**Вопросы к тексту Андре Базена «Эволюция киноязыка»:**

1. Какие два взгляда на сущность киноискусства описывает Базен? К какому склоняется он сам?

2. Какие три центральных приема монтажа в довоенном немом кино перечисляет автор?

3. О какой революции в области содержания в кино 1940-50-х говорит Базен? В чем она заключалась?

4. Какого рода монтаж использовался в новом кино 1940-50-х ("реалистическом", "немонтажном", в описании Базена)?

Как психологически работает такой монтаж?

5. Прокомментируйте цитату: "Разве неореализм не является прежде всего гуманизмом, а потом уже режиссерским стилем?"

*Базен А.* Что такое кино? [сб. статей]. М.: Искусство. 1972.

ЭВОЛЮЦИЯ КИНОЯЗЫКА

В 1928 году искусство немого кино достигло зенита. Можно понять, но не оправдать отчаяние тех, кто своими глазами наблюдал разрушение этой законченной

К оглавлению ==80

 

образной системы. С эстетических позиций, которые занимали в то время наиболее выдающиеся кинематографисты, казалось, что немое кино великолепно приспособилось к плодотворным ограничениям, связанным с отсутствием звука, и что, следовательно, звуковой реализм неизбежно приведет к хаосу.

Теперь, когда использование звука достаточно ясно показало, что он пришел не отменить, но осуществить «ветхий завет» киноискусства, следовало бы задаться вопросом: действительно ли технической революции, которую произвело появление звуковой дорожки, соответствовала революция эстетическая? Или, иными словами, действительно ли в 1928—1930 годы произошло рождение нового кино? Если мы рассмотрим историю кино с точки зрения изменения принципов раскадровки', то увидим, что между немым и звуковым кино нет столь резкого разрыва постепенности, как того можно было ожидать. Напротив, можно различить родственные черты, сближающие некоторых режиссеров середины 20-х годов с их собратьями, работавшими в 30-е и особенно в 40-е годы. Например, Эрика фон Штрогейма с Жаном Ренуаром или Орсоном Уэллсом, Карла Теодора Дрейера с Робером Брессоном. Однако эта более или менее отчетливая близость говорит не только о том, что возможно перекинуть мост через трещину, разделяющую 20-е и 30-е годы, и не только о том, что некоторые ценности немого кино сохраняются в звуковом. Нет, речь идет о том, что следует противопоставлять друг другу не столько «немое» и «звуковое» кино, сколько две стилевые линии, две принципиально различные концепции киновыразительности, существовавшие в недрах немого кинематографа и продолжающие свою жизнь в звуковом кино.

Отдавая себе отчет в относительной ценности упрощенной схемы, к которой меня вынуждают ограниченные размеры этой статьи, я предлагаю (не столько в качестве объективной истины, сколько на правах рабочей гипотезы) различать в истории кино с 20- х по 40-е годы две большие противоборствующие тенденции — одна из них представлена теми режиссерами, которые верят в образность, другая — теми, кто верит в реальность.

Под «образностью» я понимаю все то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своему изображению

==81

на экране2. Такое «добавление» многосложно, но может быть сведено к двум основным компонентам: пластике кадра и возможностям монтажа (который является не чем иным, как организацией кадров во времени). Под пластикой следует понимать стиль декораций и грима, в известной мере игру актеров, а также, разумеется, освещение и, наконец, кадрирование, которое завершает композицию.

Что касается монтажа, возникшего, как известно, в шедеврах Гриффита, то он знаменовал, как справедливо отметил Андре Мальро в «Психологии кино», рождение кино как искусства, ибо именно монтаж отличает киноискусство от ожившей фотографии, делает его языком.



Применение монтажа может быть «невидимым», как, например, в классическом американском довоенном кино, где разбивка на планы имеет единственной целью проанализировать событие в соответствии с материальной или драматической логикой сцены. Именно его логичность делает этот анализ незаметным, поскольку зритель естественно принимает точку зрения, предложенную ему режиссером, ибо она обусловлена географией действия или перемещением центра драматической заинтересованности.

Однако нейтральность «невидимой» раскадровки не дает представления о всех возможностях монтажа, которые полностью обнаруживают себя в трех приемах, известных под названием «параллельного монтажа», «ускоренного монтажа» и «монтажа аттракционов». Создавая параллельный монтаж, Гриффит передавал путем чередования планов одновременность двух действий, разделенных в пространстве. Абель Ганс в фильме «Колесо» создает иллюзию ускоряющегося движения паровоза исключительно с помощью монтажа все более и более коротких планов, не прибегая к кадрам, прямо изображающим скорость (ибо вращающиеся колеса могут крутиться на месте). Наконец, «монтаж аттракционов», созданный С. М. Эйзенштейном, описать труднее; но грубо его можно определить как усиление значения одного кадра путем его сопоставления с другим кадром, причем их предметное содержание может относиться к совершенно различным событийным рядам: например, фейерверк вслед за изображением быка в «Старом и новом». В этой крайней

==82

форме «монтаж аттракционов» редко использовался даже его создателем, но к нему очень близки такие широко используемые фигуры, как эллипс, сравнение или метафора: например, чулки, упавшие к подножию кровати, или выкипающее молоко («Набережная ювелиров» А.-Ж. Клузо).

Существуют, разумеется, различные сочетания этих трех приемов.

Все три приема обладают некоей общностью, которая и является характеристикой монтажа как такового: это передача смысла, который не содержится в самих кадрах, а возникает лишь из их сопоставления. Знаменитый опыт Кулешова с одним и тем же крупным планом Мозжухина, выражение лица которого казалось зрителю различным в зависимости от предшествующего кадра, прекрасно передает это свойство монтажа.

Монтаж Кулешова, Эйзенштейна или Ганса не показывал само событие, а лишь косвенно на него указывал. Хотя они и заимствовали большинство монтажных элементов из той действительности, которую желали воспроизвести, но конечное значение фильма заключалось скорее в организации этих элементов, чем в их объективном содержании. Как бы ни был реалистичен каждый кадр сам по себе, смысл повествования возникает исключительно из их сопоставления (улыбка Мозжухина + мертвый ребенок = жалость); иначе говоря, получен некий абстрактный результат, предпосылки которого вовсе не



содержались в тех конкретных элементах, из которых он извлечен. Точно так же можно вообразить следующий ряд: молодые девушки + цветущие яблони = надежда. Возможны бесчисленные комбинации. Но все они сходны между собой тем, что подсказывают идею с помощью метафоры или мысленной ассоциации. Таким образом, между сценарием в собственном смысле слова, являющимся конечной целью повествования, и первичным кадром возникает дополнительная инстанция, эстетический «трансформатор». Смысл не заключен в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции.

Итак, резюмируем. Как в области пластического содержания кадра, так и в области монтажа кино располагало целым арсеналом средств, чтобы навязывать зрителю свою интерпретацию изображаемого события. К концу немого периода этот арсенал был полностью

==83

освоен. С одной стороны, советское кино довело до конечных выводов теорию и практику монтажа; с другой стороны, немецкая школа заставила пластику кадра (декорации и освещение) претерпеть все возможные насильственные превращения. Опыт других кинематографических школ тоже, конечно, имел значение, но, будь то во Франции, Швеции или Америке, немое кино не испытывало, по-видимому, недостатка в средствах выражения для того, чтобы сказать все, что потребуется. Если суть киноискусства заключена в том, что способны добавить к изображаемой реальности пластика и монтаж, то немое кино — завершенное искусство. Звук может выступить только в подчиненной и второстепенной роли, как контрапункт к зрительному ряду. Однако даже такое, в лучшем случае незначительное, приобретение окажется оплаченным слишком дорогой ценой, если учесть, что звук нагружает кино дополнительным балластом реальности.

Сделанные нами только что выводы справедливы лишь при условии, что мы считаем выразительность кадра и монтаж сутью киноискусства. Однако эту общепринятую точку зрения скрыто поставили под вопрос еще в период немого кино такие режиссеры, как Эрих фон Штрогейм, Ф.-М. Мурнау или Р. Флаэрти. В их фильмах монтаж практически не играет никакой роли, если не считать чисто негативной функции неизбежного отбора в слишком обильной реальности3. Камера не может увидеть всего сразу, но, во всяком случае, она старается не упустить ничего из того, на что решила смотреть. Снимая Нанука, охотящегося на тюленя, Флаэрти стремится прежде всего показать отношения между человеком и животным, реальную длительность ожидания. Монтаж мог бы косвенно передать ощущение течения времени; Флаэрти ограничивается тем, что показывает ожидание; продолжительность охоты — это само содержание кадра, его истинный предмет. В фильме этот эпизод снят единым планом. Но разве можно отрицать, что он производит гораздо большее впечатление, чем «монтаж аттракционов»?

