



Л.А. Зайцева

**КИНОЯЗЫК:
ОПЫТ МИФОТВОРЧЕСТВА**

Лидия Зайцева

Киноязык: опыт мифотворчества

«ВГИК»

2010

ББК 85.37

Зайцева Л. А.

Киноязык: опыт мифотворчества / Л. А. Зайцева — «ВГИК»,
2010

ISBN 978-5-87149-125-6

Настоящая монография – продолжение исследования выразительного языка кинематографа, теории и практики его становления в России, предпринятого автором в публикациях: «Киноязык: Возвращение к истокам» (М., ВГИК, 1997); «Киноязык: освоение речевой природы» (М., ВГИК, 2001); «Киноязык: искусство контекста» (М., ВГИК, 2004). В работе о развитии советского кино с начала 30-х до второй половины 50-х гг. XX века анализируется активный процесс смены киновыразительных средств в момент появления звука, формирования нового мировоззрения и теории советского кино, становления кинематографа второго большого стиля в тесной связи с официальной идеологией и методом соцреализма. Книга предназначена для студентов гуманитарных факультетов по курсу «История отечественного кинематографа».

ББК 85.37

ISBN 978-5-87149-125-6

© Зайцева Л. А., 2010

© ВГИК, 2010

Содержание

Пути обновления (1930–1934)	6
«Говорящий экран»	8
В зеркале критики	18
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Лидия Алексеевна Зайцева

Киноязык: опыт мифотворчества

© Зайцева Л.А., 2010

© Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Пути обновления (1930–1934)

За свои сто с небольшим лет российское кино несколько раз рождалось заново. Не возрождалось – рождалось: обновлённым появлялось на свет.

Самым благополучным, отрадным и долгожданным было, конечно же, появление первого игрового фильма. Продукт неумелого лубка и несовершенной техники – «Понизовая вольница» (1908) – подарила нам всем по-настоящему знаменательный праздник: дату начала собственного кинопроизводства. Правда, о своем «экранном языке» при этом пока не могло быть и речи¹.

Однако, второе, наверное, гораздо более трудное рождение случилось в 1919-м. С момента публикации Декрета о национализации кинодела от 27 августа 1919 г. не сразу, не так органично и безболезненно, в нелёгких условиях формируется советская кинематография.

Социальная направленность нового фильма – уникальный повод для создания собственного языка, невозможного ни в какой другой стране. Он буквально придумывается в теоретических разработках молодых революционно настроенных новаторов². Очень медленно, совсем не так, как всем хотелось бы (и вовсе не столь победно, как пишется в существующих учебниках по истории), эта непривычная экранная речь оформляется в самостоятельную ветвь киноповествования – авторское кино, «монтажный кинематограф» 20-х гг.³

Если стимулом к появлению «Понизовой вольницы» были обстоятельства конкурентного рынка и рефлексия национального чувства, то перелом 1919-го – прямое следствие революции, смены политического режима, безоговорочно и прямо поставившего кино на службу идеологии. Правда, власть, кроме собственно идеологии, предложить для обустройства кинематографа, в сущности, ничего не могла. Однако сразу же ощутила огромную потребность в неперенной и немедленной поддержке своих лозунгов и мероприятий⁴. Тогда были предприняты командные меры, множество крутых административных решений, и нужный руководству процесс всё-таки, наконец, пошел. «Управление вниманием зрителя»⁵ – в большинстве неграмотного, – с помощью монтажной организации киноизображений сыграло здесь решающую роль.

Как же случилось, что столь мощная, уникальная по выразительности монтажно-изобразительная система, основательно разработанная несколькими искренне преданными новой власти энтузиастами и на деле получившая статус авторской речи, буквально через несколько лет вдруг почти в одночасье рухнула?

Новым катализатором мощного взрыва стал звук. Точнее, техническая разработка способа записи звука на плёнку, содержащую ряд смонтированных автором изображений. Всего одно, как будто бы, слагаемое, пришедшее из реальной жизни и с трудом поддававшееся авторским трансформациям, – по выражению В. Шкловского, «говорящий экран», нужный кинематографу не более чем «поющая книга», – оказался разрушительным для доведенной до совершенства выразительной конструкции, состоящей из монтажа и изображения.

Однако на этот раз меняется не просто способ сочетания отдельных элементов фильма. Меняется сама природа кинообраза. С приходом на экран звука вместо изобразительно-монтажного возникает совсем другой – звуко-зрительный образ. Экранное изображение, когда-то

¹ Зайцева Л. А. Рождение российского кино: монография / Л. А. Зайцева. – М.: ВГИК, 1999.

² Зайцева Л. А. Киноязык: освоение речевой природы: монография / Л. А. Зайцева. – М.: ВГИК, 2001.

³ Зайцева Л. А. Киноязык: искусство контекста: монография / Л. А. Зайцева. – М.: ВГИК, 2004.

⁴ См. например: Ленин о культуре и искусстве. М.-Л., Искусство, 1938; Болтынский Г. Ленин о кино. М.-Л., Госиздат, 1925 и последующие издания.

⁵ Пудовкин В. И. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. / В. И. Пудовкин. – М.: Искусство, 1978, с. 71.

вообще не знавшее монтажа, а потом всецело подчинившееся ему, оказалось в полной зависимости и от режиссёрских ножниц, и от звуковой дорожки, которая тоже предъявила свои права на интерпретацию происходящего в кадре.

Это ли не ещё одно рождение?

И всё же перед нами всего лишь один «сюжетный мотив» становления искусства отечественного экрана, о нём подробно рассказывалось в предыдущих изданиях, посвящённых формированию киноязыка⁶.

Зато другой и, как оказалось, главный заключался в том, что весь выразительный потенциал экранного зрелища подчинился отныне «расшифровке» идеологии нового строя, который сам по себе только ещё утверждался и способен был не столько раскрывать, сколько, скорее, обещать свои преимущества. Говорить о себе в будущем времени. Однако, если историко-революционная эпопея 20-х гг. широко распахивала перед зрительской аудиторией масштабы и романтику наступивших социальных перемен, то с обращением к современной тематике самого начала 30-х всё обстояло не так просто.

В этом пространстве творческих проблем и художественных поисков оказываются первые звуковые фильмы.

Драматургия грядущей счастливой жизни, опираясь на реалии сегодняшней, далеко не радужной, действительности, должна была прибегнуть к спасительному вымыслу. Дать правдоподобную картину реализации нравственных норм в человеческих поступках, смоделировать ситуации, в которых они бы максимально проявились. Не забывая при этом, что зритель поверит лишь достоверности исходных событийных коллизий. А преодолевающий трудности герой сможет, при участии всего общества, выполнить свою сложную, социально означенную миссию. И обязательно возродиться – в исполненном долге или окрепнув для новых свершений. Такие схемы сюжетов потенциально содержали назидательную мораль.

Драматургический замысел, сценарный материал, естественно, оказываются в этой ситуации определяющими компонентами авторской трактовки действительности. Не монтажные сопоставления отдельных кадров, а целостные картины реальной жизни ложатся в основание событийной конструкции, воссоздающей логику самой истории.

Именно сценарий, сочинённая драматургом история обозначает отныне вектор поисков средств выразительности. Повествовательный сюжет плюс оптимизированные в свете завтрашной перспективы события на «говорящем экране» как раз и порождают, как ни парадоксально, эффект «поющей книги».

Самые ранние игровые ленты звукового кино представляют собой наглядный пример процесса освоения нового опыта – параллельно техническим экспериментам со звуко-зрительным синтезом рождаются драматургические модели мифологического свойства. И при этом оказалось, что многие характерные признаки личности деятельного экранного героя в самых своих истоках, невольно как будто бы, соотносятся с типическими чертами персонажей, чудесным образом совершавших когда-то подвиги в сюжетах древней мифологии...

⁶ См. сноски 1, 2, 3.

«Говорящий экран»

На фоне относительного благополучия экспериментов со звукозаписью в ряде документальных сюжетов судьба игрового фильма выглядит гораздо сложнее.

Привлекает внимание тот факт, что первые звуковые работы известных новаторов несут на себе, если можно так выразиться, рубцы и шрамы не самых удачных поисков. Они явственно подчинены в первую очередь решению технических или формальных задач. А содержание, действие, сюжет (речь идет о современной тематике) излагаются всё ещё преимущественно методом сопоставления, столкновения фрагментов, их противопоставления. То есть способом, блестяще отработанным в период монтажного кино.

Это характерно для всего так называемого переходного периода, охватывающего около четырёх лет. «Простой случай» (1929–1932) В. Пудовкина или «Одна» (1931) Г. Козинцева и Л. Трауберга были только робким шагом к освоению новых возможностей. Те же мастера, за спиной которых имелся не столь солидный опыт монтажного кино, органичнее вошли в новую выразительную систему (авторы «Путевки в жизнь» (1931), например, хотя и у них было достаточно своих неразрешимых проблем. И только совсем немногие чудом вписались прямо с первых шагов в новую систему («Симфония Донбасса» Д. Вертова, 1930).

Тематика и герои этих картин заслуживают ещё и сегодня отдельного анализа. В том числе, в контексте рождения звуко-зрительной образности.

«Простой случай» не так уж прост. И отделаться только указанием на кадры с привлечением звука (чем часто ограничиваются историки) фактически означает уйти от разговора о реальных сложностях процесса обновления кинематографа.

После просмотра фильма – с его пафосным прологом, запечатлевшим патетику гражданской войны, – несколько озадачивает откровенно банальная ситуация мирной жизни: участники сражений становятся действующими лицами расхожей мелодрамы с изменой и примирением. Только гимнастерки и шинели напоминают о боевом пути героев, хотя по ходу фильма именно эти «знаки» общего героического прошлого оказываются своего рода гарантом полюбовного разрешения семейной размолвки.

