее к современным обстоятельствам. (Последнее применяется в массовых "комических" сценариях: берется Чарли Чаплин - а на деле отдаленное представление о Чаплине, а то и попросту Глупышкин - и внедряется в советский быт.) Здесь, однако же, важный вопрос не только для сценарного самотека, но и для сценария вообще.

5. Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств - от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы. На три четверти пока еще кино - то же, что живопись передвижников; оно литературно.

Синенький вираж наконец-то исчезает даже в морских картинах. Открыток с видами все меньше на экране.

Так же изменяется театральная структура разговоров. Деловито открытые в честном разговоре рты все реже зияют с экрана.

То же должно произойти с литературной фабулой. Самый подход к ней должен измениться, потому что развитие и законы развития киносюжета - свои. Литературная фабула входит в кино не всеми особенностями, а некоторыми.

Даже "инсценировка" в кино "классиков" не должна быть иллюстрационной - литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино (разумеется, не всякие литературные приемы; и разумеется, не всякий "классик" может дать материал для кино). Кино может давать *аналогию* литературного стиля в своем плане.

6. У нас пока нет сколько-нибудь ясного выделения киножанров, а ведь именно киножанры должны диктовать самые принципы построения сценария. Не всякая фабула входит во всякий жанр, вернее жанр кино либо оправдывает фабулу, либо делает ее неправдоподобной. Тот режиссер, который обижался на "литературность изложения", был неправ. Пока для всех (в том числе и для режиссеров) вопрос о жанрах неясен - сценарист должен не только развивать фабулу, - но и наталкивать (хотя бы путем аналогий) - на жанр.

7. Не разграничено в общем сознании понятие темы и материала. Идеология входит в картину не абстрактной темой, а конкретным материалом и стилем. А между тем наперечет сценарии, которые идут от материала, а не от темы. Два вышеупомянутых безвестных сценариста - не исключение, а символ.

8. Пока не будет пересмотрен вопрос об отношениях кино к литературе, самый лучший тип сценария будет промежутком между испорченным романом и недоделанной драмой. А самый лучший тип сценариста - промежутком между неудавшимся драматургом и беллетристом, которому надоела беллетристика.

**О СЮЖЕТЕ И ФАБУЛЕ В КИНО (1926)**

Любимым чтением Мечникова был Дюма. Мечников уверял, что это самый спокойный писатель: "У него на каждой странице убивают по пяти человек, и нисколько не страшно".

В фильмах с "захватывающим сюжетом", в сущности, дьявольски малый размах - непременная погоня, преследование, более или менее удачное, - и почти всегда - благополучный конец.

С вопросом о сюжете обстоит в кино столь же неблагополучно, как и в литературе: сюжетными считаются вещи, в которых есть сложный фабульный узел. Но фабула ведь не сюжет. Фабульная схема гоголевского "Носа" до неприличия напоминает бред сумасшедшего: у майора Ковалева пропал нос, потом он очутился на Невском проспекте, потом его, когда он уже садился в дилижанс, чтобы удрать в Ригу, перехватили, и в тряпочке его принес квартальный майору. Совершенно очевидно - чтобы этот бред стал элементом художественного произведения, нужны были особые условия стиля, языка, спайки и движения материала.

Когда школьников заставляют пересказывать фабулу "Бахчисарайского фонтана", забывают, что Пушкин намеренно затушевал развязку, дал ее намеком, обиняком. Разрушать этот намек в честное констатирование "факта" - значит производить наивное насилие над материалом. Под фабулой обычно понимают фабульную *схему.* Правильнее считать фабулой - не схему, а всю фабульную наметку вещи. Сюжет же - это общая динамика вещи, которая складывается из *взаимодействия* между движением фабулы и движением - нарастанием и спадами стилевых масс. Фабула может быть просто загадана, а не дана; по развертывающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться - и эта загадка будет еще большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию развертывается перед зрителем.

Фабула и сюжет эксцентричны по отношению друг к другу.

"В "Бухте смерти" эпизод, не имеющий ни малейшего фабульного значения, - когда матрос вместо ожидаемого револьвера вытаскивает из кармана бутылку, - дан в таком стиле, что прорывает главную фабульную основу, оттесняет ее на задний план. И это вовсе не плохо, это только результат, который заставляет задуматься над отношениями фабулы и сюжета. В "Чертовом колесе" медленно развивающаяся фабула дана в бешеном сюжетном темпе. Здесь незаконно то, что этот темп всюду одинаково бешеный (нет нарастания, бешенство статично), но самый прием законен и может стать отправной точкой для дальнейшего.

Погоня, поимки, наказание порока и торжество добродетели в кино что-то начинают приедаться, так же как скоро мы станем равнодушны и к обилию крови в фильмах. (Кровь эта все же не настоящая, а фильменная - в искусстве же действует закон привычки.) Приближается момент, когда зритель будет скучать на самой ожесточенной погоне аэроплана за автомобилем и автомобиля за извозчиком. А когда привыкаешь к художественному приему, - всегда за этим приемом начинает мелькать рука, которая этот прием делает, - дергающая за ниточку рука режиссера или сценариста.

Когда герой, в ожидании неминучей смерти, поскачет на автомобиле, зритель будет говорить: "А в той картине, что мы давеча видели, тоже скакали. Тот спасся, и этот спасется". Когда будут убивать на глазах у зрителя зараз пятерых человек, зритель скажет: "Это еще немного, а вот в той картине, что мы давеча видели..." Зритель разглядит за фабульными комбинациями - авторское насилие, и это поведет к другой трактовке сюжета. К простой как дважды два, почти статической фабуле, данной в нарастающем, действительно "захватывающем" сюжете. И без погони, и даже без обязательного пролития крови.

**ОБ ОСНОВАХ КИНО (1927)**

**1**

Изобретение кинематографа было встречено так же радостно, как изобретение граммофона. В этой радости было чувство первобытного человека, впервые изобразившего на клинке оружия голову леопарда и одновременно научившегося протыкать себе нос палочкой. Шум журналов был подобен хору дикарей, встречающему гимном эти первые изобретения.

Первобытный человек, вероятно, убедился скоро, что палочка в носу - изобретение не бог весть какое, во всяком случае ему понадобилось на это больше времени, чем европейцу для того, чтобы прийти в отчаяние от граммофона. Дело, по-видимому, не столько в том, что кинематограф - техника, сколько в том, что кино - искусство.