Мурнау интересуется не столько временем, сколько реальностью пространства, в котором развертывается



==84



действие; ни в «Носферату», ни в «Восходе солнца» монтаж не играет решающей роли. Может показаться, что пластика кадра сближает режиссера с некоей разновидностью экспрессионизма. Но это поверхностное впечатление. Композиция кадра у Мурнау вовсе не живописна, она ничего не добавляет к реальности и не деформирует ее, а, напротив, стремится выявить реально существующие отношения и сделать их составными частями драмы. Так, в «Табу» корабль, вплывающий в кадр из-за левой кромки экрана, безошибочно отождествляется с судьбой, хотя Мурнау ни на йоту не отступает от строгого реализма фильма, целиком снятого на натуре.

Бесспорно, однако, что именно Штрогейм наиболее резко противостоит и экспрессионизму кадра и ухищрениям монтажа. У него реальность выдает себя, как преступник на допросе у неутомимого следователя. Принцип мизансцены прост: достаточно смотреть на мир пристально и в упор, чтобы открылись его безобразие и жестокость. Можно легко представить себе как крайний случай фильм Штрогейма, снятый одним-единственным планом, любой длины и крупности.

Выбор этих трех режиссеров не является исчерпывающим. Мы легко обнаружим и у некоторых других (и даже у Гриффита) элементы неэкспрессионистического и немонтажного кинематографа. Но, думается, и приведенных примеров достаточно, чтобы доказать наличие внутри немого кино тенденции, которая прямо противоположна тому, что принято считать спецификой киноискусства. Для этой разновидности киноязыка монтажный план отнюдь не служит семантической и синтаксической единицей; для нее значение плана определяется не тем, что он добавляет к реальности, но прежде всего тем, что он раскрывает в ней. Для этой тенденции отсутствие звука было увечьем: от реальности был отсечен один из ее элементов. «Алчность» Штрогейма, как и «Жанна д'Арк» Дрейера,— это потенциально говорящие фильмы. Если мы откажемся считать монтаж и пластическую композицию кадра сутью киноязыка, то появление звука перестанет нам казаться эстетической линией разлома, расколовшей седьмое искусство. Появление звука несло гибель определенному направлению в немом кинематографе, но это было не «все кино». Подлинный водораздел проходил

==85

в другом месте, он существовал и продолжает существовать на протяжении всех тридцати пяти лет истории киноязыка.



Поставив, таким образом, под вопрос эстетическое единство немого кино и увидев в нем борьбу двух враждебных тенденций, рассмотрим теперь историю последнего двадцатилетия.

С 1930 по 1940 год во всем мире под влиянием главным образом американских фильмов сложилось известное единство выразительных средств киноязыка. Пять или шесть основных жанров, одержав триумфальную победу в Голливуде, утверждают свое непререкаемое преимущество: американская комедия («Мистер Дидс едет в Вашингтон»), бурлеск (братья Маркс), музыкальный фильм с танцами и мюзик-холлом (Фред Астер и Джинджер Роджерс, «Зигфелд-фоллиз»), полицейский и гангстерский фильм («Лицо со шрамом», «Я—беглый каторжник», «Осведомитель»), психологическая и бытовая драма («Тупик», «Иезавель»), фантастический фильм и гиньоль («Доктор Джекиль и мистер Хайд», «Невидимка», «Франкенштейн»), вестерн («Дилижанс»). Вторым по своему значению было в этот период, несомненно, французское кино; постепенно его преимущество утвердилось в области черного, или поэтического, реализма, представленного четырьмя крупнейшими именами: Жак Фейдер, Жан Ренуар, Марсель Карне и Жюльен Дювивье. Поскольку сравнительная оценка национальных кинематографий не входит в нашу задачу, нам незачем останавливаться на советском, английском, немецком, а также итальянском кино, для которого рассматриваемый период был менее плодотворным, чем последующее десятилетие. Во всяком случае, американской и французской кинопродукции нам будет вполне достаточно, чтобы определить довоенное звуковое кино как искусство, явно достигшее равновесия и зрелости как по содержанию, так и по форме.

В отношении содержания — сложились основные жанры с хорошо разработанными правилами, способные нравиться массовой международной аудитории, равно как и культурной элите, если только она не предубеждена против кино.

В отношении формы — в операторском и режиссерском решении фильма выработались отчетливые стили,

==86

соответствующие теме; между изображением и звуком было достигнуто полное единство. Когда смотришь сегодня такие фильмы, как «Иезавель» Уильяма Уайлера, «Дилижанс» (1939) Джона Форда или «День начинается» (1939) Марселя Карне, то видишь перед собой искусство, достигшее полного равновесия, идеальной формы выражения, и одновременно восхищаешься драматическими и моральными темами, которые, возможно, и не были порождены кинематографом, но которые именно благодаря ему получили художественную силу и величие. Короче говоря, перед нами «классическое» искусство со всеми его отличительными чертами и со свойственной ему полнотой.

Мне могут справедливо возразить, что новизна послевоенного кино сравнительно с периодом до 1939 года заключается в выдвижении на первый план некоторых новых национальных кинематографий и прежде всего — в ослепительной



вспышке итальянского кино и в появлении оригинального британского киноискусства, освободившегося от голливудских влияний; что, следовательно, наиболее важным для периода 1940— 1950 годов было его обогащение новыми силами и новым, еще не исследованным материалом; что подлинная революция произошла скорее в области содержания, чем в области стиля, то есть определялась обновлением того, о чем говорило кино, а не того, как оно это говорило. Разве неореализм не является прежде всего гуманизмом, а потом уже режиссерским стилем? И притом таким стилем, который определяется главным образом своим самоустранением перед лицом изображаемой реальности?

Я вовсе не собираюсь утверждать какое-то превосходство формы над содержанием. Проповедь «искусства для искусства» — нелепость, а для кино — в особенности. Но ведь новому содержанию нужна новая форма! Исследование способа выражения помогает лучше понять то, что выражено.

К 1938 или 1939 году говорящее кино достигло, особенно во Франции и в Америке, некоего классического совершенства, которое основывалось, с одной стороны, на зрелости драматических жанров, разработанных на протяжении последующих десяти лет или унаследованных от немого кино, а с другой стороны — на стабилизации технического прогресса. 30-е годы были

==87

годами звука и панхроматической пленки. Конечно, техническое оснащение студий продолжало совершенствоваться, но все эти улучшения касались деталей и не открывали перед режиссурой принципиально новых возможностей. После 1940 года положение не очень изменилось, только чувствительность пленки возросла. Панхроматическая пленка произвела переворот в тональном решении кадра, в то время как сверхчувствительные эмульсии позволили несколько изменить его рисунок. Имея возможность снимать в студии при меньшей диафрагме, оператор мог в случае надобности избежать мягкофокусного размыва дальних планов. Но можно найти немало примеров более раннего использования глубинного кадра (например, у Жана Ренуара). Кадр с большой глубиной резкости можно было получать и раньше — при натурных съемках или даже в павильоне, если как следует постараться. Так что речь шла не столько о технической проблеме (решение которой стало гораздо более легким), сколько о поисках стиля, и об этом нам еще придется говорить. В общем, после того как панхроматическая пленка, микрофон и съемочный кран получили широкое распространение, можно считать, что необходимые и достаточные технические условия для развития киноискусства после 1930 года были созданы.

Поскольку технические условия оставались практически неизменными, мы должны искать в другом месте истоки и принципы эволюции киноязыка: в переоценке содержания и, следовательно, в необходимости нового стиля для его выражения. В 1939 году кино достигло того состояния, которое географы называют «профилем равновесия реки», то есть той идеальной математической кривой, которая возникает в результате



достаточной размытости русла. Достигнув «профиля равновесия», река свободно течет от истоков до устья и перестает размывать русло. Но вот происходит какой-нибудь геологический сдвиг, который изменяет профиль местности, и вода снова принимается за работу, размывает почву, проникает все глубже. Иногда на ее пути встречаются известняки; тогда вода уходит под землю, ее течение становится невидимым, но остается все таким же бурным и прихотливым.