Один из авторитетных в те годы критиков К. Юков в статье «Картина кризиса роста»⁷ по своему отреагировал как раз на эту особенность фильма. Он отметил, что идеология там – в надписях, в то время как люди – вне ее, вне действенной связи с событиями. Коллектив героев, абстрактно, по мнению критика, увязанный событиями гражданской войны, в мирной жизни оказывается связанным случайно. И ложная ориентация художника на то, что физиология здорового мужчины побеждает коллектив (а это выступает в картине художественной мотивировкой поступков), оказалась для идеологической составляющей замысла досадной случайностью. Скорее всего, результатом «кризиса роста».

А так эффектно всё начиналось! Взлетали в небо огромные комья взорванной земли, медленно оседая вниз. Величаво развевалось знамя красного батальона. Стихотворные титры чередовались с кадрами погибающих бойцов, спасением раненого командира, ответной атакой Героика пролога воссоздавала картину мифологического величия героев и их подвигов.

В. Пудовкин испытывал открытый им в конце 20-х прием «крупного плана времени»: замедленное движение падающих комьев как бы растягивало время, психологически укрупняя мгновение в восприятии зрителя, переводя бытовую подробность в мифо-поэтическую.

Стоп. Во-первых. Этот эффект режиссер придумал на исходе предыдущего периода, в силовом поле монтажного кинематографа. Тогда же он частично воспользовался способом «цайтлупы», монтируя некоторые эпизоды фильма «Потомок Чингис-Хана» (1929). И вот

⁷ Пролеткино, 1931, № 2–3, с. 79–83.

теперь, уже имея возможность привлечь звуковые эффекты, продолжает свои эксперименты в области изобразительно-монтажной стилистики...

Во-вторых, возникает вопрос: давал ли сценарий А. Ржешевского («Очень хорошо живется») повод для подобного решения?.. Читаем – и удивляемся. По забитой машинами-трамваями улице современного города мечется, как одичалая, кошка. Вот она бросается наперерез транспорту и буквально из-под колес выскакивает на другую сторону. Скрывшись в ближайшей подворотне, почти тотчас возникает на крыше...

То есть драматург А. Ржешевский, автор и едва ли не единственный практик «эмоционального сценария», которому отдали дань фактически все ведущие новаторы 20-х (хотя В. Пудовкин, Н. Шенгелая, С. Эйзенштейн при этом потерпели неудачу), сочинил совсем не такой пафосный пролог. Но как же покажешь очумелую кошку в режиме «времени крупным планом»? И зачем это может быть нужно? Очевидно, чтобы подчеркнуть, что герои гражданской войны в условиях современного города вдруг потерялись настолько, что обыденная жизнь едва не раздавила их, разбросав в разные стороны...

Наверное, в такой трактовке драматургического зачина (банальная семейная драма) был свой резон. А важное открытие 20-х чуть-чуть запоздало: оно пригодится гораздо позже, когда возникнет необходимость «психологического времени», личностного существования персонажа на экране. Но развернутая в сценарии метафора заменяется эпически-безличным зачином, до пределов насыщенным героикой и пафосом, что заодно позволяет более основательно реализовать на самом деле важное для уходящего монтажного периода открытие.

Но 1930-й уже означен приходом звука. И хорошо известно, что В. Пудовкин как теоретик одним из первых осмыслил его возможности. Именно его подпись стоит рядом с именами С. Эйзенштейна и Г. Александрова в «Заявке» 1928 года «Будущее звуковой фильма», где анонсируется принцип контрапункта – несовпадения в кадре изображения и звука.

Сама эта идея – несовпадения – родом из теоретической концепции С. Эйзенштейна о принципах и технике монтажного письма. Безусловно, что на первых порах она увлекла не только В. Пудовкина, предпочитавшего более широкую палитру монтажной выразительности. В «звукоиллюстрации» изображения многим виделась утрата чистоты экранного языка. При чем так считали не только советские новаторы. И тут В. Пудовкин искренне разделил беспокойство С. Эйзенштейна: при первой же возможности он использовал прием контрапункта в своих звуковых фильмах. Так, «Простой случай» (ироничное название сценария «Очень хорошо живется» пришлось сменить) стал по существу самым первым опытом образного соотношения изображения и звука в советском игровом фильме. А всего-то один паровозный гудок⁸...

ОНА у окна отходящего от платформы поезда кричит ЕМУ, повторяет что-то типа «Ты самый лучший, ты...» Всё это читается по движению губ прощально глядящей на мужа героини.

И дальше – та самая банальная интрига с мимолетной изменой и всепобеждающей в финале любовью, закаленной в боях гражданской войны.

Однако, если вернуться к вопросу о звуко-зрительном контрапункте, то именно в кадре на платформе единственный раз в целом фильме режиссер заменяет слова актрисы сигналом уходящего состава. Зато гудок осуществляет идею «несовпадения» довольно своеобразно. Убирая смысловое содержание текста, режиссер вытесняет значимые моменты стечением реалистических случайностей: муж уже не слышит отчаянных слов жены... Маленький экспериментальный фрагмент на уровне бытовой детали сцены прощания, оказывается, пришелся к месту в динамике сюжетного развития.

⁸ Один из ведущих киноведов, историк советского кино Н.А. Лебедев рассказывал на лекциях, что в первоначальном варианте «Простого случая» на слова (в титрах) героини, уезжающей отдохнуть, был наложен звук гудка отправляющегося состава. В последующих копиях звук отсутствует. И о нем можно только догадаться по мимике, жестам не слышащих друг друга героев: прощальные слова перекрываются кадром резкого выброса пара из паровозной трубы...

И все-таки пока отнесемся осторожно к оценке значения подобного экранного решения. В «Простом случае» так сделан всего лишь один эпизод. Как показала практика, фильм целиком едва ли можно построить на принципе контрапункта.

...Немного времени спустя В. Пудовкин снял свою подпись под «Заявкой». Зато герои этого необычного для начала 30-х гг. фильма оказались не только всепобеждающими воинами. Они справились и с трудностями странствия по волнам неведомой мирной жизни, не пленились пением «сирен», вернулись к созидательным началам личных отношений. Гармония, насыщенная величием эпохи и их деяниями, возобладала над разрушительным бытом.

Со своим вариантом звукового кино чуть позже выступили питерцы. Картина «Одна» (1931) Г. Козинцева и Л. Трауберга не повторила эксперимента, построенного на контрапункте. Но опыт кинематографических поисков был очевидно учтён.

Звук в картине «Одна» не напоминает «пробу пера», не ограничивается озвучиванием отдельного эпизода. Он более уверенно вступает в диалог с изображением, хотя технические трудности (Г. Козинцев подробно пишет о них в своих воспоминаниях), другие проблемы звукозаписи ещё не были разрешены.

Д. Шостакович, автор музыки ко всем предыдущим работам ФЭКСов, создал партитуру, на этот раз включённую в драматургию экранных событий не только разного рода музыкальными формами, объединёнными по принципу лейтмотива. В озвучивании принимают участие речь и шумы. И праздничная атмосфера ленинградских улиц, и будни заброшенного ойротского посёлка в полной мере обозначены реалиями протекающей вокруг жизни. Звук – полноправное действующее лицо происходящего на экране: со сменами состояний, вариациями лейтмотива, со своей собственной драматургией, участвующей в развитии сюжета.

Ярче всего этот принцип проявился в музыкальном решении. Солнечно-благополучные кадры празднично украшенных ленинградских улиц чередуются под беззаботно звучащую за кадром песенку: «Какая хорошая будет жизнь...». А жизнь в первых кадрах фильма «Одна», действительно, радостна. Героиня (Е. Кузьмина) так и светится счастьем. Утром она поднимается под звуки радио, ловко орудует на кухне, быстренько, не переставая улыбаться, выпархивает на праздничную улицу. Там встречает ее ОН (красавец И. Коваль-Самборский). Жених тоже в приподнятом настроении, как и все вокруг. Вместе садятся в трамвай, разукрашенный гирляндами и мишурой, навстречу солнцу куда-то едут под бодрые звуки всё той же песни «Какая хорошая будет жизнь...». Таков зачин фильма.

Только вот трамвай выглядит, хоть и празднично (не ясно, правда, по какому случаю), но всё же странно. Не было на Невском таких открытых разукрашенных платформ с поющими пассажирами. Эпизод-настроение, фантазия, воспроизводящая состояние влюбленных, беззаботно летящих в свое неизвестное будущее.

На экране определенно сказочный зачин: реализация не обыденной ленинградской жизни, а только лишь настроения главной героини, буквально перед свадьбой отправившейся получить распределение на работу после окончания педучилища. Разве может быть что-то не так у влюбленных молодых ленинградцев на пороге счастливой жизни? А значит это не улица и трамвай с гирляндами, не белоснежные одежды и ярко палящее солнце. Это очевидная аллегория, импрессионистическая картинка (одержимым любителем которых был оператор ФЭКСов А. Москвин). Пряничное клише, отразившее настроение участников действия.

В «Одной» трамвай и шумная улица – не метафора, далёкая от семейной катастрофы, как пролог в фильме В. Пудовкина. Теперь перед нами реальное пространство человеческого счастья, ожидаемого, обещанного судьбой. Здесь «монтажную линию интеллектуалистской кинематографии заменил звук. Все принципы монтажа сопоставлений пошли на реализацию единства звучащих и зрительных элементов фильма»⁹. Этот повествовательный фрагмент с

⁹ Блейман М. Человек в советской фильме / М. Блейман. // Советское Кино – М.: 1933, № 5–6, с. 60.

участием действующих героев отчетливо обозначает контуры мифа, который сотворили они сами в собственных мечтах, с полной уверенностью в его беспроблемном воплощении в жизнь. «Органическое единство звуко-зрительной системы достигнуто в этой картине... путем соотношения определенных систем звучания к соответствующим компонентам зрительной системы картины и тем самым внесением музыки в сюжетное развитие»¹⁰.