Я помню жалобы на то, что кино плоско и бесцветно. Не сомневаюсь, что к первобытному изобретателю, изображавшему голову леопарда на клинке, явился критик, который указал на малое сходство изображения, а за ним - второй изобретатель, который посоветовал первому наклеить на изображение подлинную шерсть леопарда и вделать подлинный глаз. Но шерсть, вероятно, плохо клеилась к камню, а из небрежно нарисованной головы леопарда возникло письмо, потому что небрежность и неточность не мешали, а *помогали* рисунку превратиться в знак. Вторые изобретатели обычно не имеют удачи - и перспективы кинетофона, стереоскопического кино и цветного кино нас мало восхищают. Потому что подлинного леопарда все-таки не получится, и еще потому, что с настоящими леопардами искусству нечего делать. Искусство, как и язык, стремится к абстрактизации своих средств. Не всякое средство может поэтому быть пригодным.

Когда человек изображал голову зверя на клинке - он не только *изображал* его, но это давало ему магическую храбрость - его тотем был с ним, на его оружии, его тотем вонзался в грудь его врага. Иначе говоря, в рисунке его были две функции: репродуктивно-материальная и магическая. Случайным результатом оказалось то обстоятельство, что голова леопарда появилась на всех клинках всего племени, - так она стала знаком отличия своего оружия от вражеского, стала мнемоническим знаком, а отсюда идеограммой, буквой. Что совершилось? Закрепление одного из результатов и вместе переключение функций.

Таков и путь перехода технических средств в средства искусства. Живая фотография, главная роль которой - сходство с изображаемой природой, перешла в искусство кино. При этом была переключена функция всех средств - они уже не средства сами по себе, а средства со знаком искусства. И здесь "бедность" кино, его плоскостность, его бесцветность - оказались средствами *положительными,* подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались положительными средствами на пути к письму.

**2**

Изобретения кинетофона, стереоскопического кино - изобретения, стоящие на первой стадии кинематографа, имеющие в виду функцию репродуктивно-материальную, "фотографию как таковую". Оли отправляются не от кадра-куска, несущего на себе тот или иной смысловой знак, в зависимости от всей целостной динамики кадров, а от кадра как такового.

Вероятно, большое натурное сходство почувствуют зрители, когда увидят в стереоскопическом кино выпуклые стены домов и выпуклые человеческие лица, но выпуклости, сменяемые в монтаже выпуклостями же, выпуклые лица, наплывающие на другие выпуклые лица, - показались бы неправдоподобным хаосом, составленным из отдельных правдоподобностей.

Вероятно, окрашенные в естественный цвет, натура и человек были бы очень схожи с подлинниками, но громадное лицо на крупном плане, естественно окрашенное, было бы чудовищной и никому не нужной натяжкой, подобно раскрашенной статуе с вращающимися на шарнирах глазами.Не говоря уже о том, что окраска вытесняет одно из главных стилевых средств - смену разных *освещений* одноцветного материала.

Идеальнейший кинетофон должен был бы пользоваться таким адски аккуратным монтажом, при котором действующие лица производили бы нужные им (и не нужные кино) звуки в полной независимости от законов развертывания киноматериала. Получился бы не только хаос ненужных речей и шумов, но он сделал бы неправдоподобной и законную смену кадров.

Стоит представить себе прием наплыва, когда говорящий вспоминает другой разговор, чтобы остаться равнодушным к этому почтенному изобретению. "Бедность" кино - на самом деле его конструктивный принцип. Право же, давно пора перестать произносить кислый комплимент - "Великий Немой". Мы ведь не сетуем на то, что к стихам не прилагаются фотографии воспеваемых героинь, и никто не называет поэзию Великим Слепым. Каждое искусство пользуется каким-нибудь одним элементом чувственного мира как ударным, конструктивным, другие же - дает под его знаком в виде мыслимых. Так, наглядные, живописные представления не изгоняются из области поэзии, но получают и особое качество и особое применение: в описательной поэме XVIII в. все предметы природы не называются, например, а "описываются" метафорически, связями и ассоциациями из других рядов. Для того чтобы сказать: "Чай, льющийся из чайника", - говорилось в такой поэме: "Кипящая душистая струя, бьющая из блестящей меди". Таким образом, живописное, наглядное представление здесь не дано и служит мотивировкой связи многих словесных рядов - их динамика основана на заданной загадке. Незачем и говорить, что в этой связи тоже не даны подлинные, наглядные представления, а представления словесные, в которых важна смысловая окраска слов и ее игра, а не самые предметы. Если мы подставим в словесные ряды ряды подлинных предметов,- получится невероятный хаос вещей, и только.

Подобно этому и кино пользуется словами только либо как мотивировкой для связи кадров, либо [как] элементом, играющим роль лишь по отношению к кадру, контрастную или иллюстрирующую, и если кино наполнить словами, - получится хаос слов, и только.

И для кино как искусства не существует уже изобретений самих по себе, а существуют только технические средства, усовершенствующие его данности, отбирающиеся по их соответствию с его основными приемами. Здесь получается взаимодействие техники и искусства, обратное тому, что было вначале: уже самое искусство *наталкивает* на технические приемы, искусство отбирает их в своем поступательном движении, меняет их применение, их функцию и, наконец, отбрасывает, - а не техника наталкивает на искусство.

Искусство кино уже имеет свой материал. Этот материал может разнообразиться, усовершенствоваться, но и только.

**3**

"Бедность" кино, его плоскостность, его бесцветность - на самом деле его конструктивная сущность; она не вызывает как дополнение новые приемы, а новые приемы создаются ею, вырастают на ее основе. Плоскостность кино (не лишающая его перспективы) - технический "недостаток" - сказывается в искусстве кино положительными конструктивными принципами *симультанности* (одновременности) нескольких рядов зрительных представлений, на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение.

Перед нами всем знакомый прием наплыва: бумага с ярко отпечатанным шрифтом, которую держат пальцы; шрифт бледнеет, очертания бумаги блекнут, сквозь нее вырисовывается новый кадр - очертания движущихся фигур, постепенно конкретизирующихся и наконец совершенно вытесняющих кадр бумаги с шрифтом. Ясно, что эта связь кадров возможна только при плоскостности их; будь кадры выпуклыми, рельефными, - это их взаимопроникновение, эта их симультанность, одновременность была бы неубедительной. Только на основе пользования этой симультанностью возможна такая композиция, которая является не только репродукцией движения, но и сама построена на принципах этого движения. Пляска может быть дана в кадре не только как "пляска", но и "пляшущим" кадром - путем "движения аппарата" или "движения кадра" - все в этом кадре колышется, один ряд людей пляшет на другом. Здесь дана особая симультанность пространства. Закон непроницаемости тел побежден двумя измерениями кино, его плоскостностью, абстрактностью.

