

АКАДЕМИЯ НАУК БЕЛОРУССКОЙ ССР  
Институт искусствоведения,  
этнографии и фольклора

Г. В. Ратников

# ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ФИЛЬМА

МИНСК  
«НАВУКА І ТЭХНІКА»  
1990

ББК 85.374.04  
Р 25

Редактор

доктор искусствоведения А. В. Красинский

Рецензенты:

доктор филологических наук Е. Л. Бондарева,  
доктор философских наук Н. И. Крюковский,  
доктор искусствоведения О. Ф. Нечай

Р 491000000-169 149 90  
МЗ16(03)—90

ISBN 5-343-00459-8

© Г. В. Ратников,  
1990

# Введение

Заканчивается двадцатый век. Есть нечто завораживающее в границе двух грандиозных временных океанов — второго и третьего тысячелетия. Человечество настороженно вглядывается в сумерки будущего: что ожидает его за завесой времени?

Состояние мира, если использовать философскую формулу, не предвещает спокойствия. В конце 80-х годов буйные социальные ветры пронесли над Восточной Европой. Начатая в Советском Союзе перестройка отозвалась громким политическим эхом в странах социализма. На родине нового мышления накалилась атмосфера национальных отношений.

Во всем многообразии конфликтов, социальных, национальных столкновений можно различить основное противоречие эпохи — между разумом и чувством, мудростью знания и опыта и нетерпеливым, грозным хлопотанием эмоций. Как соединить несоединимое, примирить непримиримое?

Моделью современного мира может служить искусство, которое, может быть, более реактивно, чем в иные времена, реагирует на состояние общества. Бурное развитие отдельных искусств или направлений, преобразование жанров, жадные поиски новой выразительности отражают динамизм его духовного состояния.

Вероятно, не случайно активное развитие рок-музыки в последние годы в нашей стране. В возбуждающем громе оркестров, в буйстве неудержимых ритмов господствует беспредельность эмоций, заглушающих негромкие голоса разума. Создается впечатление, что молодежь, избравшая отстраненным средством выражения своей души механическую бурю электронных звуков, стремится к интеллектуальному забытию. Тексты многих рок-песен напоминают младенческий лепет, а оркестр как будто стремится к апологии музыкального ада.

Экзальтированность чувств пронизывает и кинематограф. Фильмы последних лет не принесли с собой новых художественных концепций. Но во многих картинах появились впечатляющие образы человеческого страдания, унижения, падения, раздвинуты крайние пределы показа интимных человеческих отношений. «Сексуальная революция» в советском кинематографе озадачила даже привычную ко всему кинокритику. «Многое можно! — восклицает В. Демин на страницах журнала «Искусство кино» (1989, № 9).— Можно козырнуть матерком с экрана — нынче это шик-модерн. Раньше казалось всесоюзным ЧП, когда на экране обнажался лишний миллиметр женского плеча. Теперь — рассыпаться, ханжи и догматики! Прелестные длинноногие создания разгуливают из кадра в кадр, из сюжета в сюжет, они появляются даже там, где главный герой — ребенок и не может оценить их красоты,— предполагается, что зритель оценит. Многие, очень многие запомнили «Маленькую Веру» только по сцене постельного акта — оно и не мудрено, это наш, так сказать, национальный рекорд в этой области. Попытку побить рекорд предпринял фильм «Меня зовут Арлекино», но в нем все делается неловко, неотчетливо, как-то совсем не реалистически, ничего не снимая и не расстегивая,— типично по-советски, чтобы показать не показывая».

Хлещущая через край эмоциональная стихия в фильмах 80-х годов выражает не только откровенные коммерческие поползновения освобожденного от идеологических пут кинематографа, но и признаки духовного состояния определенной части общества.

Во время смены эстетических представлений не только академический интерес, но и практическую необходимость вызывает обращение к опыту советского и мирового кино, к мере чувства, эмоций и разума, которые выражаются в функционировании, развитии, даже преобразованиях разных жанров, в их связи, взаимодействии, наконец, в их системном единстве. Ведь жанры не существуют только в виде набора творческих приемов, обусловленных эстетической точкой отсчета, они отражают этапы, грани единого процесса эстетического познания мира и человека.

Проблема жанров кино, таким образом, связана с природой эстетического сознания и со сложной синтетической родословной киноискусства.