Так в прокате начала 30-х гг. встретились угасающий принцип отторгаемого публикой метафорического письма и возникающий в реальном облике приём мифотворчества. Пусть пока в сознании ослепленных счастьем героев.

Однако, вскоре события в фильме «Одна» обернутся иначе. И мелодия лейтмотива приобретёт глухие угрожающие тона, зазвучит надсадно-пугающе, оставаясь лишь где-то на периферии звучания той самой заветной песенкой, обещавшей «хорошую жизнь»...

С входом в мрачноватый интерьер педучилища музыка обрывается. А диалог героини с чиновницей из распределительной комиссии звучит отрывисто, односложно, с драматическими по смыслу затяжками и паузами. Е. Кузьмину (так зовут героиню) отправляют учительствовать на Алтай, в глухую ойротскую деревню...

Там, в бескрайней снежной пустыне, среди местных хозяев жизни и пугливых мальчишек-пастухов, почти забытая мелодия снова возникнет как некий отрешённый от реальности фон. Только теперь в своеобразной аранжировке новых созвучий: горько, протяжно, в тягучих однообразных ритмах.

Так будет вплоть до того момента, когда героиню, едва не погибшую по злой воле мироедов, вдруг прилетит спасать маленький самолётик (газеты, митинги на Большой земле – всё для её спасения! Это уже новая советская мифология социальной солидарности)...

Оказалось, что непрехотливый сюжет, правдивый для начала 30-х гг. и по существу беспроблемный, по воле авторов окольцован в кристально чистый миф. Это сделано посредством двух сказочных эпизодов, отчетливо отграничивающих реальность от вымысла, а новую нарождающуюся советскую мифологию – от достоверного отражения реальной жизни. Основная жизнеутверждающая мелодия – лейтмотив фильма – обретает в финале обнадеживающе уверенную тональность.

Однако, включая в звуковую палитру картины речевой компонент, диалоги, авторы оказались, видимо, в большой зависимости и от несовершенной техники, и от собственных представлений о необходимости произнесенного слова в конструкции изобразительного материала. Герои, в принципе, говорят много. Однако слово в «Одной» звучит только в тех случаях, когда речь влияет на тот или иной поворот действия. Звук органично соседствует с титрами там, где авторы отдают ему предпочтение взамен написанного текста.

Самые яркие в этом отношении эпизоды – момент распределения в педучилище и после, по выходе героини на улицу. Она останавливается перед репродуктором, посреди толпы, слушающей диктора. Сверху (динамик подвешен на фонарном столбе) несется пафосный голос: «Что ты делаешь, что ты будешь делать?»... И звонкий писклявый голос героини Е. Кузьминой взлетает из благоговейно замершей толпы: «Я буду жаловаться!..» Рушится сотворённый в фантазии миф о счастливой жизни. Система не рассчитана на пожелания индивидуума и действует по своему усмотрению...

В. Сутырин, один из влиятельных функционеров тех лет, выступил с критикой фильма. В статье «От интеллигентских иллюзий к действительности»¹¹ он прозорливо заметил, что «Одна» – картина о классовый борьбе сегодня, в ней рассказывается о крушении отвлеченных иллюзий. Однако при этом критик упрекает авторов в том, что у них раскрытие противоречий действительности подменяется показом контрастирующих явлений. То есть, способ сопостав-

¹⁰ Там же, с. 55.

¹¹ Пролеткино, 1931, № 5–6, с. 14–24.

ления контрастов, характерный для монтажного метода, В. Сутырин считает теперь недостаточным. И всерьёз призывает авторов сознательно искать в современности идейный материал для своего творчества.

На утлой телеге, по бескрайней пустой равнине... И только остовы лошадиных голов отпугивают, видимо, нечисть от здешних мест. Вслед одинокой девчонке да неподвижному вознице несётся неведомо откуда степное ржанье. Мифология древних верований страшнее обыденной реальности. Куда уж до неё счастливым недавним мечтам...

Конкретное воплощение одного из окруживших героиню оборотней – председатель сельсовета (С. Герасимов). Старательно наводя внешний лоск (чистит сапоги), он принимает новенькую учительницу. Его жена (М. Бабанова) уныло поёт-завывает на печке, забившись едва ли не в дальний угол. Ни учтивости, ни даже элементарных признаков гостеприимства. Вместо ожидаемой «хорошей жизни», ни одного доброго (лишнего) слова. Приехала – и иди. Работай...

Своеобразную роль в картине ФЭКСов выполняет еще один компонент звуковой палитры – шумы. В отличие от эмоционального комментария событий в развитии музыкальной темы или драматургически-значимой звучащей речи они на протяжении всего действия фильма реалистически однозначны. Шумы выполняют лишь то, что им назначено в жизни: иллюстрируют содержание каждого кадра. В их насыщенности и конкретности – реальная обстановка действия.

Что-то стукнуло. Скрипнуло. Упало. Зазвенел будильник в солнечной ленинградской квартире. Завыл зимний ветер в ойротской степи. Мягко шурша, приземлился спасительный самолет. По-настоящему звякнул трамвай, отправляясь в счастливый сказочный путь... Авторы словно бы не придумывают, не имитируют жизненные пространства. И такой, казалось бы, простой обыденный шумовой ряд многое из вымысла «спускает на землю», всему случившемуся придает безусловную достоверность.

Анализ звукового ряда фильма «Одна», несомненно, позволяет говорить о высоком профессионализме и творческом характере работы звукооператора. Единая звуковая партитура, объединившая выразительную игру многочисленных трансформаций музыкального лейтмотива и различных его аранжировок, темпо-ритмических перепадов, смены тембров, других акцентов авторского комментария, оказывается вдруг в контрапункте, несоответствии с фрагментами речевого ряда. Скупой, обусловленный только значимостью в драматургических поворотах действия, диалог расчетливо вкраплен в развитие изобразительных композиций. Можно полагать, что, – повторим, – участники событий говорят значительно больше, только многое из сказанного не влияет на движение сюжета и потому отсутствует на звуковой дорожке.

Зато обе эти художественно-выразительные и четко обозначенные по своим задачам ипостаси звукового образа: музыка и речь, – органично дополняют реалистичность шумового ряда.

Первые опыты звукозаписи показали, что шумовая составляющая оказывается основой, над которой можно выстраивать не просто сложные музыкальные композиции (они отрабатывались уже в немом кино), но также и речевые компоненты. Их «вкрапление» в отдельные эпизоды первых звуковых картин свидетельствует о некоторой как будто робости, нерешительности в использовании произнесенного слова. По-видимому, экранное слово часто не соотносилось с авторским монтажным комментарием событий. Оно или удлиняло фрагмент, или упрощало, лишало его эффектной метафоричности при сопоставлении кадров. Шумовой ряд, оставаясь знаком реалистичности происходящего на экране, позволял, однако, режиссеру, конструирующему монтажный образ, по-своему распоряжаться элементами жизненно достоверных шумов.

В этом убеждает уникальный эксперимент Д. Вертова, предложившего в 1930-м году документальную картину о Донбассе, названную им – и это важно – одним из жанровых определений музыкальной композиции больших форм: симфонией.

Не все это поняли. И не сразу – об этом свидетельствуют ироничные заголовки рецензий на фильм. Однако такой высоко ценимый русскими новаторами мастер мирового класса, как, например, Ч. Чаплин, посмотрев фильм «Симфония Донбасса», назвал «мистера Вертова» величайшим из композиторов. Так в чём же открытие вертовского фильма?

Задумав первую звуковую документальную ленту (наряду с общеизвестными экспериментальными «План великих работ» (реж. А. Роом), «Процесс промпартии» (реж. Я. Посельский) и т. п.), вертовская съёмочная группа оказалась буквально в плену грандиозной стройки: на огромном пространстве выростали шахты, работала новейшая техника. Можно было только поражаться размаху, грохоту, противостоянию человека природной стихии. В художественном сознании документалиста возник образ героя-преобразователя, сравнимого с мифологическим Прометеем, добывающим огонь. Ни высокопарные комментарии «Плана великих работ», ни гневная авторская публицистика в «Процессе над промпартией» – ничто не шло в сравнение с мощнейшим напором техники в руках человека, преобразующего землю, веками хранившую так нужную людям энергию. Авторские ощущения, сравнимые с пафосом прикосновения к такого рода мифологеме естественно уподобить состоянию композитора, услышавшего в шуме и грохоте стройки мощные аккорды, нарастающее волнение будущего великого творения...

Однако всё-таки – шумы и грохот... Д. Вертов с этой минуты не мыслит ничего кроме реальных шумов в звуковой партитуре своей будущей Симфонии. Снимая впечатляющие кадры строящейся плотины, группа записывает сопровождающие работу шумы. Их-то режиссер и задумал преобразовать в симфоническую композицию.

Фрагменты шумов становятся музыкальными фразами. Они komponуются по тематическому принципу, развивая, продвигая услышанную тему в самостоятельную звуковую партию. Параллельно этой теме зарождается другая, которая начинает конфликтовать с первой, подталкивать, дополнять её, перехватывая и обогащая ведущую «мелодию». Тут же на основе шумовых эффектов разрабатывается оркестровка. И аранжировка множит отзвуки основной темы. Тембровые переходы и сопоставления дополняют эмоциями «гул» индустриальной музыки.

Совершается поистине редчайшее действие рождения партитуры индустриальных шумов, своей композиционной завершенностью намного опережая появление феномена «конкретной музыки». Удивив (и испугав) мир, Д. Вертов действительно явил себя великим композитором: расслышать грандиозную музыку в оглушающих шумах огромной стройки, наверное, мог только такой одержимый коммунистический «расшифровщик» мира, как фанатично преданный советскому строю и ленинским идеям Д. Вертов. Шумовая составляющая солирует в «Симфонии Донбасса». Она организована режиссёром по законам музыкальной композиции, что многократно усиливает пафос повествования о великой стройке на основе документального материала.