Но и одновременность, и однопространственность важны но сами по себе, они важны как смысловой знак кадра. Кадр идет за другим кадром, несет на себе смысловой знак этого предыдущего кадра, окрашен им в смысловом отношении - во всей своей длительности. Кадр, который *построен,* сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения - он дает смысловое представление движения. (Так строится иногда фраза у Андрея Белого: она важна не своим прямым смыслом, а самым ее фразовым рисунком.)

Бескрасочность кино позволяет ему давать не материальное, а *смысловое* сопоставление величин, чудовищное несовпадение перспектив. У Чехова есть рассказ: ребенок рисует большого человека и рядом маленький дом. Это, может быть, и есть прием искусства; величина отрывается от своей материально-репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства; кадр, заснятый с увеличением всех предметов, сменяется кадром с перспективным преуменьшением. Кадр, заснятый сверху с маленьким человеком, сменяется кадром другого человека, заснятым снизу (см., напр., кадр Акакия Акакиевича и значительного лица в сцене "распекания" - "Шинель"). Натуральная окраска стирала бы здесь основную установку - смысловое отношение к величине. Крупный план, выделяющий предмет из пространственного и временного соотношения предметов, - при натуральной окраске терял бы свой *смысл.*

Наконец, бессловесность кино, вернее, конструктивная невозможность наполнить кадры словами и шумами, вскрывает характер его конструкции: у кино есть собственный "герой" (специфический его элемент) и собственные средства спайки.

**4**

По поводу этого "героя" возникают разногласия, характерные для самой природы кино. По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам - живописи, по развертыванию материала - к временным искусствам - словесному и музыкальному.

Отсюда пышные метафорические определения: "кино - живопись в движении" (Луи Деллюк) или: "кино - музыка света" (Абель Ганс). Но определения эти - это ведь почти что "Великий Немой". Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: живопись - "неподвижное кино", музыка - "кино звуков", литература - "кино слова". Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пассеизм: называть новое явление по старым.

Искусство между тем не нуждается в определениях, а нуждается в изучении. И вполне понятно, что на первых порах "героем" кино был объявлен его репродуктивно-материальный объект - "видимый человек", "видимая вещь" (Бела Балаш). Но искусства отличаются не только и не столько своими объектами, сколько отношением к ним. В противном случае - искусством слова был бы простой разговор, речь. Ведь и в речи тот же "герой", что в стихах, - слово. В том-то и дело, однако, что нет "слова" вообще; слово в стихе играет совершенно не ту роль, что в разговоре, слово в прозе - от жанра к жанру - не ту роль, что в стихе.

И не потому неверен выбор в "герои" искусства кино "видимого человека", "видимой вещи", что возможно осуществление кино беспредметного, а потому, что здесь не подчеркнуто специфическое пользование материалом, - а ведь оно одно делает материальный элемент элементом искусства, - потому, что здесь не подчеркнута специфическая функция этого элемента в искусстве.

Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака.

Из первого положения вытекает понятие стиля кино, из второго - понятие киноконструкции. Смысловая соотносительность видимого мира дается его стилистическим преображением. Колоссальное значение при этом получает соотношение людей и вещей в кадре, соотношение людей между собою, целого и части - то, что принято называть "композицией кадра", - ракурс и перспектива, в которых они взяты, и освещение. Здесь кино, именно благодаря своей технической плоскостности и одноцветности, перерастает плоскостность; в сравнении с чудовищной свободой кино в распоряжении перспективой и точкой зрения - театр, обладающий технической трехмерностью, выпуклостью (именно благодаря этой своей особенности), осужден на одну точку зрения, на плоскостность как элемент искусства.

Ракурс стилистически преображает видимый мир. *Горизонтальная,* чуть наклонная труба фабрики, переход по мосту, заснятый снизу, - ведь это такое же преображение вещи в искусстве кино, как целый ассортимент стилистических средств, делающих вещь новой в искусстве слова.

Не все ракурсы и не всякое освещение, разумеется, являются одинаково мощными стилистическими средствами, не всегда сильные стилистические средства применимы - но всегда здесь художественное отличие кино и театра.

**5**

Для кино не существует проблемы единства места, для него существенна только проблема единства ракурса и света. Один павильон в кино - это сотни разнородных ракурсов и освещений, а стало быть, сотни разных соотношений между человеком и вещью и вещами между собой - сотни различных "мест"; 5 декораций в театре - это только 5 "мест" с одним ракурсом. Поэтому ложны в кино сложные театральные павильоны со сложным расчетом перспективы. Поэтому же не оправданна погоня за фотогеничностью. Предметы не фотогеничны сами по себе, такими их делает ракурс и свет. Поэтому и вообще понятие "фотогении" должно уступить место понятию *"киногении".*

То же относится ко всем стилистическим приемам кино. Деталь движущихся ног вместо идущих людей сосредоточивает внимание на ассоциативной детали так же, как синекдоха в поэзии. И здесь и там важно, что вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается *другая,* с ней ассоциативно связанная (в кино ассоциативной связью будет движение или поза). Эта замена вещи деталью переключает внимание: под одним ориентирующим знаком даны разные объекты (целое и деталь), а это переключение как бы расчленяет видимую вещь, делает ее рядом вещей с одним смысловым знаком, *смысловой вещью* кино.

Совершенно ясно, что при этом стилистическом (а стало быть, и смысловом) преображении - не "видимый человек" и не "видимая вещь" являются "героем" кино, а "новый" человек и "новая" вещь - люди и вещи, преображенные в плане искусства, - "человек" и "вещь" кино 11. Видимые соотношения видимых людей нарушаются и подмениваются соотношениями "людей" кино - ежеминутно, бессознательно, почти наивно - так это заложено в основу искусства. Мэри Пикфорд, играя девочку, окружает себя исключительно высокими актерами и "обманывает", вероятно даже не думая о том, что в театре ей не удалось бы "обмануть". (Здесь, разумеется, не стилистическое преображение, а только техническое пользование одним из законов искусства.)

**6**

На чем, однако, основано явление этого *нового* человека и *новой* вещи? Почему стиль кино их преображает?

Потому что всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором. При одном условии - если стиль организован, если ракурс и свет не случайны, а являются системой.

Есть литературные произведения, в которых простейшие события и отношения даны такими стилистическими средствами, что вырастают в загадку; у читателя смещается понятие соотношения между большим и малым, обычным и странным; он, колеблясь, идет за автором, у него смещена "перспектива" вещей и их "освещение" (таков, например, роман Джозефа Конрада "Теневая черта", где несложное событие - молодой морской офицер получает командование судном - вырастает в грандиозное, "смещенное"). Здесь дело - в особом семантическом (смысловом) строе вещей, в особом вводе читателя в действие.