Природа кино при первых попытках творческого анализа потребовала разностороннего подхода. В синтетический процесс создания фильма вовлечены многие виды искусства. Использование выразительных средств, заимствованных из различных искусств, превратило киноведение в науку, нуждающуюся в методах, разрешающих широкие философские и эстетические обобщения. Отсутствие логической строгости определений и позволяло именовать теорию кино эстетикой или же философией кинематографа. Итальянский исследователь Г. Д. Вольпе писал: «Результаты, достигнутые в области эстетики кино и литературы Пудовкиным и Грамши, знаменуют новый, поистине успешный этап в развитии материалистической эстетики, начало которому положил Маркс и Энгельс» [9, 10]. С. Фрейлих также весьма характерно озаглавил вступительную статью к третьему тому «Избранных произведений» С. Эйзенштейна: «Эстетика Эйзенштейна». Между тем ни В. Пудовкин, ни С. Эйзенштейн не оставили труда, излагающего их эстетические системы. Проблемы, которые привлекли внимание С. Фрейлиха, получили такие названия: «Законы композиции», «Развитие кино как естественно-исторический процесс», «Метод» [108, 3, 15, 21, 25]. Эстетические и теоретические вопросы не разграничиваются, и термины используются произвольно. Не более благоприятная ситуация в нормативной эстетике. Даже авторы учебных пособий не пришли к единому мнению в определении предмета эстетики [19, 52, 70]. На наш взгляд, приемлемое обоснование структуры эстетики предложено Е. Ионом, который делит ее на две части: философию искусства и эстетику отдельных видов искусств. Первая изучает отражение в искусстве отношений между общественным бытием и общественным сознанием, вторая — функционирование общих законов в отдельных видах искусства и их специфические особенности. Автор считает правомерным существование эстетики литературы, изобразительного искусства, театра, кино и т. п. [1, 14].

Однако неясно, каким образом конкретные или отраслевые эстетики отличить от теории отдельных видов искусств. Между тем, если не определить существенные признаки именно эстетического исследования литературы, изобразительного искусства, театра, кино, телевидения и т. п., существует реальная опасность растворить эстетические вопросы в теории искусства, или же наобо-

рот, теоретические проблемы какого-то его вида могут исчезнуть в недрах эстетики.

Проблема художественного образа — центральная среди проблем киноискусства. В эстетике же — это часть общей проблемы художественной культуры. Ядро эстетики, на наш взгляд, — вопрос об отношении эстетического сознания к действительности и основные категории, выражающие это отношение. Система основных эстетических категорий (идеал, прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое, комическое) должна определить принципы изучения киноискусства как системы.

Кино как вид искусства имеет свою систему жанров. Анализ ее природы представляется нам первоочередной задачей как в определении границ эстетики кино, так и в изучении самой системы киноискусства.

Начнем с системы эстетических категорий. В марксистско-ленинской эстетике попытка объединить данные категории в определенную систему была предпринята М. С. Каганом\*. Исходя из эстетического как субъективно-объективного отношения, М. С. Каган представил основные эстетические категории в виде модификаций реально-идеального и выделил три пары основных эстетических явлений — прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное, трагическое и комическое. Его классификация была подвергнута критическому анализу белорусским эстетиком Н. И. Крюковским, отметившим постулатный, гипотетический характер системы Кагана, которая не выводится «из более широкой системы диалектно-логических категорий» [60, 201].

Систему М. С. Кагана Н. И. Крюковский излагает следующим образом: «...В основе всех категорий, как своих более частных состояний, лежит исходная категория эстетического отношения, которая выступает как подвижное, диалектически противоречивое единство реального и идеального. Момент единства реального и идеального соответствует прекрасному, момент противопоставления их — безобразному. Промежуточные же состояния этого единства дают остальные категории.

Подобную классификацию приводит также Н. Ястребова//См.: Ястребова Н. Категории эстетики в их отношении к идеалу//Вопр. литературы. 1964. № 11. С. 6.

Если, например, в диалектически противоречивом единстве реального и идеального начинает преобладать идеальное над реальным, имеет место возвышенное, если идеальное, не сумев реализовать это свое превосходство, гибнет — имеет место трагическое. В случае же, когда, наоборот, преобладать начинает реальное над идеальным, возникает соответственно комическое, и, наконец, в случае победы реального в этом стремлении к преобладанию — низменное» [60, 201—202].

Используя вслед за В. П. Тугариновым и М. С. Каганом исходные предпосылки понимания эстетического, Н. И. Крюковский в своих книгах «Основные эстетические категории», «Кибернетика и законы красоты» разработал собственную систему, достоинством которой является обоснование при помощи категорий более высокого порядка абстракции — кардинальных философских категорий общего и особенного, конечного, бесконечного и других, а также научный анализ исходных понятий субъекта и объекта как внутренне противоречивых. При этом связь категорий выявляется как результат их развития. Диалектический анализ понятий «эстетический объект», «эстетический субъект», определение связи категорий как следствие их внутреннего развития, логическая аргументация системы категорий даны Н. Крюковским наиболее полно. Вместе с тем он не учитывает понятие «эстетическая ситуация», в частности, достаточно убедительно раскрытое М. С. Каганом [52, 107—1/7]. Эстетическое отношение возникает в конкретной ситуации при непосредственном контакте субъекта и объекта с трудно предсказуемой активизацией отдельных уровней субъекта (или всех их) и в связи с этим многовариантностью возникающих отношений, способных нарушить любую научно предполагаемую субординацию понятий.