Д. Вертов предложил, таким образом, ещё один из вариантов разрешения проблемы обновления киноязыка. Опираясь исключительно на реалистическое содержание индустриальных шумов, он использовал их как знак достоверности повествовательного сюжета. Режиссёр-документалист показал, что и такая инертная часть звуковой дорожки способна стать выразительным средством художественного осмысления мира, строящим материалом мифологического образа человека – преобразователя природы...

Роль первых экспериментальных работ бесценна: они проложили путь к освоению технологии, направили творческую мысль к поиску экранного синтеза изображения и звука. Однако буквально все исследователи и зрители первым звуковым фильмом называют «Путевку в жизнь» (Н. Экк и А. Столпер, 1931).

С точки зрения звуко-зрительной образности «Путевка...», разумеется, фильм более совершенный, чем «Простой случай», «Симфония Донбасса» или «Одна». Формирование экранной выразительности социальной драмы «Путевка в жизнь» принципиально и по-своему драматически отличается и от робкого «точечного» экспериментаторства В. Пудовкина, и от

фрагментарности речевой составляющей у Г. Козинцева и Л. Трауберга. И даже от симфонизма как исключительно высокой степени организации реальных производственных шумов у Д. Вертова. Произведение Н. Экка и А. Столпера на самом деле первая из картин, разрешившая важнейшую современную тему. Здесь музыка, речь и шумы, оставаясь исключительно реалистичными, конкретными, точно воссоздавая происходящее на экране, выполняют одновременно важнейшую роль драматургического компонента развития действия, создают художественно полнокровный звуко-зрительный образ. Условно поделив звуковой ряд на отдельные составляющие, можно – без всяких натяжек – определить роль каждой из них в общем развитии сюжета.

Пожалуй, наиболее откровенно традиционную роль берет на себя в «Путевке...» музыка. Она выполняет задачу эмоциональной характеристики действия. Возможно, даже, на наш слух, излишне последовательно. Торжественная вводная часть фильма: на фоне вращающейся конструкции В. Татлина идут титры и мхатовец В. Качалов за кадром пафосно читает текст. Фильм поднимает кровоточащую проблему, с которой общество столкнулось после гражданской войны и голодных 20-х гг. – детской беспризорности, буквально захлестнувшей страну. Ликвидацию этого социального зла возглавил чекист Ф. Дзержинский, ему и посвящается фильм.

Однако торжественность зачина сразу, без какого-либо перехода сменяется рядом музыкальных композиций принципиально иного свойства. Разгульно звучит уличный песенный фольклор, который в последующих эпизодах носит откровенно иллюстративный характер. Вместе с тем образы и поступки положительных героев, события, работающие на утверждение позитивного начала, также получили в музыкальной композиции жизнеутверждающую тональность. Музыкальные темы сталкиваются в конфликте, ведут между собой борьбу. Сцены трудового энтузиазма подростков, эпизоды их возмужания, социального прозрения идут под сочиненную композитором тематически выразительную мелодию. Хотя, наверное, не зарепляются в эмоциональной памяти зрителя. Зато в полной мере удалось создать в восприятии аудитории образ «блатного мира» – шпаны, не оставляющей надежды вернуть мальчишек в свою среду.

Тема перевоспитания в музыкальной партитуре динамична. Сообразно событиям фильма она видоизменяется, в общей своей тональности тяготея к пафосному утверждению новых идеалов. Хотя у лейт-темы при этом практически отсутствует ведущая мелодия, в то время как напевы бандитских песен, их легко льющиеся примитивные аккорды оказываются более запоминающимися.

Шумовое оформление «Путевки...» достаточно нейтрально. Если сравнить фильм с вышедшими почти одновременно «Простым случаем» и «Одной», то картина Н. Экка – А. Столпера предложила свой вариант.

В «Одной» шумы представляют собой эмоциональный контекст событий. Звенящие трели трамваев, суматоха стремительной жизни ленинградских проспектов, веселая капель за окном, утренний будильник, – эта часть шумовой композиции заполняла начальные сцены фильма: счастливых ожиданий будущей беззаботной жизни. В контрастах шумового сопровождения второй половины картины Д. Шостакович реализовал трагическую достоверность реальной жизни, выпавшей на долю молодой учительницы в богом забытом селе на Алтае.

В «Простом случае», напомним, звук использован лишь в одном эпизоде. Гудок паровоза заглушает последние слова прощания героини с мужем. Принцип контрапункта (изображения и звука) работает здесь как монтажный приём, в полном соответствии с установками «Заявки» С. Эйзенштейна.

В замыслы Д. Вертова не входило воссоздать однозначные иллюстрирующие действие шумы: он сочинял «Симфонию...» о величайшей по значению и грандиозной по размаху социалистической стройке...

Однако реализм «Путевки в жизнь» опирается как раз на принцип иллюстративной однозначности внутрикадровых шумовых звучаний. В наиболее значительных по содержанию событиях шумы работают и образно, подчеркивая происходящее на экране.

Так, среди самых запоминающихся, – момент, когда группа беспризорников, отпущенных вместе с воспитателем Сергеевым (Н. Баталов), перебегает трамвайную линию. Другая их часть остается перед проносящимися трамваями, скрывающими то, что происходит на той стороне. Тревожный звон мелькающих встречных вагонов, скрип колёс, характерный стук и грохот летящих по мостовой машин. Всё это надолго затягивает паузу тревожного ожидания: ждут ли ребята оставшихся с воспитателем, или, может, давно разбежались... Наконец, трамваи расходятся. Горстка никуда не убежавших мальчишек радостно улыбается. Уличный шум оказался здесь практически ведущей составляющей частью ожидания развязки основного действия.

То же происходит и с другими шумовыми эффектами. Будь то грохот строительства железнодорожной ветки, ритмически организованный в бравурную мелодию ударного труда, или тяжкое, всё замедляющееся дыхание первого паровоза, на котором лежит тело убитого Мустафы.

Так, оставаясь иллюстративной (легко вспомнить и другие эпизоды), шумовая составляющая звуковой партитуры оказывается в ряде сцен важным компонентом драматургического развития действия.

Однако самые существенные перемены в области освоения звука обозначились в кинематографе с привлечением авторами «Путевки...» речевого материала.

В прежних игровых картинах речь, как таковая, не была освоена. В. Пудовкин заглушил реплику героини паровозным гудком. У Г. Козинцева и Л. Трауберга персонажи произносили что-то (буквально несколько слов) в самом редком случае, – когда драматургическое развитие эпизода заключалось именно в этой фразе и ничем другим не могло быть продублировано.

Однако в «Путевке...» проблема прямой речи решается принципиально и на абсолютно ином уровне. Что, наверное, и делает картину по всем признакам действительно первым звуковым фильмом.

Ярче всего об этом свидетельствует речь воспитателя Сергеева – человека немногословного, делового, ироничного. Очень внимательный и отечески заботливый, он точно и интуитивно определяет тональность отношений с беспризорниками – пострадавшими детьми. Не случайно речевую характеристику его образа следует начинать с определения личности и ситуации, в которой оказывается персонаж Н. Баталова: герой-преобразователь человеческих душ. Дело в том, что здесь впервые речь персонажа целиком обусловлена именно этими обстоятельствами.

Титры используются в «Путевке...» только для обозначения времени действия или носят пояснительный характер. То есть, они выполняют исключительно повествовательную функцию, связывают разрозненные эпизоды. Такой подход станет общепринятым в кино последующих десятилетий, взявшим за основу литературный сценарий. От написания реплик персонажей (что практиковалось в немом кино) фильм полностью отказался: те практически никогда не содержали личностной характеристики, а лишь несли информацию о содержании диалога (опустим тонкости стиля, шрифтовые акценты реплики-титра в немом кино).

«Путевка...» целиком индивидуализировала речь героев, оснастив её интонационными особенностями, фонетической неповторимостью произнесения слов, тембром голоса персонажа, особой ритмикой, системой ударений, пауз, тончайшей нюансировкой психологических подтекстовых смыслов... Ничего этого не могла дать реплика в титрах немого фильма.

Не менее характерна речевая манера и жесты главаря банды Жигана (М. Жаров). Достаточно сопоставить крупный план и укоряющие интонации Сергеева, вернувшегося из города в разорённую, виновато притихшую колонию, – и выразительность вороватого, затаённого

торжества Жигана, шмыгающего носом, злорадно ухмыляющегося навстречу пришедшим на его пиршество колонистам... Жесты актеров, их поведение в кадре, пластика, выразительная мимика, говорящие детали (досадливо сдвинутая на лоб шапка Сергеева – молодежато расправленная рубашка Жигана), – всё работает на смысловое противопоставление «нового» и «старого», на перепутье которого оказались ребята.

К жесту, мимике, работе с выразительной деталью – привычным средствам актёрской техники – фильм добавил характерные нюансы живой интонации, психологического переживания. Произнесенная актёром содержательная по смыслу лаконичная фраза столь существенно обогащает подтекст происходящего, что становится не просто фонетическим оформлением прежде немой реплики, а важнейшим компонентом драматургического развития конфликта. В этом глубокое отличие фильма от предыдущих звуковых картин начального периода.

Однако не всё, конечно, так благостно со звуком и в «Путевке...». Фильм всё-таки остался экспериментальным. Поиски более совершенного озвучания надо было продолжить.