Те же возможности мы имеем и в стиле кино, и в существенном дело там обстоит так же: смещение зрительной перспективы является в то же время смещением *соотношения* между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировкой мира. Смена различных освещений (или выдержанность одного светового стиля) точно так же перепланирует *среду,* как ракурс - отношения людей и вещей.

Снова "видимая вещь" заменяется вещью искусства.

Таково же значение в кино и метафоры - одно и то же действие дано на других его носителях - целуются не люди, а голубки. И здесь видимая вещь расчленена, при одном смысловом знаке даны разные его носители, разные вещи, но вместе с тем расчленено и самое действие, и во второй параллели (голуби) дана его определенная смысловая окраска.

Даже этих простых примеров достаточно, чтобы убедиться, что в кино преображено и натуралистическое и "видимое" *движение* - это видимое движение может быть расчленено, может быть дано на другом предмете. Движение в кино существует либо как *мотивировка ракурса* точкой зрения движущегося человека, либо как *характеристика* человека (жест), либо как *изменение соотношения* между людьми и вещами: приближение и отдаление от человека (вещи) определенных людей и вещей, т. е. движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак. Поэтому вне смысловой функции движение внутри кадра вовсе не необходимо. Его смысловая функция может быть возмещена монтажом как сменой кадров, причем эти кадры могут быть и статичными. (Движение внутри кадра как элемент кино вообще сильно преувеличено; беготня во что бы то ни стало - утомляет.)

А если в кино не "видимое движение", - стало быть, оно оперирует и "своим временем". Для утверждения *длительности* какого-нибудь положения существует в кино *повторность* кадра - кадр перебивается минимальное число раз в варьированном или в том же самом виде - и такова его длительность, бесспорно далекая от обычного, "видимого" понятия длительности, длительность, сплошь соотносительная: если повторный кадр будет перебивать большое количество кадров,- эта "длительность" будет велика, несмотря на то что "видимая длительность" повторного кадра будет ничтожна. Сюда же - условное значение *диафрагмы* и *затемнения* как знака большого пространственного и временного разграничения.

Специфичность времени в кино вскрывается на таком приеме, как крупный план. Крупный план абстрагирует вещь, или деталь, или лицо из пространственных соотношений и вместе - из временного строя. В "Чертовом колесе" есть сцена: налетчики выходят из ограбленного дома. Режиссерам нужно было показать налетчиков. Они сделали это группой на общем плане. Получилась невязка: почему налетчики медлят? Но если бы они были показаны крупным планом,- они могли бы медлить сколько им угодно, ибо крупный план абстрагировал бы, вырвал бы их из временного строя.

Итак, длительность кадра создается его повторением, а значит, соотносительностью кадров между собою. Временная абстрактность же появляется вследствие отсутствия соотнесенности между предметами (или группами предметов) - между собою, внутри кадра.

И первое, и второе подчеркивает, что "киновремя" является не реальной длительностью, а условной, основанной на соотнесенности кадров или соотнесенности зрительных элементов внутри кадра.

**7**

На эволюции приемов искусства всегда сказывается его специфическая природа. Эволюция приемов кино многому учит.

Ракурс в его первичном виде был мотивирован как точка зрения зрителя или точка зрения действующего лица. Так же - восприятием действующего лица - был мотивирован крупный план детали.

Мотивированный точкой зрения действующего лица необычный ракурс лишался этой мотивировки, преподносился как таковой; этим самым он становился точкой зрения зрителя, этим самым он стал стилистическим средством кино.

Взгляд действующего лица в кадре падал на какую-либо вещь или деталь - эта вещь была подаваема крупным планом. При уничтожении этой мотивировки крупный план становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака - вне временных и пространственных отношений. Обычно крупный план играет роль "эпитета" или "глагола" (лицо с подчеркнутым в крупном плане выражением), но возможны и другие применения: используется самая вневременность и внепространственность крупного плана как средство стиля, для фигур сравнения, метафоры и т. д.

Теперь, если после кадра, на котором крупным планом дан человек на лугу, будет следовать крупным планом же кадр свиньи, гуляющей тут же, - закон *смысловой соотносительности* кадров и закон *вневременного, внепространственного значения крупного плана* победит такую, казалось бы, крепкую натуралистическую мотивировку, как одновременность и однопространственность прогулки человека и свиньи; в результате такого чередования кадров получится не временная или пространственная последовательность от человека к свинье, а смысловая фигура сравнения: человек - свинья.

Так вырастают и закрепляются самостоятельные смысловые законы кино как искусства.

Значение эволюции приемов кино - в этом росте его самостоятельных смысловых законов, в их обнажении от натуралистической "мотивированности вообще".

Эта эволюция коснулась таких, казалось бы, крепко мотивированных приемов, как "из наплыва". Этот прием очень крепко и притом однозначно мотивирован как "воспоминание", "видение", "рассказ". Но прием "короткого наплыва" - когда в кадре "воспоминания" еще сквозит лицо вспоминающего - уничтожает уже внешнюю литературную мотивировку "воспоминания" как чередующегося во времени момента и переносит центр тяжести на *одновременность, симультанность* кадров; нет "воспоминания" или "рассказа" в литературном смысле - есть "воспоминание", в котором одновременно продолжается лицо вспоминающего; и в этом, чисто кинематографическом, своем смысле этот прием близок к другим: наплыв лица на несоизмеримые с ним по величине ландшафт или сцену. Последний прием по своей внешней, литературной мотивировке несоизмеримо далек от "воспоминания" или "рассказа", но кинематографические их смыслы очень близки.

Таков путь эволюции приемов кино: они отрываются от внешних мотивировок и приобретают "свой" смысл; иначе говоря, они отрываются от *одного,* внеположного смысла - и приобретают *много* "своих" внутриположных смыслов. Эта множественность, многозначность смыслов и дает возможность удержаться известному приему, делает его "своим" элементом искусства, в данном случае - "словом" кино.

С удивлением мы констатируем, что адекватного слова в языке и литературе по отношению к наплыву - нет. Мы можем в каждом данном случае, в каждом данном применении - *описать* его словами, но подыскать ему адекватное слово или понятие в языке нельзя.

Такова же многозначность крупного плана, который то дает деталь с точки зрения действующего лица или с точки зрения зрителя, то использует результат этого отъединения детали - вневременность и внепространственность в качестве самостоятельного смыслового знака.

**8**

Кино вышло из фотографии.