==88

ЭВОЛЮЦИЯ РАСКАДРОВКИ В ЗВУКОВОМ КИНО

Итак, в 1938 году мы встречаем почти повсюду один тип раскадровки. Стиль немых фильмов, основанных на ухищрениях пластики и монтажа, мы называем несколько условно — «экспрессионистическим» или «символическим». Новую форму киноповествования мы можем определить как «аналитическую» или «драматическую». Возьмем в качестве примера ситуацию, уже использованную Кулешовым в его знаменитом опыте — накрытый стол и голодный человек. Можно себе представить, что в 1936 году раскадровка этой сцены выглядела бы примерно так: 1. Общий план, в кадре одновременно актер и стол.

2. Наезд камеры на крупный план лица актера, которое выражает радость и предвкушение.

3. Серия крупных планов еды.

4. Снова актер в полный рост, медленно идущий на камеру.

5. Небольшой отъезд камеры, позволяющий показать на американском плане, как актер хватает куриное крылышко.

Может быть много вариантов раскадровки, но все они будут иметь между собой две общие черты: 1. Достоверность пространства, в котором всегда четко определено местонахождение персонажа, даже если он изолирован крупным планом от окружающей среды.

2. Разбивка на планы служит исключительно драматургическим и психологическим целям.

Другими словами, если бы эта сцена была разыграна в театре, то для зрителя, сидящего в партере, она имела бы точно такой же смысл. Изображаемое событие существует объективно, изменяющаяся точка зрения камеры ничего в нем не меняет, она только показывает реальность более действенным образом: во-первых, позволяя лучше рассмотреть, во-вторых, подчеркивая то, на что следует обратить внимание.



Конечно, подобно театральному режиссеру, кинорежиссер имеет известную возможность интерпретировать событие и влиять на смысл действия. Но это лишь ограниченная возможность, которая не позволяет изменить формальную логику события. А вот монтаж каменных львов из «Конца Санкт-Петербурга»4 дает

==89

противоположный пример: сближение различных скульптур создает впечатление вздыбившегося зверя (олицетворяющего народ). Эта великолепная монтажная находка была бы невозможна после 1932 года. В фильме «Ярость» (1935) Фриц Ланг пробовал монтажно сопоставить планы пляшущих женщин и кудахтающих кур. Но это был не более как пережиток «монтажа аттракционов», который выглядел совершенно инородным в общем контексте фильма. Каким бы отточенным ни было мастерство Карне при постановке «Набережной туманов» и «День начинается», его раскадровка остается на уровне анализируемой реальности и только помогает ее лучше увидеть. Вот почему исчезают • такие искусственные приемы, как двойная экспозиция, а в Америке — даже и крупный план, поскольку своим слишком сильным физическим воздействием он делает заметным монтаж. В типичной американской комедии режиссер стремится по мере возможности так строить кадр, чтобы рамка экрана обрезала фигуру персонажа чуть повыше колен. Такая крупность более всего соответствует естественному восприятию зрителя.

В действительности описанная практика монтажа уходит корнями еще в немое кино. Именно так использовал монтаж Гриффит в «Сломанных побегах», хотя в «Нетерпимости» он уже вводит ту синтетическую концепцию монтажа, из которой советское кино сделает крайние выводы и которая в конце немого периода получит, хоть и не в столь абсолютном выражении, повсеместное признание. Легко, впрочем, понять, что звуковое кино, сделав кадр гораздо менее податливым, вернуло монтаж к реализму, постепенно изживая как пластический экспрессионизм, так и символические соотношения между кадрами.

Таким образом, к концу 30-х годов одни и те же принципы определяли характер раскадровки почти повсеместно. Сюжет излагался в серии планов, общее число которых было сравнительно постоянным (около 600). Характерным приемом было чередование встречных планов — так, во время диалога, по логике текста, на экране появлялся то один, то другой собеседник.

Этот тип раскадровки, утвердивший себя в лучших фильмах 30-х годов, вновь был поставлен под вопрос

К оглавлению ==90

  

Орсоном Уэллсом и Уильямом Уайлером с их глубинными мизансценами.

«Гражданин Кейн» по заслугам пользуется всеобщим признанием. Благодаря построению кадра в глубину целые сцены снимались единым куском, причем камера могла даже оставаться неподвижной. Те драматические эффекты, которые раньше создавались с помощью монтажа, порождаются теперь перемещением актеров в кадре, рамки которого остаются неизменными. Конечно, как Гриффит не «изобрел» монтаж, так и Уэллс не «изобрел» глубинный кадр,— его широко использовали на заре кинематографа, и это было не случайно. Мягкофокусный размыв фона появился вместе с монтажом, так что он не был только технически неизбежным результатом укрупнения планов, но явился логическим последствием монтажа, его пластическим эквивалентом. Если, например, в определенный момент действия режиссеру понадобится показать крупным планом вазу с фруктами, то у него совершенно естественно появится потребность изолировать эту вазу в пространстве, отделить ее от фона путем соответствующей наводки на резкость. Мягкофокусный размыв фона подтверждает, таким образом, эффект монтажа и характеризует не столько фотографический стиль, сколько стиль ведения рассказа. Это превосходно понял уже в 1938 году Жан Ренуар, который писал после «Человека-зверя» и «Великой иллюзии», но до «Правил игры»: «Чем лучше я овладеваю моим ремеслом, тем больше меня привлекает глубинная мизансцена; я больше не хочу сажать актеров перед камерой, снимать их с добросовестностью фотографа, а потом склеивать снятые планы». И действительно, если мы будем искать предшественника Орсона Уэллса, то это будет не Люмьер и не Зекка, а Жан Ренуар; у Ренуара поиски глубинного построения кадра идут рука об руку с частичным упразднением монтажа, который заменяет частые панорамы и входы актеров в кадр. Все это предполагает стремление к сохранению единства драматического пространства и временной протяженности.

Совершенно очевидно, что сцены, снятые Уэллсом единым планом в «Великолепных Амберсонах» (1942), ни в коей мере не являются пассивной «регистрацией» действия, сфотографированного в рамках неизменного

==91

кадра. Напротив, отказ дробить событие, стремление сохранить его пространственное и временнбе единство дают положительный эффект, который намного превосходит то, чего можно добиться с помощью классической раскадровки.

Достаточно сравнить два глубинных кадра — один, относящийся к 1910 году, и другой, взятый из фильма Уэллса и Уайлера,— чтобы убедиться по одному внешнему виду, что функция глубинной мизансцены стала совершенно иной. В 1910 году кадр



соответствовал четвертой, воображаемой стене театральной сцены, а в натурных сценах строился исходя из наиболее удобной для наблюдения точки. Во втором случае использование декорации и света придает композиции кадра совершенно иное значение. Режиссер и оператор, предусмотрев каждую деталь, превратили поверхность экрана в настоящую шахматную доску, на которой разыгрывается драматическое действие. Самые ясные, если и не самые оригинальные, примеры такого рода мизансцен, доведенные до точности чертежа, мы находим в «Лисичках» Уайлера (у Уэллса барочная перегруженность делает анализ более сложным). Расположение предметов по отношению к действующим лицам таково, что зритель не может не принять предлагаемого истолкования. Того самого истолкования, которое монтаж раскрыл бы в серии последовательных планов.

Другими словами, современный режиссер, используя план-эпизодs с глубинной мизансценой, не отказывается от монтажа (он не мог бы этого сделать, не возвращаясь к примитивному бормотанию), но включает его в изобразительное решение кадра. Повествование у Уэллса и Уайлера не менее ясно, чем у Джона Форда, но обладает преимуществами, связанными с единством экранного образа во времени и пространстве. А ведь далеко не безразлично (особенно в произведении, обладающем стилистической завершенностью), анализируется ли событие по частям или воспроизводится в своем физическом единстве. Было бы нелепостью отрицать огромные приобретения, которые принес с собой монтаж, но они были достигнуты путем отказа от других не менее важных кинематографических ценностей.

Вот почему глубинное построение кадра не операторская мода (как использование определенных фильтров

==92

или стиль освещения), но важнейшее завоевание режиссуры, диалектический прогресс в развитии киноязыка.