В движении эстетических категорий (возвышенное, прекрасное, комическое, безобразное) Н. Крюковский видит возможность сопоставить их «с общедиалектическими категориями становления, бытия, деградации и небытия» [60, 267]. Однако, если быть последовательными, между возвышенным и прекрасным необходима промежуточная категория, применимая по крайней мере для объяснения надстроечных процессов. На ступени возвышенно-идеальной идеала достигают своего апогея, и образуется противоречие между реальным и идеаль-

ным. При этом идеальное может потерпеть поражение, но и реальное как бы вбирает энергию движения идеального и претерпевает существенные изменения. В определенный момент развития идеальное и реальное находятся в равновесии, при этом реальное поднимается до уровня идеального. Закон непрерывности развития нарушает равновесие, движение реального продолжается до его преобладания над идеальным, в результате возникает комическое. В комическом реальное истощает энергию своего развития и освобождает силы идеального, которые достигают снова уровня возвышенного, однако на новом витке спирали. Возвышенное и трагическое в процессах общественного развития при антагонистических противоречиях связаны внутренним единством: без возвышенного нет трагического, а возвышенное неизбежно восходит к трагическому, ибо представляет собой предельное состояние идеала, который на данном витке спирали, при данном уровне реального не имеет дальнейшего развития.

На связь трагического и комического в историческом развитии указывал К. Маркс, в частности в работе «К критике гегелевской философии права». «Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веков властью мира... другими словами, пока старый порядок сам верил и должен был верить в свою правомерность. Покуда *ancien regime*, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого *ancien regime* стояло не личное, а общественно-историческое заблуждение. Поэтому его гибель была трагической.

...Современный *ancien regime* — скорее лишь *комедия* такого миропорядка, *действительные герои* которого уже умерли. История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*» [1, 1, 418]. Поскольку искусство отражает отношение человека к миру и собственному сознанию, главный предмет искусства — общественная жизнь и основные процессы исторического развития в формах возвышенного, трагического, прекрасного и комического.

Эстетические явления в искусстве отражаются в системе жанров. Посредством жанров эстетическое сознание



преобразуется, внедряется в формы художественного сознания\*.

Эстетическое отношение, вероятно, предшествует художественному творчеству как специфическая грань мировоззрения. Оно содержит в себе первоначальную оценку действительности, возможного художественного объекта и в конечном счете становится источником жанровой определенности будущего творения художника. В процессе творчества преображенное в жанровую структуру эстетическое начало, возможно, играет роль стилевого камертона, образуя стилевое единство и художественную целостность произведения.

Эстетическое отношение проявляется на психофизиологическом и социальном уровнях. «Будучи биологически и социально детерминированным, эстетическое отношение протекает в форме непосредственного переживания эстетического чувства, имеющего индивидуальный характер» [70, 66]. Эстетическое отношение осуществляется как диалектическое единство специфического мировоззрения и мироощущения. Исследование этих основных структурных начал эстетического проявления находится на неодинаковом уровне. Мировоззрение изучается системой общественных наук, мироощущение же исследуется психологией, где психология эстетического занимает весьма скромное место. Существование пробелов в изучении эмоций объясняется как несовершенством научного инструментария, так и сложностью эмоциональных процессов, которые в конечном счете всегда субъективны и, следовательно, труднодоступны для объективного анализа. Единственной формой объективированного воплощения эмоций является произведение искусства.

Эмоциональное влияние искусства было известно с древности. Еще Платон в диалоге «О государстве», исходя из эмоциональных качеств искусств, разделял их на полезные и вредные для воспитательных целей. Л. Н. Толстой дает свое определение искусства: «Как слово, передающее мысли и опыт людей, служит средством единения людей, так точно действует и искусство. Особенность же этого средства общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства» [97,

\* Кроме художественного, в сферу эстетического сознания входит еще эстетическое отношение к реальной действительности.

355]. Современная эстетика рассматривает искусство как полифоническую систему. Так, М. С. Каган в «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» называет четыре основные функции искусства — коммуникативную, просветительную, воспитательную, гедонистическую [52, 271—293]; Ю. Боров — девять таких функций: общественно-преобразующую, познавательную-эвристическую, художественно-концептуальную, предвосхищения, информационно-коммуникативную, воспитательную, внушающую, эстетическую, гедонистическую [22, 153—178]. Специфика, таким образом, заключается в полифункциональности искусства.