Пуповина между ними обрезана с того момента, как кино осознало себя искусством. Дело в том, что есть у фотографии свойства, которые являются *неосознанными,* как бы незаконными эстетическими качествами. Установка фотографии - сходство. Сходство - обидно, мы обижаемся на слишком похожие фотографии. Поэтому фотография тайком деформирует материал. Но деформация эта допускается при одной предпосылке - что выдержана основная установка - сходство. Как бы ни деформировал позой (позицией), светом и т. д. фотограф наше лицо, - все это принимается при молчаливом общем согласии о том, что портрет сходен. С точки зрения основной установки фотографии - сходства, деформация является "недостатком"; ее эстетическая функция как бы незаконнорожденная.

Кино имеет другую установку, и "недостаток" фотографии превращается в ее достоинство, эстетическое качество. Здесь - коренное различие фото и кино.

А между тем в фото есть и другие "недостатки", которые превратились в кино в "качества".

В сущности, каждая фотография деформирует материал. Достаточно взглянуть на "виды" - может быть, это субъективное заявление, но я распознаю сходство видов только по ориентирующим, вернее дифференцирующим деталям - по какому-нибудь одному дереву, скамейке, вывеске. И это не потому, что "вообще не похоже", а потому, что вид *выделен.* То, что в природе существует только в связи, то, что не отграничено,- на фото выделено в самостоятельное единство. Мост, пристань, дерево, группа деревьев и т. д. не существуют в созерцании как единицы - они всегда в связи с окружающим; фиксация их мгновенна и преходяща. Фиксация эта, будучи закреплена,- в миллионы раз преувеличивает индивидуальные черты вида и как раз этим вызывает эффект "несходства".

Это относится и к "общим видам" - выбор ракурса, как бы бесхитростен он ни был, выделение места, как бы пространно это место ни было, - ведет к тем же результатам.

Выделение материала на фото ведет к *единству* каждого фото, к особой *тесноте соотношения* всех предметов или элементов одного предмета внутри фото 12. В результате этого внутреннего единства соотношение между предметами или внутри предмета - между его элементами - перераспределяется. Предметы деформируются.

Но этот "недостаток" фото, эти его неосознанные, "неканонизованные", по выражению Викт. Шкловского, качества - канонизуются в кино, становятся его отправными качествами, опорными пунктами.

Фото дает *единственное* положение; в кино оно становится *единицей,* мерой.

Кадр - такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка \*. В стиховой строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии; поэтому смысл стихового слова не тот, другой по сравнению не только со всеми видами практической речи, но и по сравнению с прозой. При этом все служебные словечки, все незаметные второстепенные слова нашей речи - становятся в стихах необычайно заметны, значимы.

\* Я употребляю здесь и всюду ходовое слово "кадр" в смысле: кусок, объединенный одним и тем же ракурсом, светом. Фактический кадр-клетка будет в отношении кадра-куска то же, что стиховая стопа по отношению к строке. Понятие стопы в стихе - скорее учебное и, во всяком случае, уместное только по отношению к немногим метрическим системам, и новейшая теория стиха имеет дело со строкой как с метрическим рядом, а не со стопой как со схемой. Собственно, в теории фильмы техническое понятие кадра-клетки несущественно - оно сполна подменяется вопросом о длине кадра-куска.

Так и в кадре - его единство перераспределяет смысловое значение всех вещей, и каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром.

Учтя это, мы должны выдвинуть и другое положение: при каких условиях становятся относительны между собою все "герои" кадра (люди и вещи), вернее, нет ли условий, мешающих их относительности? Есть.

"Герои" кадра, как слова (и звуки) в стихе, должны быть дифференцированными, *различными* - только тогда они соотносительны между собой, только тогда они взаимодействуют и взаимно окрашивают смыслом друг друга. Отсюда - *подбор* людей и вещей, отсюда и ракурс как стилевое средство разграничения, отличия, *дифференцирования.*

"Подбор" возник из натуралистического сходства, из соответствия человека и вещи кино - человеку и вещи быта - то, что на практике называется "подбором типажа". Но в кино, как и во всяком искусстве, то, что вносится по известным причинам, - начинает играть роль, уже несоизмеримую с причинами. "Подбор" служит прежде всего *дифференцированию актеров* внутри фильмы - это не только внешний, но и внутрифильмовый подбор.

Отсюда же - из требования дифференцированности "героев кадра" - вытекает значение *движения* в кадре. Дым парохода и ползущие облака нужны не только как таковые, не сами по себе, так же как случайный человек, идущий по пустынной улице, так же как мимика лица и жест человека по отношению к человеку и вещи. Они нужны как дифференцирующие знаки.

**9**

Этот простой на вид факт определяет всю систему *мимики и жеста* в кино и отграничивает ее решительно от системы мимики и жестов, связанных с речью. Мимика и жесты речи реализуют, "проявляют" в моторно-зрительном отношении речевую интонацию; в этом отношении они как бы дополняют слова \*.

\* Здесь крайне любопытен спор лингвистов о безличных предложениях. По мнению Вундта (опровергавшемуся Паулем), в безличном предложении: "Горит!" - роль подлежащего играет *жест,* указывающий на горящий предмет (дом, при метафорическом употреблении - грудь и т. п.). Шахматов полагает, что роль подлежащего играет в таких случаях речевая *интонация.* Из этого примера ясно видна связь между речевыми жестом и мимикой, с одной стороны, речевой интонацией - с другой.

Такова роль жестов и мимики в речевом театре. Роль жестов и мимики в пантомиме - в "замещении" изъятого слова. Пантомима - искусство, основанное на изъятии, - своего рода игра в поддавки. При этом вся суть именно в возмещении недостающего элемента другими. Но в самом искусстве слова есть уже случаи, когда "дополняющая" мимика и жесты мешают. Генрих Гейне утверждал, что мимика и жесты вредят словесному *остроумию*:"Мускулы лица находятся в слишком сильном, возбужденном движении, и тот, кто их наблюдает, видит мысли говорящего, прежде чем они высказаны. Это мешает внезапным шуткам".

Это значит, что реализация речевой интонации в мимике и жесте мешает (в данном случае) словесному построению, нарушает его внутренние отношения. Гейне в конце стихотворений дает внезапную шутку и вовсе не хочет, чтобы подвижная мимика или даже хотя бы начало жеста сигнализировали шутку, прежде чем она дана. Стало быть, речевой жест не только сопровождает слово, но и сигнализирует его, предупреждает его.