Это не только прогресс формы! Правильно использованная глубина кадра — это не только возможность более экономно, просто и тонко передать событие. Изменяя структуру киноязыка, она затрагивает также характер интеллектуальных связей, устанавливающихся между зрителем и экраном, и тем самым изменяет смысл зрелища.

Данная статья не ставит себе задачу проанализировать психологические оттенки этих связей и их эстетические следствия, но в самых общих чертах можно отметить следующее: 1. Благодаря глубине изображенного в кадре пространства зритель оказывается по отношению к экрану в положении, более близко напоминающем его отношение к реальной действительности. Поэтому можно сказать, что, даже независимо от содержания кадра, его структура становится более реалистической.

2. Тем самым зритель оказывается перед необходимостью занять психологически более активную позицию и соучаствовать в режиссуре. При



аналитическом монтаже зрителю остается только следовать за гидом-режиссером, который производит выбор за него и сводит к минимуму его личную активность. Здесь же от его собственного внимания и воли частично зависит смысл изображения.

3. Из этих двух психологических наблюдений вытекает третье положение, которое можно определить как метафизическое.

Анализируя реальность посредством монтажа в его специфическом качестве, режиссер исходил из того, что драматическое событие обладает однозначным смыслом. Конечно, к тому же событию возможен совершенно иной аналитический подход, но тогда получился бы другой фильм. В общем, монтаж по самому своему существу противостоит выражению многозначности (ambigui'te)6. Кулешов в своем опыте как раз и доказывает это от противного, придавая с помощью монтажа определенное и каждый раз новое значение одному и тому же плану лица, неизменное выражение которого в своей неопределенности разрешает всю эту множественность взаимно исключающих интерпретаций.

==93

Глубина кадра, напротив, вновь вводит многозначность в структуру кадра если не как необходимость (фильмы Уайлера не многозначны), то, во всяком случае, как возможность. Вот почему можно без преувеличения сказать, что «Гражданин Кейн» может мыслиться только построенным в глубину кадра. Неуверенность в том, где же находится ключ к духовному значению и истолкованию этого произведения, воплощается прежде всего в самом рисунке кадра.

Уэллс не отказывается от экспрессионистического использования монтажа, но употребляет его лишь от случая к случаю, между «планами-эпизодами», что и сообщает монтажу новый смысл. Раньше монтаж был основой кино, тканью сценария. В «Гражданине Кейне» наплывы противопоставляются непрерывности сцен, снятых единым планом; это другая, откровенно абстрактная модальность повествования. Ускоренный монтаж нарушал подлинность времени и пространства. У Уэллса монтаж не имеет целью нас обмануть, но выступает по контрасту как сгущенное время, соответствующее, например, французскому imparfait (прошедшему несовершенному) или английскому continious (прошедшему продолженному). Таким образом, «ускоренный монтаж» и «монтаж аттракционов», двойная экспозиция, которая не употреблялась уже в течение десяти лет, вновь получают применение в соотношении с временным реализмом немонтажного кино. Мы потому так долго останавливаемся на творчестве Орсона Уэллса, что его появление на кинематографическом горизонте в 1941 году положило начало новому периоду, а также потому, что его пример особенно нагляден и характерен даже в своих крайностях. «Гражданин Кейн» — это одно из проявлений глубинных геологических сдвигов, затронувших самые основы киноискусства и приведших более или менее повсюду к революционному преобразованию киноязыка.



Тот же процесс, хоть и иными путями, происходил в итальянском кино. В фильмах «Пайза» и «Германия, год нулевой» Роберто Росселлини, в «Похитителях велосипедов» Витторио Де Сики итальянский неореализм противостоит предшествующим формам реализма в кино благодаря отказу от всякого экспрессионизма и в особенности от эффектов монтажа. Подобно Уэллсу, несмотря на все стилистические различия, неореализм

==94

стремится вернуть фильму многозначность реального. В фильме «Германия, год нулевой» Росселлини добивается того, чтобы лицо ребенка (героя фильма.— Прим. пер.} сохранило тайну своего выражения, то есть преследует цель, прямо противоположную тому, чего добивался Кулешов в своем опыте с крупным планом Мозжухина. Нас не должен вводить в заблуждение тот факт, что эволюция неореализма поначалу не сопровождалась, как это было в американском кино, революцией в области техники раскадровки. Разные средства здесь служат единой цели — уничтожить монтаж и показать на экране истинную непрерывность реальности. Дзаваттини мечтает о том, чтобы заснять девяносто минут из жизни человека, с которым ничего не происходит! Самый «эстетский» из неореалистических режиссеров, Лукино Висконти, с неменьшей ясностью, чем Уэллс, воплотил главную тенденцию своего творчества в фильме «Земля дрожит», почти целиком состоящем из планов-эпизодов, где стремление к охвату события в его цельности приводит к глубинному построению кадра и бесконечному панорамированию.

Нет возможности перечислить все произведения, в которых начиная с 1940 года проявилась эта эволюция киноязыка. Пора попытаться подвести итог нашим размышлениям. Нам кажется, что десятилетие 1940— 1950 годов знаменовало собой решающий прогресс в области кинематографического способа выражения. Мы умышленно обошли здесь ту тенденцию немого кино, которая была связана с именами Э. Штрогейма, Ф.-В. Мурнау, Р. Флаэрти, К. Дрейера. Это произошло не потому, что она исчезла с приходом звука. Напротив, мы думаем, что она представляла самую плодотворную линию немого кино, поскольку она по самой своей эстетической природе не была связана с монтажом и стремилась к звуковому реализму как к своему естественному продолжению. Но действительно, звуковое кино между 1930 и 1940 годами почти ничем не обязано этому направлению, если не считать славных и пророческих опытов Жана Ренуара, который в одиночку искал, в стороне от проторенных дорог монтажного кино, секрет такого кинематографического повествования, которое было бы способно, не дробя мир, раскрыть потаенный смысл вещей и существ в их естественном единстве.

==95

 

Речь идет не о том, чтобы дискредитировать 30-е годы (подобная попытка была бы немедленно опровергнута примером нескольких бесспорных шедевров), но о том, чтобы обосновать идею диалектического развития киноискусства и роль 40-х годов в этом процессе. Звуковое кино действительно похоронило определенную эстетику киноязыка, но именно ту, которая более всего удаляла кино от его реалистического призвания. Однако звуковое кино сохранило за монтажом его основную функцию — прерывистое описание и драматургический анализ события. Оно отказалось от метафоры и символа во имя стремления к иллюзии объективного показа. Экспрессионизм монтажа почти полностью исчез, но относительный реализм монтажного стиля, который восторжествовал примерно к 1937 году, содержал в себе природную ограниченность, которую мы не могли осознать до тех пор, пока сюжеты полностью соответствовали стилю. Это относится к американской комедии, которая достигла совершенства в рамках такой раскадровки, где временной реализм не играл никакой роли. Глубоко логичная, как водевиль или игра слов, совершенно условная в своем моральном и социологическом содержании, американская комедия получала огромный выигрыш от пользования классической раскадровкой с ее линейной правильностью в описаниях и ритмическими возможностями.

Традиция Штрогейма — Мурнау, почти полностью забытая с 1930 по 1940 год, подхвачена более или менее сознательно современным киноискусством. Но оно не только продолжает эту традицию, оно открывает в ней секрет реалистического обновления, получая возможность обрести реальное время, реальную длительность события, тогда как классическая раскадровка коварно подменяла реальное время мысленным и абстрактным временем. Не отменяя завоеваний монтажа, оно определяет их относительную ценность и смысл. Ибо только по отношению к возросшему реализму образа становится возможным дополнительное абстрагирование. Стилистические возможности такого режиссера, как Хичкок, простираются от прямого документализма до двойных экспозиций и сверхкрупных планов. Но крупные планы у Хичкока — это совсем не то, что крупные планы в «Вероломной» Сесиля де Милля. Они — только одна из многих стилистических фигур.

==96

Иначе говоря, во времена немого кино монтаж обозначал то, что режиссер хотел сказать; в 1938 году кино описывало; а сегодня наконец можно сказать, что режиссер непосредственно пишет камерой. Экранный образ — его пластическая структура, его организация во времени,— опираясь на возросший реализм, располагает, следовательно, гораздо большими средствами, чтобы изнутри видоизменять и преломлять реальность. Кинематографист наконец перестает быть конкурентом художника и драматурга, он становится равным романисту.