Однако ни коммуникативные, ни воспитательные, ни просветительные, ни гедонистические функции не являются прерогативой только искусства. Единственной заповедной его территорией представляется эмоциональная сфера человека. Искусство способно аккумулировать и сохранять на долгие времена чувства людей по отношению к действительности, к самим себе и своему сознанию. Естественно, что речь идет не о различных чувствах, образующих непрерывно мерцающую эмоциональную сферу человеческого сознания, а о художественных чувствах. «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления,— пишет С. Эйзенштейн.—... При превалировании одного или другого элемента — произведение неполноценно. Упор в сторону тематически-логическую делает вещь сухой, логической, дидактической. Бесславной памяти «агитпропфильм» именно таков. Но и перегиб в сторону чувственных форм мышления с недоучетом тематически-логической направленности — столь же роковое явление для произведения: произведение обрекается на чувственный хаос, стихийность и бредовость. Только на «двуедином» взаимопроникновении этих направлений держится подлинное напряжение, единство формы и содержания» [108, 2, 120, 121]. Здесь С. Эйзенштейн уточняет мысль Л. Выготского, считавшего интеллектуальные операции, мыслительные процессы «последней стадией художественного произведения, которое может осуществляться не иначе, как в результате его основного действия» [31, 57].

Две стороны двуединого процесса воздействия искусства с различной полнотой, основательностью и глубиной изучены теоретиками искусства. Наиболее успешным был анализ логических структур художественного творчества, например, в кинодраматургии. Эмоциональная природа кинообраза исследована С. Эйзенштейном. Эта проблема занимала его всю жизнь — от первых теоретических выступлений до последних страниц рукописи о цвете, которая лежала у него на столе в день смерти.

Прежде чем приступить к исследованию эмоциональной структуры фильма, необходимо уточнить исходные понятия «художественная эмоция», «художественное чувство», «эмоциональное или чувственное мышление». В «Философской энциклопедии» читаем: «Эмоции (франц. *emotion*, от лат. *emoveo* — потрясаю, волну) — особый класс психических процессов и состояний, связанных с инстинктами, потребностями и мотивами... У человека эмоции порождают переживания удовольствия, неудовольствия, страха, радости и т. п., которые играют роль ориентирующих субъективных сигналов» [100, 5, 553].

Эмоция является первичным образованием в развитии отражательной системы живых организмов. Отражение на уровне живой материи переходит от раздражимости к переживаемости (Купалов П. С, 1963), а от нее к чувствительности, возникающей в связи с образованием органов чувств. Это субъективное явление отличается физиологическое от психологического в филогенезе и онтогенезе. «Более простым и интимно связанным с физиологическими формами отражения и потому доступным более просто организованной нервной системе является не ощущение, а эмоция... Элементарные анализаторы вначале, видимо, давали только два субъективно улавливаемых качественных сигнала: жизненно полезно и жизненно вредно», — пишет известный психолог К. К. Платонов [76, 43]. Эмоция стала первым эффективным сигналом среды и первой формой связи между средой и живым организмом. С нее начинается филогенез и онтогенез переживаний. С появлением ощущения происходит развитие познания. Сочетание эмоций и ощущения приводит к образованию восприятия, понятийная форма отражения во взаимодействии с эмоциями — к возникновению человеческих чувств. «Если эмоции у человека

отражают объективные отношения предметов и явлений внешнего мира к нуждам человека как организма, то чувства отражают это отношение человека к личности как члену общества» [80, 54].

Обратим внимание на весьма существенные обстоятельства. Эмоции и чувства — это ощущение среды внутри нас, представленные также в форме нервной системы в ее онтогенезе. Поэтому процессы любого восприятия, в том числе и художественного, включают цепь усложнения — от элементарной раздражимости до интеллектуальных чувств.

В советской эстетике понятия «эмоция» и «чувство» неизменно привлекают к себе внимание. Ю. Борев касается проблемы эмоционального при анализе художественного образа, рассуждая о «прочувствованной мысли, обмысленном чувстве», говоря о важности «идейно-эмоциональной температуры, достаточной для переплавки впечатлений бытия» [22, 204—205]. М. Каган склонен считать эмоцию основанием эстетической оценки. «В эстетическом... отношении человека к миру именно и только непосредственное переживание, характер и сила испытанного чувства становятся единственным, необходимым и достаточным основанием оценочного суждения. Не рассудок, не логический анализ, не обращение к авторитетам, а голос собственного чувства диктует мне оценку «красиво» или «уродливо», «трагично» или «комично» [52, 108]. Взгляды М. Кагана выражены недостаточно четко из-за нестрогой терминологии, в частности, допускаемой равнозначности понятий «переживание» и «чувство», хотя чувство может превратиться в предмет переживания и даже переживание стать объектом переживания.