Поэтому так чужда кинематографу театральная мимика: она не может сопровождать слово за неимением его в кино, но она сигнализирует слово, *подсказывает* его. Эти подсказываемые жестами слова обращают кино в какой-то неполный кинетофон.

Мимика и жест в кадре, прежде всего, есть *система отношений между "героями" кадра.*

**10**

Но и мимика может быть в кадре безотносительна, и облака могут не ползти. Относительность и дифференциальность могут быть перенесены в другую область - от *кадра* к смене кадров, к *монтажу.* И неподвижные кадры, сменяемые друг другом особым образом, дают возможность свести движение внутри кадров к минимуму.

Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная *смена* кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою. Эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но еще и в гораздо большей степени - стилевого. У нас на практике существует только фабульный монтаж. Ракурс и освещение при этом обычно перетасовываются в хаос. Это ошибочно.

Мы условились, что стиль - смысловой факт. Поэтому стилистическая неорганизованность, случайный порядок ракурсов и освещения - это примерно то же, что перетасовка интонации в стихе. Между тем свет и ракурс, в силу своей смысловой природы, конечно, контрастны, дифференциальны - и поэтому их смена так же "монтирует" кадры (делает их соотносительными и дифференциальными), как фабульная смена.

Кадры в кино не "развертываются" в последовательном строе, постепенном порядке - они *сменяются.* Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим - на точной границе. Кино делает *скачки* от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом.

Одно из главных следствий скачкового характера фильмы - дифференцированность кадров, их существование в качестве единства. *Кадры как единства равноправны.* Длинный кадр сменяется кадром очень коротким. Короткость кадра не лишает его самостоятельности, его соотносительности с другими.

Собственно говоря, кадр важен как *"представитель"*:в воспоминании "из наплыва" даются не все кадры вспоминаемой героем сцены, а деталь - один кадр; подобно этому кадр вообще не исчерпывает данного фабульного положения, а только является его "представителем" в соотносительности кадров. Это дает возможность на практике, при перемонтаже, подрезать до минимума кадры или использовать в качестве "представителя" кадр из совершенно другого фабульного положения.

Одной из разниц между "старым" и "новым" кино была трактовка монтажа. Тогда как в старом кино монтаж был средством спайки, склейки и средством объяснения фабульных положений, средством самим по себе неощутимым, скрадываемым, - в новом кино он стал одним из опорных, ощущаемых пунктов - ощущаемым ритмом 14.

Так было в поэзии: благополучная монотония, неощущаемость застывших метрических систем сменилась резким ощущением ритма в "свободном стихе", vers libre. В раннем стихе Маяковского строка, состоящая из одного слова, следовала за длинной, равное количество энергии, падавшее на длинную строку, падало затем на короткую (строки как ритмические ряды - равноправны), и поэтому энергия шла толчками. Так и в ощутимом монтаже - энергия, падающая на длинный кусок, падает затем на короткий. Короткий кусок, состоящий из кадра-"представителя", - равноправен с длинным, и - подобно строке в стихах, состоящей из одного-двух слов, - такой короткий кадр выделяется по своему значению, по своей ценности.

Таким образом, ход монтажа помогает *выделению* кульминационных пунктов. Тогда как в неощущаемом монтаже на кульминационный пункт падало большее количество времени, - при монтаже, ставшем ощутительным ритмом фильма, *кульминационный пункт выделяется именно вследствие своей короткости.*

Этого не было бы, если бы кусок как единство не был соотносительным *мерилом,* мерой фильма. Мы непроизвольно мерим фильм, отталкиваясь от единства к следующему единству. Вот почему произведения режиссеров-эклектиков, где в одной части применен принцип старого монтажа, монтажа-склейки, где единственным мерилом является исчерпанность "сцены" (фабульного положения), а в другой - принцип нового монтажа, где монтаж стал ощутительным элементом построения, - действуют физиологически раздражающе. Нашей энергии дается известное задание, известный ход - и вдруг это задание меняется, первоначальный импульс теряется, а так как он уже нами принят в первых частях фильма, то новый не нащупывается. Такова сила меры в кино - меры, роль которой похожа на роль меры, метра в стихе.

При такой постановке вопроса чем оказывается *ритм* кино - термин, который часто употребляют и которым часто злоупотребляют?

Ритм - это взаимодействие стилистических моментов с метрическими в развертывании фильмы, в ее динамике. Ракурсы и освещения имеют свое значение не только в смене кадров-кусков как маркирующий знак смены, но и в выделении кусков как кульминационных. Это должно быть учтено в применении особых ракурсов и особых освещений. Они должны быть не случайными, не "хорошими" и "красивыми" сами по себе, - а хорошими в данном случае, по их взаимодействию с метрическим ходом фильмы, с мерой монтажа. Ракурс и освещение, выделяющие метрически выделенный кусок, играют совсем не ту роль, что ракурс и освещение, выделяющие в метрическом отношении слабо выделенный кусок.

Аналогия кино со стихом необязательна. Само собою, кино, как и стих,- искусство специфическое. Но восьмидесятники не поняли бы нашего кино, так же как не поняли бы современного стиха:

Наш век обидел вас, ваш стих обидя.

"Скачковой" характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преображение бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) - роднят кино и стих.

**11**

Поэтому кинороман - столь же своеобразный жанр, как роман в стихах. Пушкин говорил же: "<...> пишу не роман, а роман в стихах - дьявольская разница".

В чем же эта дьявольская разница киноромана и романа как словесного жанра?

Не только в материале, а и в том, что стиль и законы конструкции преобразуют в кино все элементы, казалось бы, единые, одинаково применимые ко всем видам искусств и ко всем жанрам их.

Таково же положение вопроса о фабуле и сюжете в кино. Нужно при решении вопроса о фабуле и сюжете всегда принимать во внимание специфический материал и стиль искусства.

Два положения выставлены создателем новой теории сюжета Виктором Шкловским: 1) сюжет как развертывание и 2) связь приемов сюжетосложения со стилем. Первое, - перенесшее изучение сюжета из плоскости рассмотрения статических мотивов (и их исторического бытования) на то, как снуются мотивы в конструкции целого, - уже дало свои плоды, привилось. Второе - еще не привилось и кажется забытым.

О нем я и хочу говорить.

Так как вопрос о фабуле и сюжете в кино наименее исследован и для этого требуются большие предварительные изучения, еще не проделанные, я позволяю себе разъяснить его на литературном материале, более исследованном, с тем чтобы только *поставить* здесь вопрос о фабуле и сюжете в кино. Думаю, что это не лишнее.

Прежде всего условимся о терминах: фабула и сюжет.