Этот очерк возник в результате объединения трех статей; первая — в «Cahiers du Cinema» (1950, No 1), вторая была написана для книги «Двадцать лет кино в Венеции»



(1952), а третья, озаглавленная «Раскадровка и ее эволюция», появилась в журнале «L'Age Nouveau» (1955, No 93).

ЭВОЛЮЦИЯ КИНОЯЗЫКА

В 1928 году искусство немого кино достигло зенита. Можно понять, но не оправдать отчаяние тех, кто своими глазами наблюдал разрушение этой законченной

К оглавлению ==80

 

образной системы. С эстетических позиций, которые занимали в то время наиболее выдающиеся кинематографисты, казалось, что немое кино великолепно приспособилось к плодотворным ограничениям, связанным с отсутствием звука, и что, следовательно, звуковой реализм неизбежно приведет к хаосу.

Теперь, когда использование звука достаточно ясно показало, что он пришел не отменить, но осуществить «ветхий завет» киноискусства, следовало бы задаться вопросом: действительно ли технической революции, которую произвело появление звуковой дорожки, соответствовала революция эстетическая? Или, иными словами, действительно ли в 1928—1930 годы произошло рождение нового кино? Если мы рассмотрим историю кино с точки зрения изменения принципов раскадровки', то увидим, что между немым и звуковым кино нет столь резкого разрыва постепенности, как того можно было ожидать. Напротив, можно различить родственные черты, сближающие некоторых режиссеров середины 20-х годов с их собратьями, работавшими в 30-е и особенно в 40-е годы. Например, Эрика фон Штрогейма с Жаном Ренуаром или Орсоном Уэллсом, Карла Теодора Дрейера с Робером Брессоном. Однако эта более или менее отчетливая близость говорит не только о том, что возможно перекинуть мост через трещину, разделяющую 20-е и 30-е годы, и не только о том, что некоторые ценности немого кино сохраняются в звуковом. Нет, речь идет о том, что следует противопоставлять друг другу не столько «немое» и «звуковое» кино, сколько две стилевые линии, две принципиально различные концепции киновыразительности, существовавшие в недрах немого кинематографа и продолжающие свою жизнь в звуковом кино.

Отдавая себе отчет в относительной ценности упрощенной схемы, к которой меня вынуждают ограниченные размеры этой статьи, я предлагаю (не столько в качестве объективной истины, сколько на правах рабочей гипотезы) различать в истории кино с 20- х по 40-е годы две большие противоборствующие тенденции — одна из них представлена теми режиссерами, которые верят в образность, другая — теми, кто верит в реальность.

Под «образностью» я понимаю все то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своему изображению

==81

на экране2. Такое «добавление» многосложно, но может быть сведено к двум основным компонентам: пластике кадра и возможностям монтажа (который является не чем иным, как организацией кадров во времени). Под пластикой следует понимать стиль декораций и грима, в известной мере игру актеров, а также, разумеется, освещение и, наконец, кадрирование, которое завершает композицию.

Что касается монтажа, возникшего, как известно, в шедеврах Гриффита, то он знаменовал, как справедливо отметил Андре Мальро в «Психологии кино», рождение кино как искусства, ибо именно монтаж отличает киноискусство от ожившей фотографии, делает его языком.



Применение монтажа может быть «невидимым», как, например, в классическом американском довоенном кино, где разбивка на планы имеет единственной целью проанализировать событие в соответствии с материальной или драматической логикой сцены. Именно его логичность делает этот анализ незаметным, поскольку зритель естественно принимает точку зрения, предложенную ему режиссером, ибо она обусловлена географией действия или перемещением центра драматической заинтересованности.

Однако нейтральность «невидимой» раскадровки не дает представления о всех возможностях монтажа, которые полностью обнаруживают себя в трех приемах, известных под названием «параллельного монтажа», «ускоренного монтажа» и «монтажа аттракционов». Создавая параллельный монтаж, Гриффит передавал путем чередования планов одновременность двух действий, разделенных в пространстве. Абель Ганс в фильме «Колесо» создает иллюзию ускоряющегося движения паровоза исключительно с помощью монтажа все более и более коротких планов, не прибегая к кадрам, прямо изображающим скорость (ибо вращающиеся колеса могут крутиться на месте). Наконец, «монтаж аттракционов», созданный С. М. Эйзенштейном, описать труднее; но грубо его можно определить как усиление значения одного кадра путем его сопоставления с другим кадром, причем их предметное содержание может относиться к совершенно различным событийным рядам: например, фейерверк вслед за изображением быка в «Старом и новом». В этой крайней

==82

форме «монтаж аттракционов» редко использовался даже его создателем, но к нему очень близки такие широко используемые фигуры, как эллипс, сравнение или метафора: например, чулки, упавшие к подножию кровати, или выкипающее молоко («Набережная ювелиров» А.-Ж. Клузо).

Существуют, разумеется, различные сочетания этих трех приемов.

Все три приема обладают некоей общностью, которая и является характеристикой монтажа как такового: это передача смысла, который не содержится в самих кадрах, а возникает лишь из их сопоставления. Знаменитый опыт Кулешова с одним и тем же крупным планом Мозжухина, выражение лица которого казалось зрителю различным в зависимости от предшествующего кадра, прекрасно передает это свойство монтажа.

Монтаж Кулешова, Эйзенштейна или Ганса не показывал само событие, а лишь косвенно на него указывал. Хотя они и заимствовали большинство монтажных элементов из той действительности, которую желали воспроизвести, но конечное значение фильма заключалось скорее в организации этих элементов, чем в их объективном содержании. Как бы ни был реалистичен каждый кадр сам по себе, смысл повествования возникает исключительно из их сопоставления (улыбка Мозжухина + мертвый ребенок = жалость); иначе говоря, получен некий абстрактный результат, предпосылки которого вовсе не



содержались в тех конкретных элементах, из которых он извлечен. Точно так же можно вообразить следующий ряд: молодые девушки + цветущие яблони = надежда. Возможны бесчисленные комбинации. Но все они сходны между собой тем, что подсказывают идею с помощью метафоры или мысленной ассоциации. Таким образом, между сценарием в собственном смысле слова, являющимся конечной целью повествования, и первичным кадром возникает дополнительная инстанция, эстетический «трансформатор». Смысл не заключен в кадре, а возникает в сознании зрителя как результат монтажной проекции.

Итак, резюмируем. Как в области пластического содержания кадра, так и в области монтажа кино располагало целым арсеналом средств, чтобы навязывать зрителю свою интерпретацию изображаемого события. К концу немого периода этот арсенал был полностью

==83

освоен. С одной стороны, советское кино довело до конечных выводов теорию и практику монтажа; с другой стороны, немецкая школа заставила пластику кадра (декорации и освещение) претерпеть все возможные насильственные превращения. Опыт других кинематографических школ тоже, конечно, имел значение, но, будь то во Франции, Швеции или Америке, немое кино не испытывало, по-видимому, недостатка в средствах выражения для того, чтобы сказать все, что потребуется. Если суть киноискусства заключена в том, что способны добавить к изображаемой реальности пластика и монтаж, то немое кино — завершенное искусство. Звук может выступить только в подчиненной и второстепенной роли, как контрапункт к зрительному ряду. Однако даже такое, в лучшем случае незначительное, приобретение окажется оплаченным слишком дорогой ценой, если учесть, что звук нагружает кино дополнительным балластом реальности.

Сделанные нами только что выводы справедливы лишь при условии, что мы считаем выразительность кадра и монтаж сутью киноискусства. Однако эту общепринятую точку зрения скрыто поставили под вопрос еще в период немого кино такие режиссеры, как Эрих фон Штрогейм, Ф.-М. Мурнау или Р. Флаэрти. В их фильмах монтаж практически не играет никакой роли, если не считать чисто негативной функции неизбежного отбора в слишком обильной реальности3. Камера не может увидеть всего сразу, но, во всяком случае, она старается не упустить ничего из того, на что решила смотреть. Снимая Нанука, охотящегося на тюленя, Флаэрти стремится прежде всего показать отношения между человеком и животным, реальную длительность ожидания. Монтаж мог бы косвенно передать ощущение течения времени; Флаэрти ограничивается тем, что показывает ожидание; продолжительность охоты — это само содержание кадра, его истинный предмет. В фильме этот эпизод снят единым планом. Но разве можно отрицать, что он производит гораздо большее впечатление, чем «монтаж аттракционов»?