Более дифференцированный анализ эмоциональной природы эстетического отношения находим у Л. И. Новиковой, которая определяет временную и качественную структурность эстетического чувства. Оно открывается предварительной эмоцией, выполняющей «пусковую функцию» механизма эстетического восприятия и переживаемой как удовольствие или неудовольствие в зависимости от соответствия или несоответствия ожиданиям субъекта. При значительном превышении меры ожидания может произойти либо торможение эстетического восприятия (Л. И. Новикова использует здесь термин «разрушение»), либо путем интенсивной активизации вооб-

ражения «формируется новый предмет эстетического чувства» [70, 76—77]. Как видим, автор дифференцирует понятия «эмоция» и «эстетическое чувство» и, как можно предположить, считает эмоцию одним из составляющих, одним из моментов эстетического чувства. К сожалению, она не дает определения этим терминам. Нет у нее также дифференцированной характеристики эстетического объекта, который может представлять собой, во-первых, многопредметную структуру, во-вторых, развиваться во времени.

К данной точке зрения близка позиция А. И. Бурова. «Эстетическое чувство,— пишет он,— является субъективным результатом оценочного отношения к эстетическому предмету, оно выражается в духовном наслаждении или отвращении относительно облика и содержания данного предмета в процессе созерцания или деятельности» [23, ПО]. А. Буров вслед за М. Каганом склонен включить безобразное в состав эстетических категорий. Однако такое представление генетически не обосновано. Именно постепенное осознание закономерностей красоты привело к возникновению эстетического чувства, безобразное же (как и низменное) в эстетическом плане обозначает лишь отсутствие прекрасного (или возвышенного) и не представляет собой ценности. Не случайно у сторонников строгой полярности эстетических категорий мы не находим убедительного анализа проявлений безобразного или низменного как эстетических объектов. Но в подлинно художественном произведении внеэстетический объект становится эстетическим предметом в результате воздействия художественной формы. На это обратил внимание еще Аристотель.

Особое место безобразного и низменного в системе категорий объясняется психологической наукой. В научном обиходе не встречаются термины «чувство безобразного», «чувство низменного». Не случайно и А. И. Буров определяет впечатление от безобразного как «отвращение». «В формировании чувства отвращения принимает участие рвотный центр, причем даже тогда, когда действующий фактор достаточно далек от пищевой потребности,— пишет П. В. Симонов.— Меньше всего имеется оснований для предположения о существовании специальных «центров неудовольствия», хотя можно допустить наличие интегративных структур, тесно связанных

с вротным центром, с болевой рецепцией, с двигательными оборонительными центрами» [93, 57].

Несомненна тормозная роль отвращения, роль этой эмоции в ограждении организма от вредных воздействий. Очевидно, такие же функции отвращения как эмоционального выражения безобразного и низменного.

Структурный подход к изучению эстетических чувств использует и И. Джидарьян. В ее статье «О содержании и психологической структуре эстетических чувств» находим четкое разграничение понятий «эмоция» и «чувство». Указывая на связь эстетических чувств с духовным содержанием личности, она отмечает: «Приобретая черты устойчивости, обобщенности, определенной социальной направленности, эти чувства тем не менее продолжают сохранять и все предшествующие генетически более «старые» и простые формы эмоциональных реакций. Последние, однако, содержатся в высших чувствах человека в «свернутом» виде, проявляясь лишь в процессе актуализации этих чувств» [35, 127].

Л. Г. Юлдашев в книге «Эстетическое чувство и произведение искусства» предлагает следующее определение эстетического чувства (относительно художественных произведений): «... Эстетическое восприятие произведения искусства сопровождается эстетическим переживанием... Это единство эстетического восприятия произведения искусства и эстетического переживания и есть эстетическое чувство человека» (113, 134). А. Г. Юлдашев не анализирует соотношение эстетического чувства, вызванного воздействием художественного произведения, и эстетического чувства, связанного с иными объектами, поэтому его определение страдает некоторой незавершенностью.

Как видим, существуют различные подходы к определению сущности эстетического чувства. Сами *по* себе определения, выдвигающие на первый план разные признаки этого понятия, свидетельствуют о необходимости структурного рассмотрения эстетического чувства в связи с его процессуальным характером.

Учитывая эти принципиальные положения, можно предложить следующее определение эстетической эмоции. Эстетическая эмоция — реакция сознания и подсознания на актуализированную эстетическую потребность. Эстетическая же потребность возникла в процессе трудовой деятельности вначале как осознание полезности

эстетической формы совершенного предмета, а затем как результат переживания восприятия совершенной формы в качестве самоценного явления.