Стоит приглядеться, в частности, к эпизоду, где мать Кольки (исполнительница этой роли Р. Янушкевич – сорежиссер картины) говорит отцу о своей тревоге за сына. В большой полупустой комнате как-то странно выглядит мизансцена: произносящая реплику актриса выходит в самый центр павильона и произносит слова отчетливо, внятно, интонационно нажимая при этом на смысловые моменты монолога. Всё объясняет несовершенство техники звукозаписи, на что сетовали многие мастера в те годы: стационарный микрофон устраивается в центре декорации (переносные «журавли» появились позже). Заботясь о чистоте записи, актёр встает в момент произнесения реплики непосредственно у микрофона (в этом эпизоде он замаскирован под «лампочку Ильича», сиротливо свисающую с потолка). Четкая артикуляция Р. Янушкевич, чуть замедленный темп произнесения фраз, усиление интонационных красок монолога сегодня легко воспринять как погрешности. По этим и подобным причинам многие из мастеров кино категорически отрицали говорящие фильмы, считая их откровенно ухудшенным театральным спектаклем и т. п. И с этим можно было отчасти согласиться, если иметь в виду утрату кинематографом искусства собственной мизансцены, органики речевого поведения персонажа, многие другие накладки первых лет освоения звука.

Однако именно «Путевка...» – и это одно из самых главных достижений на первых порах освоения звука – ввела разговорную речь в систему драматургического действия. Фильм превратил речь в неотъемлемую особенность индивидуальной характеристики персонажа. Впервые в нём, наряду со значением слова, в конкретизацию его смысла и роли активно включилась интонация, тембр, манера произношения, пауза, другие фонетические компоненты, отсутствующие в немом периоде.

Вместе с тем, многие технико-производственные вопросы решались, как и прежде, в процессе постановки. К ним добавились и новые творческие проблемы. Основная, объединяющая всех задача заключалась в том, как же разрешить противоречие теоретических установок (на контрапункт) и явную необходимость иллюстрирующих изображение звуков. Их предпочтительность во многих случаях совпадала с выявлением драматургического замысла.

К тому же ещё не пришло время расстаться с абсолютизмом монтажной выразительности и осознанием её новой роли в овладении звуко-зрительной образностью, возродиться – в исполненном долге или окрепнув для новых свершений. Такие схемы сюжетов потенциально содержали назидательную мораль.

Драматургический замысел, сценарный материал, естественно, оказываются в этой ситуации определяющими компонентами авторской трактовки действительности. Не монтажные сопоставления отдельных кадров, а целостные картины реальной жизни ложатся в основание событийной конструкции, воссоздающей логику самой истории.

Именно сценарий, сочинённая драматургом история обозначает отныне вектор поисков средств выразительности. Повествовательный сюжет плюс оптимизированные в свете завтраш-

ней перспективы события на «говорящем экране» как раз и порождают, как ни парадоксально, эффект «поющей книги».

Самые ранние игровые ленты звукового кино представляют собой наглядный пример процесса освоения нового опыта – параллельно техническим экспериментам со звуко-зрительным синтезом рождаются драматургические модели мифологического свойства.

И при этом оказалось, что многие характерные признаки личности деятельного экранного героя в самых своих истоках, невольно как будто бы, соотносятся с типическими чертами персонажей, чудесным образом совершавших когда-то подвиги в сюжетах древней мифологии...

В зеркале критики

Речь о нарастающем равнодушии массового зрителя к новаторскому кино зашла ещё в конце 20-х гг... Уже тогда критики и теоретики ставили вопрос перед азартными реформаторами: какому зрителю адресованы фильмы, предлагающие сложные монтажные формы экранного языка, транслирующего идеологические установки советской власти?

В журнале «На литературном посту» (1930, № 3, февраль), анализируя в связи с этим проблемы стиля, автор (А. Михайлов) в статье «Воинствующая ограниченность»¹² рассматривает итоги дискуссии о путях развития советской кинематографии, проведенной ленинградскими кинематографистами и журналом «Кино и жизнь».

Отмечая в принципе низкий методологический уровень обсуждения проблем, А. Михайлов ставит вопрос о разрыве авангардного «левого» крыла и зрителей. Называя при этом А. Довженко, ФЭКСов и Ф. Эрмлера, особый упор критик делает на «символичность» их языка. Вопрос о сложности новаторских форм для зрительского восприятия не раз поднимал и Я. Рудой, имя которого часто встречалось на страницах киножурналов (статья «Наша кинематография и массовый зритель», против которой резко выступил А. Пиотровский). О реалистических формах мышления массового зрителя Я. Рудой, как можно судить, рассуждает довольно последовательно (Советский экран, 1929, № 37, другие публикации).

В ответ А. Пиотровский обвиняет Я. Рудого в тяготении к натуралистичности, настаивая на приоритете «диалектической формы». Спор идет, – возражает он, – не о формах как таковых, а о мировоззрении, их определяющем. Задача искусства сейчас – утвердить форму, рождающуюся из мировоззрения художника-диалектика, стремящегося социально анализировать действительность и воздействовать на ее переустройство»¹³.

Я. Рудой, по мнению А. Пиотровского, вместо классового критерия выдвигает отвлеченную категорию – понятности («вообще»). Ратовать за «массового зрителя» – значит ориентироваться на «средняка». Это потребительская установка (довольно смелое, заметим, утверждение в свете рекомендаций об искусстве, понятном миллионам на Партсовещания 1928 года).

... Довженко, Эрмлер, – продолжает критик, – пользуются символическим приёмом не ради «выкрутас», а чтобы более объёмно дать образ непобедимости класса («Арсенал», «Обломок империи»). Разница не формальная. Можно говорить о неудачах в поисках, но опасно и вредно культивировать «киносередняк» (хотя при этом А. Пиотровский приветствует лозунг «искусство – массам»).

По существу, в подобных дебатах выдвигается проблема обновления форм, способных вместить новое содержание и ему, этому содержанию, адекватных. «Проблема нахождения соответственно этим задачам художественного метода, определения стиля пролетарской кинематографии на настоящем этапе развития – вот о чём нужно говорить в первую очередь»¹⁴.

В самом конце декабря 1929 года (14-го и 21-го) в Доме печати состоялся диспут о кино-критике (Кино и жизнь, 1930, № 3, 21 января.), короткий отчёт о котором носит название «Передовые стычки».

Речь шла о самом существенном на данный момент противоречии – о «ножницах» между левой кинематографией и массовым зрителем. Спорили, в частности, о формализме. О «приспособленчестве», покрываемом левой фразой. О художественно-идейном содержании «левой» кинематографии и о законности самого понятия такой кинематографии. Говорили

¹² Михайлов А. Воинствующая ограниченность / А. Михайлов // На литературном посту, 1930, № 3, февраль, с. 56–62.

¹³ Пиотровский А. // На литературном посту. 1930, № 3, февраль, с. 62.

¹⁴ Там же, с. 62

о теоретическом осмыслении и обобщении опыта кинотворчества. В частности, прозвучал серьезный упрек в том, что теорию отдали на откуп формалистам.

На самом же деле, – подчеркивали выступающие, – идет серьезная борьба между различными группировками в области содержания, формы, стиля. Критик Илья Трауберг (брат режиссёра-фэксовца Л. Трауберга) утверждал: не имея теории (перечня проблем, определения границ течений и т. п.), критика лишена серьезной ориентации. Нет основательных трудов по теории кинематографии как искусства. В то же время совершенно очевидно, что нельзя расчленять социального и формального анализа.

В «Кино и жизни» № 5 (11.02.1930) Ипполит Соколов публикует статью с характерным для определения своей позиции названием «Легенда о «левом кино»¹⁵, где, продолжая дискуссию, утверждает, что мастера левого крыла по существу объединены механически, а на деле представляют собой конгломерат экспериментаторов.

Ряд подобных выступлений и множество диспутов обнаружили потребность определить роль «левых» в свете неотложных задач кино для массового зрителя. Выстроить своего рода иерархию стилей, где новаторский кинематограф занял бы своё подобающее место.

Упомянутый выше РАППовский¹⁶ журнал «На литературном посту» (более, в общем-то, умеренное крыло критиков, отколовшихся от максималистов, группирующихся вокруг прежнего журнала «На посту»), чтобы, видимо, сразу и громко заявить о себе как о передовой, перспективной и марксистски подкованной части РАПП, поднял шумную дискуссию как бы теоретического толка. Сосредоточившись вокруг проблем художественного образа, «налитпостовцы» обозначили конкретную направленность борьбы против «напостовцев» (именно – борьбы, с указанием реального врага, выступающего против «марксистского» подхода) за особую актуальность классовой природы художественного образа. Противником такого подхода, а следовательно, мишенью для самой жестокой критики был выбран активно заявивший о себе (в естественных науках, литературоведении, обществоведении) Валерьян Федорович Переверзев.

«Переверзевщина» оказалась на весь этот период главным объектом жестоких, часто оскорбительных нападок на серьезного ученого, предложившего свою концепцию «саморазвития» образа и создавшего на её основе собственную научную школу. (Заметим, что сегодня философия, социология, гуманитарные науки, опираясь на открытия физиков, на достижения фундаментальных наук, считают идею саморазвития краеугольным камнем становления не только естественных явлений, но и общественных формаций, исследуя под этим углом основные законы социального мироустройства).

К началу же 30-х гг. В. Переверзев, переживший нарымскую ссылку 1905–1911 годов и издавший несколько крупных монографий (о Ф. Достоевском, Н. Гоголе, И. Гончарове и др.), занялся научно-педагогической деятельностью, став с 1921 года профессором МГУ. В 1929–1930 гг. вместе с А. Луначарским В. Переверзев редактировал «Литературную энциклопедию».

Вот тогда-то и вспыхнула редкая по жестокости и откровенная, как сегодня можно понять, по цинизму политическая дискуссия-провокация (в 1938 году В. Переверзев за свои – в толковании критиков РАПП – взгляды был репрессирован, а вернувшись в 1956 году, занялся историей древнерусской литературы)...

Вернемся в 1930-й. В январе «На литературном посту» (№ 2), критики В. Ермилов и А. Михайлов обвинили «переверзевскую школу» в ревизии марксизма, обрушившись на предложенную школой методологию «саморазвития».