Мурнау интересуется не столько временем, сколько реальностью пространства, в котором развертывается



==84



действие; ни в «Носферату», ни в «Восходе солнца» монтаж не играет решающей роли. Может показаться, что пластика кадра сближает режиссера с некоей разновидностью экспрессионизма. Но это поверхностное впечатление. Композиция кадра у Мурнау вовсе не живописна, она ничего не добавляет к реальности и не деформирует ее, а, напротив, стремится выявить реально существующие отношения и сделать их составными частями драмы. Так, в «Табу» корабль, вплывающий в кадр из-за левой кромки экрана, безошибочно отождествляется с судьбой, хотя Мурнау ни на йоту не отступает от строгого реализма фильма, целиком снятого на натуре.

Бесспорно, однако, что именно Штрогейм наиболее резко противостоит и экспрессионизму кадра и ухищрениям монтажа. У него реальность выдает себя, как преступник на допросе у неутомимого следователя. Принцип мизансцены прост: достаточно смотреть на мир пристально и в упор, чтобы открылись его безобразие и жестокость. Можно легко представить себе как крайний случай фильм Штрогейма, снятый одним-единственным планом, любой длины и крупности.

Выбор этих трех режиссеров не является исчерпывающим. Мы легко обнаружим и у некоторых других (и даже у Гриффита) элементы неэкспрессионистического и немонтажного кинематографа. Но, думается, и приведенных примеров достаточно, чтобы доказать наличие внутри немого кино тенденции, которая прямо противоположна тому, что принято считать спецификой киноискусства. Для этой разновидности киноязыка монтажный план отнюдь не служит семантической и синтаксической единицей; для нее значение плана определяется не тем, что он добавляет к реальности, но прежде всего тем, что он раскрывает в ней. Для этой тенденции отсутствие звука было увечьем: от реальности был отсечен один из ее элементов. «Алчность» Штрогейма, как и «Жанна д'Арк» Дрейера,— это потенциально говорящие фильмы. Если мы откажемся считать монтаж и пластическую композицию кадра сутью киноязыка, то появление звука перестанет нам казаться эстетической линией разлома, расколовшей седьмое искусство. Появление звука несло гибель определенному направлению в немом кинематографе, но это было не «все кино». Подлинный водораздел проходил

==85

в другом месте, он существовал и продолжает существовать на протяжении всех тридцати пяти лет истории киноязыка.



Поставив, таким образом, под вопрос эстетическое единство немого кино и увидев в нем борьбу двух враждебных тенденций, рассмотрим теперь историю последнего двадцатилетия.

С 1930 по 1940 год во всем мире под влиянием главным образом американских фильмов сложилось известное единство выразительных средств киноязыка. Пять или шесть основных жанров, одержав триумфальную победу в Голливуде, утверждают свое непререкаемое преимущество: американская комедия («Мистер Дидс едет в Вашингтон»), бурлеск (братья Маркс), музыкальный фильм с танцами и мюзик-холлом (Фред Астер и Джинджер Роджерс, «Зигфелд-фоллиз»), полицейский и гангстерский фильм («Лицо со шрамом», «Я—беглый каторжник», «Осведомитель»), психологическая и бытовая драма («Тупик», «Иезавель»), фантастический фильм и гиньоль («Доктор Джекиль и мистер Хайд», «Невидимка», «Франкенштейн»), вестерн («Дилижанс»). Вторым по своему значению было в этот период, несомненно, французское кино; постепенно его преимущество утвердилось в области черного, или поэтического, реализма, представленного четырьмя крупнейшими именами: Жак Фейдер, Жан Ренуар, Марсель Карне и Жюльен Дювивье. Поскольку сравнительная оценка национальных кинематографий не входит в нашу задачу, нам незачем останавливаться на советском, английском, немецком, а также итальянском кино, для которого рассматриваемый период был менее плодотворным, чем последующее десятилетие. Во всяком случае, американской и французской кинопродукции нам будет вполне достаточно, чтобы определить довоенное звуковое кино как искусство, явно достигшее равновесия и зрелости как по содержанию, так и по форме.

В отношении содержания — сложились основные жанры с хорошо разработанными правилами, способные нравиться массовой международной аудитории, равно как и культурной элите, если только она не предубеждена против кино.

В отношении формы — в операторском и режиссерском решении фильма выработались отчетливые стили,

==86

соответствующие теме; между изображением и звуком было достигнуто полное единство. Когда смотришь сегодня такие фильмы, как «Иезавель» Уильяма Уайлера, «Дилижанс» (1939) Джона Форда или «День начинается» (1939) Марселя Карне, то видишь перед собой искусство, достигшее полного равновесия, идеальной формы выражения, и одновременно восхищаешься драматическими и моральными темами, которые, возможно, и не были порождены кинематографом, но которые именно благодаря ему получили художественную силу и величие. Короче говоря, перед нами «классическое» искусство со всеми его отличительными чертами и со свойственной ему полнотой.

Мне могут справедливо возразить, что новизна послевоенного кино сравнительно с периодом до 1939 года заключается в выдвижении на первый план некоторых новых национальных кинематографий и прежде всего — в ослепительной



вспышке итальянского кино и в появлении оригинального британского киноискусства, освободившегося от голливудских влияний; что, следовательно, наиболее важным для периода 1940— 1950 годов было его обогащение новыми силами и новым, еще не исследованным материалом; что подлинная революция произошла скорее в области содержания, чем в области стиля, то есть определялась обновлением того, о чем говорило кино, а не того, как оно это говорило. Разве неореализм не является прежде всего гуманизмом, а потом уже режиссерским стилем? И притом таким стилем, который определяется главным образом своим самоустранением перед лицом изображаемой реальности?

Я вовсе не собираюсь утверждать какое-то превосходство формы над содержанием. Проповедь «искусства для искусства» — нелепость, а для кино — в особенности. Но ведь новому содержанию нужна новая форма! Исследование способа выражения помогает лучше понять то, что выражено.

К 1938 или 1939 году говорящее кино достигло, особенно во Франции и в Америке, некоего классического совершенства, которое основывалось, с одной стороны, на зрелости драматических жанров, разработанных на протяжении последующих десяти лет или унаследованных от немого кино, а с другой стороны — на стабилизации технического прогресса. 30-е годы были

==87

годами звука и панхроматической пленки. Конечно, техническое оснащение студий продолжало совершенствоваться, но все эти улучшения касались деталей и не открывали перед режиссурой принципиально новых возможностей. После 1940 года положение не очень изменилось, только чувствительность пленки возросла. Панхроматическая пленка произвела переворот в тональном решении кадра, в то время как сверхчувствительные эмульсии позволили несколько изменить его рисунок. Имея возможность снимать в студии при меньшей диафрагме, оператор мог в случае надобности избежать мягкофокусного размыва дальних планов. Но можно найти немало примеров более раннего использования глубинного кадра (например, у Жана Ренуара). Кадр с большой глубиной резкости можно было получать и раньше — при натурных съемках или даже в павильоне, если как следует постараться. Так что речь шла не столько о технической проблеме (решение которой стало гораздо более легким), сколько о поисках стиля, и об этом нам еще придется говорить. В общем, после того как панхроматическая пленка, микрофон и съемочный кран получили широкое распространение, можно считать, что необходимые и достаточные технические условия для развития киноискусства после 1930 года были созданы.

Поскольку технические условия оставались практически неизменными, мы должны искать в другом месте истоки и принципы эволюции киноязыка: в переоценке содержания и, следовательно, в необходимости нового стиля для его выражения. В 1939 году кино достигло того состояния, которое географы называют «профилем равновесия реки», то есть той идеальной математической кривой, которая возникает в результате



достаточной размытости русла. Достигнув «профиля равновесия», река свободно течет от истоков до устья и перестает размывать русло. Но вот происходит какой-нибудь геологический сдвиг, который изменяет профиль местности, и вода снова принимается за работу, размывает почву, проникает все глубже. Иногда на ее пути встречаются известняки; тогда вода уходит под землю, ее течение становится невидимым, но остается все таким же бурным и прихотливым.