Фабулой обычно называют статическую схему отношений типа: "Она была мила, и он любил ее. Он, однако, не был мил, и она не любила его" (эпиграф Гейне). *Схема отношений* ("фабула") "Бахчисарайского фонтана" будет тогда примерно такова: "Гирей любит Марию, Мария не любит его. Зарема любит Гирея, он не любит ее". Совершенно ясно, что эта схема ничего не разъясняет ни в "Бахчисарайском фонтане", ни в эпиграфе Гейне и одинаково применима к тысячам разных вещей, начиная с фразы эпиграфа и кончая поэмой. Возьмем другое ходовое понятие фабулы: *схема действия.* Фабула обозначится тогда примерно, в минимуме, так: "Гирей разлюбил Зарему из-за Марии. Зарема убивает Марию". Но что же делать, когда этой-то развязки у Пушкина *вовсе нет*?Пушкин только предоставляет *догадываться* о развязке - развязка намеренно завуалирована. Сказать, что Пушкин уклонился от нашей фабульной схемы, будет смело, потому что он и вовсе с ней не считался. Это примерно то же, что отстукивать стопу (схему ямба) по его стихам:

Мой дядя самых честных правил,

Когда не в шутку занемог, -

и говорить, что в слове "занемог" Пушкин уклонился от ямба. Не лучше ли отрешиться от схемы, чем считать произведение "отклонением" от нее? И действительно, правдивее считать метром стихотворения не "стопу" - схему, а всю акцентную (ударную) наметку вещи. Тогда "ритмом" будет вся динамика стихотворения, складывающаяся из взаимодействия метра (ударной наметки) с речевыми связями (синтаксисом), со звуковыми связями ("повторами").

То же и в вопросе о фабуле и сюжете. Либо мы рискуем создавать схемы, не укладывающиеся в произведение, либо мы должны определить фабулу как *всю* семантическую (смысловую) наметку действия. Тогда сюжет вещи определится как динамика ее, складывающаяся из взаимодействия всех связей материала (в том числе и фабулы как связи действия) - стилистической, фабульной и т. д. В лирическом стихотворении тоже есть сюжет, но в нем совершенно другого порядка фабула, и у нее совсем иная роль в развитии сюжета. Понятие сюжета не покрывается понятием фабулы. Сюжет может быть эксцентричен по отношению к фабуле \*. Здесь в этих отношениях сюжета и фабулы возможны несколько типов:

\* Это впервые показано Виктором Шкловским в работах о Стерне и Розанове.

1. Сюжет опирается главным образом на фабулу, на семантику действия.

Здесь особую важность приобретает распределение фабульных линий, причем одна линия тормозит другую - и этим самым двигает сюжет. Любопытный пример типа, когда сюжет развивается на ложной фабульной линии, - новелла Амброза Бирса "Приключение на мосту через Совиный ручей": человека вешают, он срывается в ручей - сюжет развивается далее на ложной фабульной линии - он плывет, убегает, бежит к дому - и только там умирает. В последних строках обнаруживается, что бегство чудилось ему в течение предсмертной минуты 16. То же и в "Прыжке в неизвестность" Л. Перутца.

Интересно, что в одном из наиболее фабульных романов - "Отверженные" Гюго - "торможение" совершается как обилием второстепенных фабульных линий, так и *вводом исторического, научного, описательного материалов* - *самих по себе.* Последнее характерно для развития *сюжета,* а не *фабулы.* Роман как большая форма требует такого внефабульного развития сюжета. Развитие сюжета, адекватное развитию фабулы, характерно для авантюрной новеллы. (Кстати, "большая форма" в литературе не определяется числом страниц, как в кино метражом. Понятие "большой формы" - понятие энергетическое, здесь должен приниматься во внимание момент затрачиваемой читателем (или зрителем) работы по конструированию. Пушкин создал большую стиховую форму на основе отступлений. "Кавказский пленник" по размеру не больше, чем иные послания Жуковского, но он - большая форма, ибо "отступления" на далеком от фабулы материале необычайно расширяют "пространство" поэмы, заставляют читателя одинаковое количество стихов в "Послании" Жуковского к Воейкову и в "Кавказском пленнике" Пушкина проходить с совершенно различным количеством проделанной работы. Я потому привожу этот пример, что Пушкин использовал материал посланий Жуковского в своей поэме, но сделал его *отступлением* от фабулы.) Этот момент торможения на далеком материале и характерен для большой формы.

То же и в кино: "большие жанры" отличаются от "камерных" не только количеством фабульных линий, но и количеством тормозящего материала вообще.

2. Сюжет развивается мимо фабулы.

При этом фабула загадана, причем загадка и разгадка только мотивируют развитие сюжета - разгадка может быть и не дана. Сюжет при этом переносится на членение и спайку частей речевого материала вне фабулы. Фабула не дана, вместо нее пружинит и ведет "искание фабулы" как ее эквивалент, заместитель. Таковы, например, многие вещи Пильняка, Леонарда Франка и др. "Ища фабулы", читатель производит сцепку и членение отдельных частей, связанных между собою только стилистически (или самой общей мотивировкой - напр., единством места или времени).

Совершенно ясно, что в последнем типе выступает в качестве главного сюжетного двигателя - *стиль,* стилевые соотношения связываемых между собою кусков.

**12**

Связь приемов сюжетосложения со стилем может быть обнаружена и на произведениях, где сюжет не эксцентричен по отношению к фабуле.

Возьмем "Нос" Гоголя.

Фабульная наметка вещи, семантика действия ее такова, что вызывает мысль о сумасшедшем доме. Достаточно проследить схему одной фабульной линии, линию "носа": отрезанный нос майора Ковалева... гуляет по Невскому в качестве Носа; Нос, желающий удрать в дилижансе в Ригу, перехвачен квартальным надзирателем и возвращен в тряпочке бывшему владельцу.

Как могла быть осуществлена в сюжете такая фабульная линия? Как просто нелепость стала художественной "нелепостью"? Оказывается, здесь играет роль вся смысловая система вещи. Система называния вещей в "Носе" такова, что делает возможной его фабулу.

Вот появление отрезанного носа:

"<...> увидел *что-то белевшееся.* <...> *"Плотное?"* - сказал он сам про себя: *"что бы это такое было?"*

"<...> Нос, точно нос! <...> как будто *чей-то знакомый".*

"Я положу *его,* завернувши в тряпку, в уголок: пусть там маленечко полежит; а после *его* вынесу".

"Чтобы я *позволила* у себя в комнате лежать отрезанному *носу?..* <...> Вон *его*!вон! <...> чтобы я *духу его* не слыхала!"

"<...> Хлеб - дело печеное, а нос совсем не то".