И на высшем этапе развития эстетической потребности функциональное значение эстетического объекта, на наш взгляд, не отвергается, а предвосхищается, только в более обобщенной форме, интуитивно охватывающей круг предметов, подчиненных определенным эстетическим закономерностям в организации объективных структур в форме и содержании. Совпадение идеала и конкретного эстетического объекта, по нашему мнению, исключается, во-первых, потому, что идеал — это и реальность и мечта, во-вторых, идеал как представление о совершенстве есть некая неопределенная определенность, лишь с развитием действительности приобретающая завершенную форму. Мы разделяем точку зрения А. И. Булова, который оспаривает правомерность поисков абсолютного предмета эстетического отношения. Ссылаясь на К. Маркса, он в категорию «идеал» включает не только представление о человеческой красоте, но и окружающем мире, общественных отношениях. «Разумеется, это наш человеческий идеал,— пишет А. И. Булов,— и он берется в связи с человеческой жизнью, но все же мы не можем сказать, что предметом этого идеала является человек, а не природа. Словом, если есть самостоятельно значимая красота природы, то есть и те наиболее красивые ее элементы, из которых создается эстетический идеал. И, наверное, мы, вдумавшись, можем представить себе наш идеал природного окружения, среди которого хотели бы жить,— идеал города, здания, квартиры. Мы не можем представить себе идеальной и человеческую жизнь вне ее естественного окружения, и, очевидно, все это окружение тоже войдет в содержание нашего эстетического идеала. Понятно, что идеал человеческой красоты стоит на первом плане» [23, 163].

Эстетические эмоции, относящиеся к классу высших, функционируют в соответствии со своей спецификой, вместе с тем они подчинены общим закономерностям.

Нам представляется более плодотворной позиция тех авторов, которые исследуют сложные взаимодействия эмоций и чувств. Г. Х. Шингаров предлагает к эмоциям отнести таламические или вообще подкорковые эмоции, безусловно-рефлекторные корковые и первосигнальные условно-рефлекторные, а к чувствам — «второстепенные

условно-рефлекторные эмоциональные реакции или процессы, обусловленные общественной жизнью человека и опосредованные его сознанием... Чувства в диалектически «снятом» виде содержат в себе эмоции. Нет чувства, которое могло бы проявиться без эмоциональной реакции. Но в более сложном психическом акте — чувстве — эмоции выполняют подчиненную роль, роль элемента *более* сложного психического акта. В процессе превращения эмоций в чувства происходит своего рода социализация и гуманизация эмоций» [106, 155—156].

Исходя из учения И. В. Павлова о высшей нервной деятельности, эмоции можно было бы считать первичными сигналами, а чувства — сигналами сигналов, образующих вторую сигнальную систему, *по* аналогии с действием механизма речи. Чувства можно сравнить также с формами эмоциональной памяти, ведь без сохраняемых в памяти следов эмоций невозможно было бы образование чувств. В связи с образованием чувств, пишет К. К. Платонов, «обогадилась и память как форма психического отражения памятью на понятия, восприятия и чувства. Первую обычно называют «смысловой памятью» (точнее было бы сказать «понятийной»), вторую — «образной» и третью — эмоциональной (я бы ее назвал «памятью чувств»), а литераторы образно именуют ее «памятью сердца» [76, 54]. С. Л. Рубинштейн различает три уровня эмоционального сознания: органическую, аффективно-эмоциональную чувственность, связанную с органическими потребностями человека; опредмеченные чувства, т. е. чувства, направленные на конкретный объект (интеллектуальные, моральные, эстетические); мировоззренческие, в том числе чувство юмора, чувство возвышенного, трагического, прекрасного [88, 393—395].

Таким образом, чувства прежде всего связаны с эмоциями, обобщают их, в них черпают свою энергию. От эмоций они отличаются предметностью, закрепленной как логическими, так и эмоциональными структурами, зафиксированными в памяти.

Эстетическая структура фильма представляет собой эстетический спектр, или эмоционально-рациональную структуру, аналогичную действительности и сознанию, равнодействующую этих двух составляющих сил. Все явления действительности вмещаются в эту структуру, и все они доступны сознанию.



Вместе с тем эстетические категории теоретической или философской эстетики наполняются конкретным дополнительным содержанием в приложении к конкретной практике конкретного искусства. По отношению к категориям философской эстетики аналогичные категории конкретных искусств представляют собой соподчиненные понятия внутри общего понятия. В определенной степени можно говорить о «кинотрагическом», «кинокомическом», «кинодраматическом» и т. д.

Находясь в сфере общей категории, эстетическая подкатегория конкретного искусства несет в себе отпечаток специфической образности этого искусства как в статическом (завершенном), так и в динамическом (процессуальном) плане, или в плане становления.

С. М. Эйзенштейн процессуальному характеру понятий конкретного искусства уделял особо пристальное внимание. «Произведение искусства, понимаемое динамически,— утверждал он,— и есть процесс становления образов в чувстве и разуме зрителя. В этом особенность подлинного живого произведения искусства и отличие его от мертвленного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того чтобы вовлекать его в творческий процесс.

Это условие оправдывает себя всюду и всегда, какой бы области искусства мы ни коснулись. Совершенно так же живая игра актера строится на том, что он не изображает скопированные результаты чувств, а заставляет чувства возникать, развиваться, переходить в другие — жить перед зрителем.