==88

ЭВОЛЮЦИЯ РАСКАДРОВКИ В ЗВУКОВОМ КИНО

Итак, в 1938 году мы встречаем почти повсюду один тип раскадровки. Стиль немых фильмов, основанных на ухищрениях пластики и монтажа, мы называем несколько условно — «экспрессионистическим» или «символическим». Новую форму киноповествования мы можем определить как «аналитическую» или «драматическую». Возьмем в качестве примера ситуацию, уже использованную Кулешовым в его знаменитом опыте — накрытый стол и голодный человек. Можно себе представить, что в 1936 году раскадровка этой сцены выглядела бы примерно так: 1. Общий план, в кадре одновременно актер и стол.

2. Наезд камеры на крупный план лица актера, которое выражает радость и предвкушение.

3. Серия крупных планов еды.

4. Снова актер в полный рост, медленно идущий на камеру.

5. Небольшой отъезд камеры, позволяющий показать на американском плане, как актер хватает куриное крылышко.

Может быть много вариантов раскадровки, но все они будут иметь между собой две общие черты: 1. Достоверность пространства, в котором всегда четко определено местонахождение персонажа, даже если он изолирован крупным планом от окружающей среды.

2. Разбивка на планы служит исключительно драматургическим и психологическим целям.

Другими словами, если бы эта сцена была разыграна в театре, то для зрителя, сидящего в партере, она имела бы точно такой же смысл. Изображаемое событие существует объективно, изменяющаяся точка зрения камеры ничего в нем не меняет, она только показывает реальность более действенным образом: во-первых, позволяя лучше рассмотреть, во-вторых, подчеркивая то, на что следует обратить внимание.



Конечно, подобно театральному режиссеру, кинорежиссер имеет известную возможность интерпретировать событие и влиять на смысл действия. Но это лишь ограниченная возможность, которая не позволяет изменить формальную логику события. А вот монтаж каменных львов из «Конца Санкт-Петербурга»4 дает

==89

противоположный пример: сближение различных скульптур создает впечатление вздыбившегося зверя (олицетворяющего народ). Эта великолепная монтажная находка была бы невозможна после 1932 года. В фильме «Ярость» (1935) Фриц Ланг пробовал монтажно сопоставить планы пляшущих женщин и кудахтающих кур. Но это был не более как пережиток «монтажа аттракционов», который выглядел совершенно инородным в общем контексте фильма. Каким бы отточенным ни было мастерство Карне при постановке «Набережной туманов» и «День начинается», его раскадровка остается на уровне анализируемой реальности и только помогает ее лучше увидеть. Вот почему исчезают • такие искусственные приемы, как двойная экспозиция, а в Америке — даже и крупный план, поскольку своим слишком сильным физическим воздействием он делает заметным монтаж. В типичной американской комедии режиссер стремится по мере возможности так строить кадр, чтобы рамка экрана обрезала фигуру персонажа чуть повыше колен. Такая крупность более всего соответствует естественному восприятию зрителя.

В действительности описанная практика монтажа уходит корнями еще в немое кино. Именно так использовал монтаж Гриффит в «Сломанных побегах», хотя в «Нетерпимости» он уже вводит ту синтетическую концепцию монтажа, из которой советское кино сделает крайние выводы и которая в конце немого периода получит, хоть и не в столь абсолютном выражении, повсеместное признание. Легко, впрочем, понять, что звуковое кино, сделав кадр гораздо менее податливым, вернуло монтаж к реализму, постепенно изживая как пластический экспрессионизм, так и символические соотношения между кадрами.

Таким образом, к концу 30-х годов одни и те же принципы определяли характер раскадровки почти повсеместно. Сюжет излагался в серии планов, общее число которых было сравнительно постоянным (около 600). Характерным приемом было чередование встречных планов — так, во время диалога, по логике текста, на экране появлялся то один, то другой собеседник.

Этот тип раскадровки, утвердивший себя в лучших фильмах 30-х годов, вновь был поставлен под вопрос

К оглавлению ==90

  

Орсоном Уэллсом и Уильямом Уайлером с их глубинными мизансценами.

«Гражданин Кейн» по заслугам пользуется всеобщим признанием. Благодаря построению кадра в глубину целые сцены снимались единым куском, причем камера могла даже оставаться неподвижной. Те драматические эффекты, которые раньше создавались с помощью монтажа, порождаются теперь перемещением актеров в кадре, рамки которого остаются неизменными. Конечно, как Гриффит не «изобрел» монтаж, так и Уэллс не «изобрел» глубинный кадр,— его широко использовали на заре кинематографа, и это было не случайно. Мягкофокусный размыв фона появился вместе с монтажом, так что он не был только технически неизбежным результатом укрупнения планов, но явился логическим последствием монтажа, его пластическим эквивалентом. Если, например, в определенный момент действия режиссеру понадобится показать крупным планом вазу с фруктами, то у него совершенно естественно появится потребность изолировать эту вазу в пространстве, отделить ее от фона путем соответствующей наводки на резкость. Мягкофокусный размыв фона подтверждает, таким образом, эффект монтажа и характеризует не столько фотографический стиль, сколько стиль ведения рассказа. Это превосходно понял уже в 1938 году Жан Ренуар, который писал после «Человека-зверя» и «Великой иллюзии», но до «Правил игры»: «Чем лучше я овладеваю моим ремеслом, тем больше меня привлекает глубинная мизансцена; я больше не хочу сажать актеров перед камерой, снимать их с добросовестностью фотографа, а потом склеивать снятые планы». И действительно, если мы будем искать предшественника Орсона Уэллса, то это будет не Люмьер и не Зекка, а Жан Ренуар; у Ренуара поиски глубинного построения кадра идут рука об руку с частичным упразднением монтажа, который заменяет частые панорамы и входы актеров в кадр. Все это предполагает стремление к сохранению единства драматического пространства и временной протяженности.

Совершенно очевидно, что сцены, снятые Уэллсом единым планом в «Великолепных Амберсонах» (1942), ни в коей мере не являются пассивной «регистрацией» действия, сфотографированного в рамках неизменного

==91

кадра. Напротив, отказ дробить событие, стремление сохранить его пространственное и временнбе единство дают положительный эффект, который намного превосходит то, чего можно добиться с помощью классической раскадровки.

Достаточно сравнить два глубинных кадра — один, относящийся к 1910 году, и другой, взятый из фильма Уэллса и Уайлера,— чтобы убедиться по одному внешнему виду, что функция глубинной мизансцены стала совершенно иной. В 1910 году кадр



соответствовал четвертой, воображаемой стене театральной сцены, а в натурных сценах строился исходя из наиболее удобной для наблюдения точки. Во втором случае использование декорации и света придает композиции кадра совершенно иное значение. Режиссер и оператор, предусмотрев каждую деталь, превратили поверхность экрана в настоящую шахматную доску, на которой разыгрывается драматическое действие. Самые ясные, если и не самые оригинальные, примеры такого рода мизансцен, доведенные до точности чертежа, мы находим в «Лисичках» Уайлера (у Уэллса барочная перегруженность делает анализ более сложным). Расположение предметов по отношению к действующим лицам таково, что зритель не может не принять предлагаемого истолкования. Того самого истолкования, которое монтаж раскрыл бы в серии последовательных планов.

Другими словами, современный режиссер, используя план-эпизодs с глубинной мизансценой, не отказывается от монтажа (он не мог бы этого сделать, не возвращаясь к примитивному бормотанию), но включает его в изобразительное решение кадра. Повествование у Уэллса и Уайлера не менее ясно, чем у Джона Форда, но обладает преимуществами, связанными с единством экранного образа во времени и пространстве. А ведь далеко не безразлично (особенно в произведении, обладающем стилистической завершенностью), анализируется ли событие по частям или воспроизводится в своем физическом единстве. Было бы нелепостью отрицать огромные приобретения, которые принес с собой монтаж, но они были достигнуты путем отказа от других не менее важных кинематографических ценностей.

Вот почему глубинное построение кадра не операторская мода (как использование определенных фильтров

==92

или стиль освещения), но важнейшее завоевание режиссуры, диалектический прогресс в развитии киноязыка.

Это не только прогресс формы! Правильно использованная глубина кадра — это не только возможность более экономно, просто и тонко передать событие. Изменяя структуру киноязыка, она затрагивает также характер интеллектуальных связей, устанавливающихся между зрителем и экраном, и тем самым изменяет смысл зрелища.