Подробный стилистический анализ первого знакомства читателя с отрезанным носом завел бы слишком далеко, но и из приведенного ясно, что отрезанный нос превращен семантической (смысловой) системой фраз в нечто двусмысленное: "что-то", "плотное" (средн. род), "его, он" (очень частое местоимение, в котором всегда блекнут предметные, вещные признаки), "позволить *носу"* (одушевл.) и т. д. И эта смысловая атмосфера, данная в каждой строке, стилистически так строит фабульную линию "отрезанного носа", что читатель, уже подготовленный, уже втянутый в эту смысловую атмосферу, - без всякого удивления читает потом такие диковинные фразы: *"Нос* посмотрел на майора, и *брови* его несколько нахмурились" 17.

Так определенная фабула становится сюжетным членом: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи.

Мне могут возразить, что "Нос" - вещь исключительная. Но только недостаток места мешает мне доказать, что таким же точно образом дело обстоит в "Петербурге" и "Московском чудаке" Белого (стоит обратить внимание на "истасканность" фабулы в этих, однако же, замечательнейших романах) и мн. др.

О тех же вещах и о тех авторах, стиль которых "сдержан" или "бледен" и т. п., не следует думать, что стиль не играет роли, - все равно, каждое произведение есть семантическая система, и, как бы ни был стиль "сдержан", он существует как средство построения смысловой (семантической) системы, и существует непосредственная связь между этой системой и сюжетом, будь то сюжет, развивающийся на фабуле или вне фабулы.

Системы же, конечно, разные в разных вещах. Но есть в словесном искусстве род, в котором глубочайшая связь смысловой системы и сюжета бросается в глаза. Такова семантическая система, представленная стихом.

В поэзии, будь то героическая поэма XVIII века или эпос Пушкина, - отчетлива эта связь. Споры вокруг метрических систем всегда в поэзии оказываются спором о *смысловых системах* - и в конечном счете от этого спора зависит вопрос о трактовке сюжета в поэзии, об отношении сюжета и фабулы.

Потому что с этим вопросом (об отношении сюжета к фабуле) связан вопрос о жанрах.

Это отношение не только разное в разных романах, новеллах, поэмах, лирике, но и разное - в романе, с одной стороны, новелле - с другой, в поэме, с одной стороны, лирике - с другой.

**13**

В этой статье я только хочу *поставить* вопрос: 1) о связи сюжета со стилем в кино, 2) о том, что жанры кино определяются отношением сюжета к фабуле.

Для постановки этих вопросов я и сделал "разбег" от выяснения вопроса на литературе. "Прыжок" в кино требует длительного изучения. Мы видели на литературе, что нельзя говорить о фабуле и сюжете вообще, что сюжет тесно связан с данной семантической (смысловой) системой, которая в свою очередь определяется стилем.

Сюжетная роль стилистико-семантических средств в "Броненосце Потемкине" - очевидна, но не изучена. Дальнейшее изучение обнаружит это и не на таких явных примерах. Указание на "сдержанность" стиля, на "натуралистичность" его в тех или других фильмах, у тех или иных режиссеров - не отвод роли стиля. Это только разные стили, и у них разные роли по отношению к развитию сюжета.

*Будущее изучение сюжета в кино зависит от изучения его стиля и особенностей его материала.*

Как в этом отношении мы наивны, доказывает установившийся, ставший уже у нас хорошим тоном метод обсуждения фильм в критике: обсуждается (по готовой фильме) сценарий, потом идет обсуждение режиссера и т. д. Но о сценарии по готовой фильме говорить не приходится. Сценарий почти всегда дает "фабулу вообще", с некоторым приближением к скачковому характеру кино. Как будет развита фабула, каков будет сюжет, - сценарист не знает, так же как и режиссер до просмотра кусков. И здесь - особенности того или иного стиля и материала могут позволить развитие всей сценарной фабулы - фабула сценария войдет "вся" в картину, а могут и не позволить - и в процессе работы фабула незаметно в частностях изменяется, направляется развитием сюжета.

Разговор о "железном сценарии" возможен там, где есть стандартизованные стили режиссеров и актеров, то есть тогда, когда сценарий отправляется уже от известного киностиля.

**14**

Неизученность теории вызывает и более существенные ошибки практики.

Таков вопрос о киножанрах.

Жанры, которые возникли в словесном (и театральном) искусстве, часто переносятся целиком, готовыми в кино. Что при этом получается? Неожиданные результаты.

Например, *документальная историческая хроника.* Перенесенная из словесного искусства целиком в кино, она делает фильму прежде всего воспроизведением *движущейся портретной галереи.* Дело в том, что в литературе главная предпосылка (достоверность) дается уже сама собой - историческими именами, датами и т. д., а в кино оказывается главным вопросом при таком документальном подходе - самая достоверность. "Похоже ли?" - будет первый вопрос зрителя.

Когда мы читаем роман об Александре Первом, то, каковы бы ни были его поступки в романе, это - поступки "Александра Первого". Если они неправдоподобны, то "Александр Первый обрисован неверно", но "Александр Первый" остается предпосылкой. В кино наивный зритель будет говорить: "Как этот актер похож (или не похож) на Александра Первого!" - и будет прав, и в своей правоте - даже при комплиментах - будет разрушать самую предпосылку жанра - достоверность.

Так тесно связан вопрос о жанрах с вопросом о специфическом материале - и стиле.

В сущности кино и до сих пор живет чужеядными жанрами: "роман", "комедия" и т. д.

В этом отношении примитив "комическая" был честнее, и в пей теоретически заложены основы для разрешения вопроса о киножанрах более, чем в компромиссном "киноромане".

Развитие сюжета шло в "комической" вне фабулы, вернее, при примитивной фабульной линии сюжет развертывался на случайном (с точки зрения фабульной, на деле же - специфическом) материале.

Здесь как раз суть вопроса: не во внешних, второстепенных признаках жанров соседних искусств, а в *отношении специфического киносюжета к фабуле.*

Максимальная установка на сюжет = минимальной установке на фабулу, и обратно.

"Комическая" напоминала не комедию, а, скорее, юмористическое стихотворение, так как сюжет развивался в ней обнаженно из семантико-стилистических приемов.

Только робость не позволяет обнаружить в современных киножанрах не только кинопоэму, но и кинолирику. Только робость мешает обозначать на афише документальную историческую хронику как движущуюся портретную галерею из такой-то эпохи.

Вопрос о связи сюжета со стилем в кино и их роли в определении киножанров, повторяю, требует длительного изучения. Я ограничиваюсь здесь его постановкой.