¹⁵ Соколов И. Легенда о «левом кино» / И. Соколов // Кино и жизнь, 1930, 11 февраля, № 5, с. 16–17.

¹⁶ РАПП – Революционная ассоциация пролетарских писателей – литературная организация (1925–32), в уставе которой было записано, что РАПП выступает «на идеологическом фронте под руководством ВКП(б), рассматривает себя как один из боевых отрядов рабочего класса».

На самом деле В. Переверзев и его последователи (из самых молодых тогда – Г.Н. Поспелов, У.Р. Фохт – ныне известные теоретики-литературоведы), в отличие от функционеров РАПП, основательно изучали закономерности литературного процесса. Школа стояла при этом на базисном фундаменте историко-материалистической социологии. Конечно, боевитым молодым рапповцам пока ещё подобная основательность вряд ли была доступна. А самый марксизм они, похоже, воспринимали только лозунгово, поверхностно. Легко запоминающиеся популярные тезисы марксистских трудов определенно не полагали глубокого научного погружения в проблему...

Были, вероятно, у В. Переверзева и свои пробелы в формулировании концепции саморазвития искусства. Так, учёный откровенно противостоял «реальной критике» явлений искусства революционными демократами. Во многом расходился и с установками историко-культурной школы. Вместе с тем проявлял признаки вульгарного социологизма, объясняя художественное произведение (в духе времени) классовым бытием...

Что же при этом привлекает в переверзевской школе?

Дело в том, что учение В. Переверзева, его последователей объясняет все элементы стиля произведения (жанр, композицию, портрет, пейзаж, авторское слово в литературном тексте, детали, их сочетание в изобразительных искусствах и т. п.) прежде всего – характерами, системой образов героев.

Кино, особенно экранное искусство на переломе 20-х – 30-х гг., к этому явно еще не пришло. Тут как раз едва-едва намечались попытки представить характер. Ситуация довлела над логикой поведения реального героя в правдоподобных житейских обстоятельствах («Простой случай», «Одна»). Экранному искусству были ещё очень далеки и не понятны законы, обнаруженные маститой литературоведческой школой, практически совсем чужда и даже неприемлема (с позиций авторского кинематографа) идея саморазвития художественного образа. При том, что на её основе впервые был предпринят тончайший анализ художественной структуры текста, внятно обусловленное проникновение в систему образов произведения, прочтение глубинных мотивов авторского замысла.

В общем потоке критики одной из самых взвешенных, серьезных попыток понять сущность идеи саморазвития была статья киноведа Н. Иезуитова «Переверзевщина в кино» («На литературном посту», 1930, № 2, с. 68–70). Однако и она отвергает не столько предложенную методику анализа, сколько мировоззрение авторов концепции. «Проблема «организующего» образа есть плод механистического мировоззрения»¹⁷. Критик категорически не согласен с Ив. Анисимовым, который рассматривает фильмы В. Пудовкина «Мать» – «Конец Санкт-Петербурга» – «Потомок Чингис-Хана» как саморазвитие одной и той же схемы образа. И всё же при этом не отрицает полностью мысль о саморазвитии: «Самодвижение» образов есть, – соглашается авторитетный киновед, – однако оно сложно детерминировано.

В частности, прежде всего общественным развитием, классовостью и т. п., а не просто «изнутри».

В № 4 журнала ряд критиков выступает уже с позиций обвинительных, граничащих с осуждением. Критикуя одну из статей «Стиль как закономерность», автор сводит всё к отрицанию опять же саморазвития стиля (статья «Переверзев и его ученик», с. 46–57).

Взамен журнал пытается предложить ряд собственных статей о стиле. Однако и здесь всё в конце концов сводится к огульному отрицанию неполюбившейся идеи.

Важно помнить, что рапповцы воспринимали диалектику только как борьбу противоположностей, развитие как ряд столкновений, революционных взрывов – в духе времени. Поэтому концепция внутренней обусловленности явлений не вписывалась в их «марксистские» представления.

¹⁷ Иезуитов Н. Переверзевщина в кино / Н. Иезуитов // На литературном посту, 1930, № 2, с. 69.

Идея саморазвития как становления, несомненно, пережила многих из оппонентов и признана плодотворной учеными в разных областях науки.

Что же конкретно она предлагала искусству кино начала 30-х гг.?

Опираясь на ее логику сегодня, легко обнаружить грядущий вслед за авторским монтажным кинематографом 2-й половины 20-х гг. новый экранный язык, основанный на формировании популярных жанров – кинодрамы, комедии характеров, динамичного повествовательно-приключенческого сюжета. То есть кино «завтрашнего дня». Буквально через короткое время экран устремился осваивать подобные построения, опирающиеся на логику характера. Социально обусловленного («Путевка в жизнь»), драматургически построенного именно по законам саморазвития.

Такой кинематограф действительно оказался понятным миллионам. Обращение к логике развития характеров, анализ психологии поведения человека на экране потребовал обновления экранного языка. Это совпало с потребностями самого искусства, как раз только что обогатившего свою выразительность за счёт звука и вынужденного сменить природу образности: от изобразительно-монтажной экран развернулся к звуко-зрительной структуре повествования. В обновлённой кинодраматургии на основе «расширенной» до пределов сюжета метафоры начался активный период мифологизации современной действительности.

Теперь и в кинопечати возникает масштабная картина, характеризующая творческие пути и разновидности художественных поисков в советском кино. Несколько ведущих в ту пору критиков выступило с пространными статьями, анализирующими кинопроцесс. С попыткой раздать основным течениям творчески-идеологические оценки.

Одним из авторов, систематизирующих художественные потоки с претензией на их полный обзор, оказался опять Я. Рудой. Журнал «Кино и жизнь» публикует его заметки о творческих путях советской кинематографии¹⁸, претендующие, ни много ни мало, на «анализ проблем пролетарского стиля».

Упомянув об огромном политическом значении творческих проблем в кино, автор фиксирует кризис сценарного дела при наличии, определенно, богатейшего жизненного материала современной действительности. Однако экран демонстрирует явственные перегибы в область технических экспериментов. «Конечно, технические приёмы в кинематографии играют чрезвычайно важную и существенную роль, но они целиком должны быть подчинены основному творческому методу художника, – уточняет Рудой, завершая, – техника мастерства – как орудие политики и идеологии» (разр. – Я.Р.)¹⁹.

Итак, что же представляют собой ведущие направления в современном кино? Начинает автор, так сказать, издаека.

Дореволюционный фланг и некоторые новые (Я. Протазанов, Л. Кулешов, Ч. Сабинский, П. Чардынин и др.) составляют, по Я. Рудому, правую группировку нашей кинорежиссуры. Они по-своему подходят к революционной тематике, однако, эволюционируя вправо, оказываются творчески не способными выразить время.

«Творческие приемы этой группы могут быть охарактеризованы как субъективный психологизм (подч. – Я.Р.), как метод построения сюжетов на глубоких переживаниях индивидуальных героев»²⁰. «Жанром этой группы режиссеров является обычно кинодрама... или же кинокомедия»²¹.

В этой части очерка, хотя и с отдельным подзаголовком, заходит разговор о ФЭКСах. И оказывается – не случайно. Поскольку ФЭКСы, хотя и пользуются внешне «активизирую-

¹⁸ Кино и жизнь, 1930, № 24, август, с. 7–11.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Кино и жизнь, 1930, № 24, август, с. 7–11.

щими приёмами», тем не менее, «пытаются утвердить в киноискусстве пассивно-созерцательное отношение к действительности»²². А потому у них «чисто живописные элементы превалируют над социальными мотивами»²³.

В следующем номере журнала (1930, № 25, сентябрь, с. 4–5) Я. Рудой подробно рассматривает творческую систему С. Эйзенштейна. Характеризуя экранные работы режиссёра и революционную тематику как лейтмотив его творчества, критик отмечает, что «Броненосец «Потёмкин» «...содержит элементы, характеризующие творческий метод пролетарского кино»²⁴. Вот некоторые его черты: «в лице восстающей массы дано диалектическое изображение революционного коллектива»²⁵. Далее названы пафос, революционная героика. А кроме того «вещи, люди, события даны... не в статическом состоянии, а в их диалектическом развитии»²⁶. Легко заметить, что не индивидуальный персонаж, а герой-масса определяют принадлежность стиля к пролетарскому методу. А также не раз повторенное определение «диалектический», «в развитии», – никак не расшифрованное относительно событий фильма.

«Диалектический процесс в искусстве Эйзенштейн находит не в плоскости общественных отношений между людьми, а в борьбе, столкновении вещей, событий, конфликтов, в которых человеческой психике, идеологии почти не отведено никакой роли»²⁷. В этом – основной его порок, – убеждён Я. Рудой, – называя затем метод интеллектуального кино «механическим материализмом»²⁸. К тому же, продолжает критик, – режиссёр отрицает фабулу, сюжет, прибегает к символу, упрощенчеству. Всё это тяготеет уже к формализму.

Кино, конечно же, не должно избегать показа отвлечённых явлений и понятий. «Но для этого не подходит метод «интеллектуального кино», метод, скатывающийся к пустой символической, сводящийся к наиболее схематическому, упрощённому анализу, искажающему действительность»²⁹.

Ошибки С. Эйзенштейна углубили киноформалисты, – заключает эту часть анализа кинопроцесса Я. Рудой (1930, № 26, октябрь, с. 6–7). И уж тут разносу подвергнут, считай, весь авангард.

Основной порок киноформалистов – принятое за основу развития искусства не революционное содержание, а чисто формальный метод, отодвигающий вопрос о содержании на дальний план.

Так, Довженко, например, пытается выявить социальные мотивы действия и поступков своих героев. Но его творческий стиль «портит струя биологизма... сводящая почти на нет социальную значимость картины» (речь идет о «Земле»). Тяготение к чистой живописи мешает автору³⁰.