Данная статья не ставит себе задачу проанализировать психологические оттенки этих связей и их эстетические следствия, но в самых общих чертах можно отметить следующее: 1. Благодаря глубине изображенного в кадре пространства зритель оказывается по отношению к экрану в положении, более близко напоминающем его отношение к реальной действительности. Поэтому можно сказать, что, даже независимо от содержания кадра, его структура становится более реалистической.

2. Тем самым зритель оказывается перед необходимостью занять психологически более активную позицию и соучаствовать в режиссуре. При



аналитическом монтаже зрителю остается только следовать за гидом-режиссером, который производит выбор за него и сводит к минимуму его личную активность. Здесь же от его собственного внимания и воли частично зависит смысл изображения.

3. Из этих двух психологических наблюдений вытекает третье положение, которое можно определить как метафизическое.

Анализируя реальность посредством монтажа в его специфическом качестве, режиссер исходил из того, что драматическое событие обладает однозначным смыслом. Конечно, к тому же событию возможен совершенно иной аналитический подход, но тогда получился бы другой фильм. В общем, монтаж по самому своему существу противостоит выражению многозначности (ambigui'te)6. Кулешов в своем опыте как раз и доказывает это от противного, придавая с помощью монтажа определенное и каждый раз новое значение одному и тому же плану лица, неизменное выражение которого в своей неопределенности разрешает всю эту множественность взаимно исключающих интерпретаций.

==93

Глубина кадра, напротив, вновь вводит многозначность в структуру кадра если не как необходимость (фильмы Уайлера не многозначны), то, во всяком случае, как возможность. Вот почему можно без преувеличения сказать, что «Гражданин Кейн» может мыслиться только построенным в глубину кадра. Неуверенность в том, где же находится ключ к духовному значению и истолкованию этого произведения, воплощается прежде всего в самом рисунке кадра.

Уэллс не отказывается от экспрессионистического использования монтажа, но употребляет его лишь от случая к случаю, между «планами-эпизодами», что и сообщает монтажу новый смысл. Раньше монтаж был основой кино, тканью сценария. В «Гражданине Кейне» наплывы противопоставляются непрерывности сцен, снятых единым планом; это другая, откровенно абстрактная модальность повествования. Ускоренный монтаж нарушал подлинность времени и пространства. У Уэллса монтаж не имеет целью нас обмануть, но выступает по контрасту как сгущенное время, соответствующее, например, французскому imparfait (прошедшему несовершенному) или английскому continious (прошедшему продолженному). Таким образом, «ускоренный монтаж» и «монтаж аттракционов», двойная экспозиция, которая не употреблялась уже в течение десяти лет, вновь получают применение в соотношении с временным реализмом немонтажного кино. Мы потому так долго останавливаемся на творчестве Орсона Уэллса, что его появление на кинематографическом горизонте в 1941 году положило начало новому периоду, а также потому, что его пример особенно нагляден и характерен даже в своих крайностях. «Гражданин Кейн» — это одно из проявлений глубинных геологических сдвигов, затронувших самые основы киноискусства и приведших более или менее повсюду к революционному преобразованию киноязыка.



Тот же процесс, хоть и иными путями, происходил в итальянском кино. В фильмах «Пайза» и «Германия, год нулевой» Роберто Росселлини, в «Похитителях велосипедов» Витторио Де Сики итальянский неореализм противостоит предшествующим формам реализма в кино благодаря отказу от всякого экспрессионизма и в особенности от эффектов монтажа. Подобно Уэллсу, несмотря на все стилистические различия, неореализм

==94

стремится вернуть фильму многозначность реального. В фильме «Германия, год нулевой» Росселлини добивается того, чтобы лицо ребенка (героя фильма.— Прим. пер.} сохранило тайну своего выражения, то есть преследует цель, прямо противоположную тому, чего добивался Кулешов в своем опыте с крупным планом Мозжухина. Нас не должен вводить в заблуждение тот факт, что эволюция неореализма поначалу не сопровождалась, как это было в американском кино, революцией в области техники раскадровки. Разные средства здесь служат единой цели — уничтожить монтаж и показать на экране истинную непрерывность реальности. Дзаваттини мечтает о том, чтобы заснять девяносто минут из жизни человека, с которым ничего не происходит! Самый «эстетский» из неореалистических режиссеров, Лукино Висконти, с неменьшей ясностью, чем Уэллс, воплотил главную тенденцию своего творчества в фильме «Земля дрожит», почти целиком состоящем из планов-эпизодов, где стремление к охвату события в его цельности приводит к глубинному построению кадра и бесконечному панорамированию.

Нет возможности перечислить все произведения, в которых начиная с 1940 года проявилась эта эволюция киноязыка. Пора попытаться подвести итог нашим размышлениям. Нам кажется, что десятилетие 1940— 1950 годов знаменовало собой решающий прогресс в области кинематографического способа выражения. Мы умышленно обошли здесь ту тенденцию немого кино, которая была связана с именами Э. Штрогейма, Ф.-В. Мурнау, Р. Флаэрти, К. Дрейера. Это произошло не потому, что она исчезла с приходом звука. Напротив, мы думаем, что она представляла самую плодотворную линию немого кино, поскольку она по самой своей эстетической природе не была связана с монтажом и стремилась к звуковому реализму как к своему естественному продолжению. Но действительно, звуковое кино между 1930 и 1940 годами почти ничем не обязано этому направлению, если не считать славных и пророческих опытов Жана Ренуара, который в одиночку искал, в стороне от проторенных дорог монтажного кино, секрет такого кинематографического повествования, которое было бы способно, не дробя мир, раскрыть потаенный смысл вещей и существ в их естественном единстве.

==95

 

Речь идет не о том, чтобы дискредитировать 30-е годы (подобная попытка была бы немедленно опровергнута примером нескольких бесспорных шедевров), но о том, чтобы обосновать идею диалектического развития киноискусства и роль 40-х годов в этом процессе. Звуковое кино действительно похоронило определенную эстетику киноязыка, но именно ту, которая более всего удаляла кино от его реалистического призвания. Однако звуковое кино сохранило за монтажом его основную функцию — прерывистое описание и драматургический анализ события. Оно отказалось от метафоры и символа во имя стремления к иллюзии объективного показа. Экспрессионизм монтажа почти полностью исчез, но относительный реализм монтажного стиля, который восторжествовал примерно к 1937 году, содержал в себе природную ограниченность, которую мы не могли осознать до тех пор, пока сюжеты полностью соответствовали стилю. Это относится к американской комедии, которая достигла совершенства в рамках такой раскадровки, где временной реализм не играл никакой роли. Глубоко логичная, как водевиль или игра слов, совершенно условная в своем моральном и социологическом содержании, американская комедия получала огромный выигрыш от пользования классической раскадровкой с ее линейной правильностью в описаниях и ритмическими возможностями.

Традиция Штрогейма — Мурнау, почти полностью забытая с 1930 по 1940 год, подхвачена более или менее сознательно современным киноискусством. Но оно не только продолжает эту традицию, оно открывает в ней секрет реалистического обновления, получая возможность обрести реальное время, реальную длительность события, тогда как классическая раскадровка коварно подменяла реальное время мысленным и абстрактным временем. Не отменяя завоеваний монтажа, оно определяет их относительную ценность и смысл. Ибо только по отношению к возросшему реализму образа становится возможным дополнительное абстрагирование. Стилистические возможности такого режиссера, как Хичкок, простираются от прямого документализма до двойных экспозиций и сверхкрупных планов. Но крупные планы у Хичкока — это совсем не то, что крупные планы в «Вероломной» Сесиля де Милля. Они — только одна из многих стилистических фигур.

==96

Иначе говоря, во времена немого кино монтаж обозначал то, что режиссер хотел сказать; в 1938 году кино описывало; а сегодня наконец можно сказать, что режиссер непосредственно пишет камерой. Экранный образ — его пластическая структура, его организация во времени,— опираясь на возросший реализм, располагает, следовательно, гораздо большими средствами, чтобы изнутри видоизменять и преломлять реальность. Кинематографист наконец перестает быть конкурентом художника и драматурга, он становится равным романисту.

Этот очерк возник в результате объединения трех статей; первая — в «Cahiers du Cinema» (1950, No 1), вторая была написана для книги «Двадцать лет кино в Венеции»



(1952), а третья, озаглавленная «Раскадровка и ее эволюция», появилась в журнале «L'Age Nouveau» (1955, No 93).