Поэтому образ сцены, эпизода, произведения существует не как готовая данность, а должен возникать, развертываться.

Совершенно так же и характер, чтобы производить действительно живое впечатление, должен складываться для зрителя по ходу действия, а не являться заводной фигуркой а priori, заданной характеристикой...

Следовательно, уже в методе создания образов произведение искусства должно воспроизводить тот процесс, посредством которого в самой жизни складываются новые образы в сознании и чувствах человека» [108, 2, 163].

Принцип процессуального подхода должен соблюдаться и при анализе всех теоретических понятий, свя-

занных с анализом художественного образа в фильме. Методы эстетического анализа позволяют апробировать новые подходы к изучению жанров. Проблема жанровой природы киноискусства остается актуальной до настоящего времени.

Попытка изложения истории советского кино с учетом жанровых различий была предпринята И. Л. Долинским [40, 41]. Опубликованы и получили общественное признание монографии, анализирующие развитие, современное состояние отдельных или группы жанров. Однако киноведение находится только на пороге изучения кино как системы жанров. В состоянии дискуссии остается вопрос о принципах их классификации. В. Муриан, например, указывает на эстетические функции жанра. «Его (жанра.— Г. Р.) конкретная функция состоит в эстетическом ограничении материала в сознании художника» [42, 41]. Эстетическая ориентация жанра привлекает внимание В. Соколова, хотя он скептически относится к возможностям эстетической классификации. «На основе эстетического уровня не может быть создана реальная классификация киножанров, но могут быть определены, и это чрезвычайно важно, принципы самой классификации, корректность методов и процедур этих операций» [42, 55]. По мнению В. Соколова, эстетическая специфика выражает содержательную сущность жанра, в то время как его форма относится уже к области специфики кинематографа. Л. Козлов в развитии жанровой определенности кино видит действие по крайней мере трех важнейших отношений: к массовому зрителю; к традиционным искусствам и «выработанной ими культуре художественной мысли и ее выражения»; к своему собственному материалу (фотографической природе). Из этих трех отношений возникают три тенденции жанрообразования: катартическая, синтетическая, миметическая [42, 82]. По нашему мнению, концепция Л. Козлова, тяготеющая к генетической природе кино, логически уязвима, поскольку первое отношение связано преимущественно с проблемой восприятия, второе — с проблемой творчества, третье — с проблемой выразительности. Они чаще всего выступают в едином комплексе, и, вероятно, можно вести речь лишь о доминирующем положении одного из них.

Разные подходы к вопросу классификации жанров обнаруживают и точки соприкосновения: признание

эстетических связей жанров, их кинематографические специфики.

Трудности в определении принципов классификации жанров осложняются и тем, что источники жанровой интеграции некоторые исследователи стремятся обнаружить преимущественно в области формы, а не содержания. Следуя теории отражения, явления действительности со стороны содержания следует рассматривать как возвышенные, трагические, прекрасные, комические, безобразные или низменные. Эстетические факторы определяют форму отраженного воплощения реальности в искусстве.

Правда, отставание эстетики в использовании системного метода для изучения основных эстетических категорий тормозит изучение жанрового многообразия как целостной системы.

Над этой проблемой в течение ряда лет работал белорусский эстетик Н. И. Крюковский. В его монографиях [60, 61] эстетические категории анализируются как отражение развития объекта. Возвышенное соответствует богатому нерастраченному потенциалу объекта, прекрасное — его становлению, комическое — распадению. Принимая концепцию Крюковского, можно указать, что в категориях формы и содержания упомянутые этапы развития объекта определяются следующим образом: преобладание содержания над формой; единство содержания и формы; преобладание формы над содержанием.

Н. И. Крюковский обосновывает объективный характер эстетических категорий, их взаимопревращение в процессе развития, их единство как совокупность стадий бытия объекта.

Поскольку основные эстетические категории выражают эстетическое содержание произведений искусства различных жанров (эпоса, трагедии, комедии и т. д.), открывается перспектива решения проблемы классификации жанров на основе их эстетической природы.

Сущность эстетического содержания жанра не может быть полностью выявлена без изучения его эмоциональных характеристик. А. С. Пушкин обращал внимание на эмоциональную природу искусства драмы: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством». Ссылаясь на пушкинские строки, Л. Козлов пишет: «Потрясать

эти струны выпало соответственно комической ленте, мелодраме и авантюрному фильму» [42, 83].

Субъективно эстетическое чувство представлено как глубокое переживание от созерцания эстетического предмета. «Эстетическое чувство опосредовано предметом, обособленным от реальной ситуации и представленным в переживании в форме образа... Оно не ограничивается воспроизведением объекта, но включает также суждения вкуса, то есть его анализ и оценку в соответствии с эстетическими потребностями и представлениями, обобщенными в идеале» [70, 65—66].