Опасность «документализма» Д. Вертова критик усматривает в тяготении к «лефовщине», выразившейся в «теории бессюжетного кино»³¹, в некоей «документомании».

В заключительной части обзора представлена краткая характеристика творчества В. Пудовкина. Считая, что В. Пудовкин своей системы не создал, критик обращает внимание на «плодотворный творческий метод и стиль»³² режиссера: «...разворачивает социальное

²² Кино и жизнь, 1930, № 24, август, с. 7–11.

²³ Там же.

²⁴ Кино и жизнь, 1930, № 25, сентябрь, с. 4.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, с. 5.

²⁸ Там же.

²⁹ Кино и жизнь, 1930, № 25, сентябрь, с. 4.

³⁰ Кино и жизнь. 1930, № 26, октябрь, с. 6.

³¹ Там же.

³² Там же, с. 7.

содержание, поднимает общественные проблемы, раскрывает суть этих проблем через призму личности и коллектива» (разр. – Я.Р.,)³³. При этом особо подчеркивается, что ему «важна психология отдельной личности», что «для раскрытия роли этой личности... в огромных общественных событиях» В. Пудовкин сочетает диалектику исторического развития и становление характера героя. И хотя личность у режиссера иногда занимает «чересчур большое место», важно особо подчеркнуть, что при этом именно личность и коллектив являются организующим центром произведения³⁴.

Так, расставив по полочкам стилевые особенности творческой манеры ведущих мастеров кино предзвучкового периода и оценив вклад каждого из них с точки зрения формирования нового «пролетарского» метода, Я. Рудой предпринимает попытку сформулировать его параметры, уточнить представление о стиле и методе в кино³⁵.

Каждый из мастеров, разрабатывая стиль своего творчества, выявляет некоторые элементы и «крупницы» пролетарского метода. Их обобщением и формулированием должны заняться НИИ организации. Я. Рудой предлагает один из вариантов его определения – на основе приведенного выше анализа творчества ведущих мастеров. Оговаривая при этом, что проблема имеет социологическое, а не техническое решение:

«Стиль в искусстве образуют принципы, лежащие в основе восприятия художником окружающей его действительности, миросозерцание, которым обладает художник, воспринимающий явления внешнего мира. Этот особый способ восприятия, определяемый общим миросозерцанием художника, отливается в процессе его творчества в определённые законченные художественные образы... Эти образы не замкнуты в индивидуальном сознании художника, а отражают только особый способ восприятия общественных отношений, который свойственен данному художнику»³⁶.

Всякий стиль, считает критик, не возникает внезапно, а как бы перерабатывает уже существовавшие принципы, обогащая их приметами данной эпохи, данного класса. И поскольку советское кино в смысле метода ничего не взяло от дореволюционного периода, уверяет Я. Рудой, оно должно учиться у литературы, добавляя способы агитации и пропаганды. При этом у литературы – «в смысле раскрытия внутреннего мира образа, в мастерстве художественной его отточенности»³⁷. От массовой агитации следует перенимать четкость лозунгов, актуальность, понятность.

Важно, однако, избегать натурализма, который не способен постичь диалектики общественных отношений, а потому лишен жизненности, искажает действительность. Опасен также и символизм, афишируемый как «ёмкая и вместительная форма», при этом способный развиться до мистицизма. Символизм (грозный, по мнению критика, многим представителям киноавангарда) берет явление не в его реальных очертаниях, а «в сгущённых и противоестественных красках... в кривом зеркале»³⁸.

Пытаясь дать определение стиля, автор предостерегает и от психологизма. «Чистый психологизм», по его мнению, влечёт к отрыву от общественных проблем, загоняет художника в глухие дебри «непосредственных впечатлений». Психологический рисунок должен вырастать на основе общественных отношений, воссоздавая своего рода «тип-образ»³⁹.

Так какими же основными чертами должен обладать пролетарский стиль? На это дает ответ завершающая цикл очерков статья (1930, № 28, ноябрь, с. 6–7).

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Кино и жизнь, 1930, № 27, октябрь, с. 6–7.

³⁶ Там же, с. 6.

³⁷ Там же.

³⁸ Кино и жизнь, 1930, № 27, октябрь, с. 7.

³⁹ Там же.

Прежде всего это показ социально-классовых отношений. Только на этой основе в произведении будут реалистично отражены действия, поступки личности и коллектива, героев и массы, участвующих в общественной жизни. Именно тогда их психология будет обусловлена общественными отношениями. В правильном показе личности на фоне общественных отношений заключается творческий метод диалектического материализма.

Тут и дальше, определённо, звучат отголоски призыва к мифологизации образа героя и действительности.

В стилевой характерности экранного письма художник, по Я. Рудому, вскрывает закономерность явления. Раскрывая диалектические связи реалий действительности, он обнаруживает способность определять перспективы развития. Это будет «орудие перестройки общественных отношений и вырастающей на их основе человеческой психики» (разр. – Я.Р.)⁴⁰.

Произведение искусства станет своего рода научным анализом художественно-образных закономерностей действительности и выдвижением на этой основе социально значимых, человечески высоких идеалов, объединяющих общество. (!)

Принципы, сформулированные в статьях Я. Рудого, нуждаются, по его мнению, в переводе «на специфический язык киноискусства»⁴¹. И вот только после этого может быть поставлен вопрос о форме. Перспективы её исследования изложены довольно абстрактно и лаконично.

Безусловно, должен измениться подход к форме. Она, как было сказано выше, всё-таки играет пока неподобающе активную роль в стилевой организации киноматериала. Формалисты, повторяет критик, «ищут разрешение проблем формы в рамках самой формы»⁴². Она же должна целиком зависеть от содержания, исходя из принципа: социально значимое содержание определяет форму, понятную миллионам.

К проблемам стиля советского кино критика основательно вернулась в статьях известного киноведа и историка кино Н. И. Иезуитова, который сопоставил стиль авангарда конца 20-х гг. и новый, нарождающийся стиль, ведущий советское киноискусство к социалистическому реализму.

В журнале «Советское кино» (1933, №№ 1–2, 3–4, 5–6) опубликован доклад Н. Иезуитова в Институте литературы и языка Комакадемии «О стилях советского кино», произнесённый 22.IV. 1933 г.

Теоретические проблемы стиля как одной из важнейших эстетических категорий рассмотрены автором на материале довольно большого объёма литературы. От Земпера до Корбюзье в архитектуре, от Вёльфлина, объясняющего, вслед за Гегелем и Кантом, философию стиля становлением форм созерцания, Н. Иезуитов переходит к советской науке о стиле, обращаясь к работам В. Фриче, И. Иоффе, П. Сакулина, И. Маца.

Замечая, что во второй половине 20-х годов многие советские ученые занимались проблемой стиля, автор доклада подчёркивает, что уже в начале 30-х вектор изучения проблемы ощутимо сместился: разработка теории стиля логично подвела к изучению метода. В частности, метода киноискусства.

Стиль, по Н. Иезуитову, категория историческая. Это процесс, идейно-художественный результат реализации творческого метода. Единство содержания и формы сообщает стилю характер закономерности. Внутри стиля (как оформления содержания) прослеживается развитие, самодвижение. Новый стиль опирается на социалистический реализм и революционный романтизм как на методологию нашего искусства⁴³ и представляет собой «реконструкцию

⁴⁰ Кино и жизнь, 1930, № 28, ноябрь, с. 7

⁴¹ Там же.

⁴² Кино и жизнь, 1930, № 28, ноябрь, с. 7

⁴³ Иезуитов Н. О стилях советского кино / Н. Иезуитов // Советское кино, 1933 № 1–2, с. 42.

существующих средств и способов выражения в новую систему с новыми принципами связи и направленности», – цитирует автор слова И. Иоффе⁴⁴. Разъясняя при этом, что И. Иоффе видит в пролетарском стиле «выражение особого понимания пространства, движения, причинности, новый подход не только к тематике, но и к философскому толкованию образа, композиционных проблем и проч.»⁴⁵.

В кинематографе Н. Иезуитов анализирует процессы формирования стиля, прежде всего, немого кино. Однако не столь подробно и менее схематично, чем это сделано, например, в исследовании Я. Рудого. Н. Иезуитов берёт полярные признаки стиля авангардного периода, сопоставляя манеру С. Эйзенштейна и В. Пудовкина.

Так, на примере эпизода стачки (в фильмах «Стачка» и «Мать») становится очевидно, что С. Эйзенштейн вскрывает содержание явления, давая о нем общее представление. В. Пудовкин же идет вглубь частных. С. Эйзенштейн, показывая массы, на ассоциативном монтаже ведет к логике понятия. В. Пудовкин характеризует событие через личность, по законам фабулы. У каждого из них свой подход к драматургии. Один мыслит социологическими ситуациями, другой – ситуациями сюжетными. У С. Эйзенштейна – столкновение революционной массы с врагом, у В. Пудовкина – тщательная разработка психологических конфликтов. Наиболее ярко это видно при сопоставлении метафор: «бойня» – «ледоход» отражают принципы авторского подхода к материалу (рационализм – психологизм). С. Эйзенштейн формулирует явление, В. Пудовкин его переживает... Исследуя индивидуальные стили режиссеров, Н. Иезуитов видит случайность как часть общей закономерности пролетарского стиля. Названные его особенности оказываются противоположностями. Искусство понятий и искусство чувств докладчик рассматривает как стилевые грани первого большого стиля советского кино, возникающего в 1919–1929 гг.

Во втором десятилетии начинает созревать «второй стиль революции»⁴⁶. Это две эпохи, два стиля в развитии советского кино.

В заключительной части (№ 5–6 журнала) речь идет о признаках и характере нового большого стиля.

«Стиль социалистических понятий, сохраняя достигнутый познавательный уровень и не переставая совершенствоваться идейное содержание, переходит в стиль социалистических чувств. Искусство, изображающее события пролетарской революции, начинает ныне живописать человека октябрьской эпохи со всем строем его переживаний, его колебаний и роста. Тема перевоспитания человека в процессе классовой борьбы социалистического строительства делается едва ли не ведущей»⁴⁷.

Процесс перерождения человека стал выражением существа советского стиля. «Интеллектуальный стиль показывал отношение революции к человеку, новый стиль – отношение человека к революции. Первый изображал классового человека в виде песчинки, попавшей в водоворот событий пролетарской революции, второй – в виде сознательного творца социалистического общества, переплавляемого революцией и переплавляющего действительность»⁴⁸.

Принципиальным для формирования нового стиля стало то, что в центр его «был поставлен человек Октябрьской революции со всей сложностью его психики, с пережитками буржуазного сознания и чувствования, с многообразным строем новых идеалов и эмоций»⁴⁹.

⁴⁴ Там же, с. 43.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Иезуитов Н. О стилях советского кино / Н. Иезуитов // Советское кино, 1933 № 2–3, с. 55.

⁴⁷ Иезуитов Н. О стилях советского кино / Н. Иезуитов // Советское кино, 1933, № 5–6, с. 40.

⁴⁸ Там же, с. 41.

⁴⁹ Там же.

Принципиальным оказалось и то, что «предметом художественного изображения стали не одни внешние действия человека, но и его, человека, внутренний мир. В связи с этим искусство обратилось к жанрам, забытым предшествующим стилем, – к лирике и пейзажу»⁵⁰. Это означало «завоевание революционным художественным сознанием... тех областей художественного творчества, которые находились до поры до времени на концессии у врага»⁵¹.

В самых разных видах искусства «эмоциональный стиль стремился организовать чувства социалистического человека»⁵².

Н. Иезуитов считает истоком преобразования стиля существенные социальные перемены в жизни общества.

«Чувства пришли на смену понятий не потому, что взбунтовались против непризнания себя, а потому, что их потребовала новая художественная эпоха, общественные отношения, люди, создающие новую материальную жизнь и новые идеологические ценности»⁵³. Новый стиль анализирует эмоциональный мир социалистического человека как «чувственную деятельность» (по Марксу). Так, например, в фильме «Встречный» – в центре человек, строящий турбину, а не турбина...

Социалистический реализм как метод создал на протяжении двух эпох советской кинематографии две школы, два стиля. В своем становлении и развитии они прошли ряд ступеней⁵⁴. Первой вершиной, по Н. Иезуитову, стал интеллектуальный стиль, стиль понятий. Второй – стиль эмоциональный, стиль чувств. Эти последовательные пределы (несмотря на очевидное несовершенство терминологии) есть ступени развития нового метода советского киноискусства. Здесь, считает докладчик, и отсчет движения дальше.

О творческом методе рассуждают авторы и в других журнальных статьях, стремясь осмыслить связь материала действительности и формальные приемы ее обработки с мировоззрением художника.

Так, «Пролеткино» 1931 года (под редакцией В. Пудовкина, В. Сутырина, Ф. Эрмлера, К. Юкова) тоже пытается ответить на многие из актуальных вопросов практики и теории современного фильма. Привлекают внимание рассуждения И. Попова о творческом методе («Предисловие к ненаписанной статье (о творческом методе)» // Пролеткино, 1931, № 7, с. 21–31). Метод здесь не связан в первую очередь с художественной формой, даже – с жанром или стилем. Он (метод) напрямую слит «с ощущением и пониманием художником воссоздаваемых явлений»⁵⁵. Даже при неизбежном и необходимом в данный период экспериментировании в художественном творчестве «исследователь, приём и материал неразделимы»⁵⁶. Формальные приёмы и закономерности их использования могут только выражать движение живого материала, будучи подчинены его развитию. Иначе художник рискует впасть в формализм.

Говоря о двойственной природе стиля, И. Попов уточняет, что это одновременно и общее, социально означенное явление. В подтверждение этому приводится множество ссылок на труды теоретиков, исследовавших законы художественного творчества (В. Фриче, Ж. Бюффон, Т. Карлейль). Однако сам И. Попов в итоге утверждает, что оба подхода (единичное и социальное как основа стиля) не исключают друг друга. И необходимо каждый раз различать в стиле общность, особенность и единичность.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же, с. 42.

⁵² Иезуитов Н. О стилях советского кино / Н. Иезуитов // Советское кино, 1933, № 5–6, с. 40.

⁵³ Советское кино, 1933, №№ 5–6, с. 43.

⁵⁴ Там же, с. 46.

⁵⁵ Пролеткино, 1931, № 7, с. 21.

⁵⁶ Там же

В единичности стиля художника – его «характерное настроение мыслей и чувствований»⁵⁷. В каждом произведении одного и того же художника можно найти излюбленные «магнитные точки», от которых идёт излучение характерной для него атмосферы (слово, светотень, мотив, образ или ситуация). Легко обнаружить также периодичность тех или иных штрихов на протяжении произведения. Не превращаясь в формальный приём, эти «магнитные точки» – особое свойство построения фильма: около них «художник бродит неотступно»⁵⁸.

Однако под воздействием общественного бытия стиль постоянно развивается. Он не может оставаться статичным, а способен трансформироваться – вплоть до отрицания своих собственных основ. «Стиль по глубине своей совпадает с отношением художника к миру»⁵⁹. Он на самом деле есть «выражение преобладающей в художнике волевой устремлённости к тем или иным идеям, к тем или иным образам, как выражение волевого напора в отыскании тех, а не иных элементов действительности»⁶⁰.

Стиль эпохи, художественного явления, социальной формации проявляет себя через индивидуальное начало. Проблема творческого метода, считает И. Попов, в личностной осознанности, в произвольности стиля. Поскольку именно в нём – сердцевина проблемы творческого метода.

То, что осознано художником из своей творческой манеры и сознательно применяется им для большей определённости и глубины в трактовке материала, становится, по существу, творческим методом. Другие художники могут произвольно – по принципу совпадения творческих натур – усваивать характерный для кого-то из них стиль. Тогда его признаки становятся лицом «школы». При всём многообразии путей развития творческого процесса в искусстве (особенно в искусстве определенного периода) всегда наблюдаются некоторые типические черты – как результат сложения общих усилий.

Главным в общности метода является осознанность творческой цели. Ею определяется «степень видимости, предел ясности», мера глубины познания действительности. Она же, творческая цель, проявляет «психологические черты того или иного типа творческих искажений, его интеллектуальную или эмоциональную окраску, его активное или пассивное отношение к материалу и форме»⁶¹. Понимание творческой цели озаряет и насчёт выразительных средств. Художественная идея предметна, но она не идентична материалу⁶².

Автор статьи пытается подойти к пониманию метода, разграничивая его составляющие компоненты. Так, считает он, метод вводится в действие по трём руслам: уяснение творческой цели (идеи), исчерпывающее понимание материала, осмысление формальных средств. «Смутность» цели делает творчество бесстильным.

Познание материала – начальный этап реализации замысла. Отбор существенного от несущественного очерчивает контуры строения произведения. Затем, в процессе оформления, содержание преодолевает внутренние и внешние препятствия: идет осмысление формальных средств. По внутренней линии – отбрасывается всё мешающее «уловлению» самого характерного в явлениях. По внешней – преодоление ограниченности уже известных выразительных средств. И в итоге этих соотношений внутреннего и внешнего – рождается адекватная замыслу форма.

В психологической сфере творчества И. Попов различает разные типы отношения к этим предельным формальным границам. Есть тип агрессивный, ломающий всякие стереотипы.

⁵⁷ Пролеткино, 1931, № 7, с. 23.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же, с. 24

⁶⁰ Там же, с. 24.

⁶¹ Пролеткино, 1931, № 7, с. 25.

⁶² Там же, с. 26.

Тип, в котором «преобладает философское, испытующее, исследовательское искание, а главный волевой упор сосредоточен на смысловом содержании»⁶³. Никакой иной тип творчества не отдаёт так много сил на разрешение формальных задач и столь многого не достигает в открытии новых форм, как агрессивный тип. Он характерен для новаторских, обновляющих периодов в искусстве и в жизни.

Затем следует тип уравновешенно-примиренный. Здесь в творческом потоке нет разлада и противоречий. И идея, и материал, и «прообраз формы» изначально находятся в гармоничном слиянии. Этот тип характерен для так называемых «органических» периодов.

Наконец, есть ещё тип, который можно назвать пассивным по отношению к уже существующим формальным границам. Художник занят здесь скорее причудливостью их очертаний. И форма ощущается уже не как конечный результат борьбы: творческий процесс покорно входит в формальное русло, воплощение идеи есть её единственная цель и конечное достижение. Это для автора, пожалуй, тип упадка.

Из приведённых характеристик разных типов творчества И. Попов предпочитает агрессивный, два других как бы сливая воедино. В агрессивном типе ярче выражена подчинённость выразительных средств целевым устремлениям⁶⁴. А творческий метод как раз и может быть целиком проявлен именно на этой стадии рождения произведения искусства.

Так как стиль вырастает «от времени и его задач»⁶⁵, то творческий метод, по И. Попову, конкретен: каждый раз автор произведения должен учитывать природу данной идеи, материала и выразительных средств.

Проанализировав наиболее заметные теоретические работы, посвященные творческим путям советского кино, проблеме стиля и метода, важно отметить, что происходит всё это накануне Первого съезда советских писателей (август 1934 г.), где официально было заявлено об особом творческом методе советского искусства – социалистическом реализме.

⁶³ Пролеткино, 1931, № 7, с. 29.

⁶⁴ Там же. с. 30.

⁶⁵ Там же. с. 31.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.