Эмоциональность кинообраза остается малоисследованной. Не выяснено, что такое эмоциональность, чувственное начало, чувство относительно творческого процесса в кино и т. д. Нет конкретности поэтому в определении идейного содержания художественного произведения. Ясно, что нельзя сводить идеологическое содержание искусства к системе умозаключений. Художественная идея есть концентрация содержания и формы в их обобщенном единстве, она представляет собой чувственную мысль. По нашему мнению, в сознании художника, а затем читателя, зрителя, слушателя художественная идея имеет форму чувства. «Дефиниция чувств, входящая в систему понятий, опирающихся на ленинскую теорию отражения, следующая: чувства — сложная форма отражения, свойственная только человеку, обобщающая эмоциональное и понятийное отражение. Они отражают отношение предметов и явлений к нуждам и мотивам деятельности человека как личности, осуществляя саморегуляцию личности в ее взаимодействии с обществом», — пишет психолог К. К. Платонов [77, 108—109].

Учитывая формулировку термина «чувство», данную К. К. Платоновым, определим понятие «художественная идея». Художественная идея есть обобщенный в виде чувства образ содержания и формы произведения. Оно формируется в процессе художественного восприятия, познания специфического объекта — в нашем случае кинофильма. Само же чувство — художественная идея — представляет собой результат процесса познания: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности» [4, 29, 152—153]. Только учет «живого созерцания» (чувственного восприятия) в органической связи с абстрактным (ло-

гическим) мышлением позволяет раскрыть сущность идейно-художественной, идеологической структуры фильма. Она появляется в сознании как слепок художественного образа в форме чувства, органически объединяющего абстрактные и эмоциональные структуры, зафиксированные в различных видах памяти \*.

Как видим, на стыке эстетики, психологии, теории художественного образа вырисовываются проблемы, которые имеют существенное значение для выяснения эффективности киноискусства. Это проблемы эстетической природы фильма, классификации жанров, эмоциональной, чувственной их природы.

Эстетический анализ жанровой специфики киноискусства дает возможность более полно рассматривать содержание кинопроизведений. Попытка представить жанры киноискусства в виде целостной системы на основе их эстетической природы позволяет определить их границы, специфику, идеологический потенциал, роль в эстетическом и художественном воспитании.

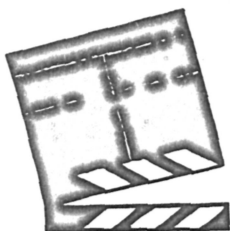
Существенное значение имеет проблема диалектического отношения эмоционального и рационального в системе и структуре жанров, объективного и субъективного в них, соотношения постоянных и переменных величин. Например, в эпопее постоянной величиной представляется историческое, художественно осмысленное время, а переменной — его чувственное, эмоциональное выражение. Только значительная, даже грандиозная историческая дистанция, отделяющая события, а также и само произведение от современности, свидетельствует о его жанровой подлинности как эпопеи. Величие «Илиады» и «Одиссеи» не только для греков, но и для других народов вырисовалось, обозначилось лишь спустя многие столетия после троянской войны и создания поэм, выяснения их исторического значения в формировании духовности греческих племен. Если же события эпопеи недостаточно удалены от современности, они могут подвергнуться эстетическому переосмыслению. Так, тема Великой Отечественной войны, Великой Октябрьской социалистической революции в эстетическом плане неизменно ассоциировалась с категорией возвышенного

\* К. К. Платонов называет шесть видов памяти: эмоциональную, память на ощущение и их комплексы, понятийную, память на восприятие, на чувства и волеую память [77, 115]

(обратим внимание на слово «великое» для обозначения события). Однако более глубокие исследования исторических процессов — крестьянских восстаний периода военного коммунизма, система заложников, организация концлагерей, обстоятельства расстрела царской семьи усилили трагические оттенки в характеристике событий. Такая же коррекция наметилась и в оценке Великой Отечественной войны. В связи с этим не выдержала проверки временем колоссальное создание социалистического реализма — эпопея Ю. Озерова «Освобождение», в которой судьбы народов решались на политическом Олимпе, а в роли исторических статистов, «греков и троянцев», выступали советский и германский народы. Не достигли должного художественного уровня и перманентные ведомственные сказания о погранвойсках («Государственная граница») и о милиции («Рожденная революцией»).

Такой же эстетической ревизии подвергся детективный характер сюжетов, связанных с коллективизацией, так же как и лирическое воспевание колхозного строя. Фильмы И. Пырьева в настоящее время осознаются как фиговые листки на кровавых грехах геноцида по отношению к крестьянству.

Автор не ставил перед собой цель дать исчерпывающее рассмотрение затронутых вопросов, ясно представляя себе, что каждый жанр или группа жанров заслуживает отдельного исследования. Такой подход дал бы возможность выяснить взаимодействие эстетических, рациональных, эмоциональных, чувственных компонентов на разных уровнях художественного образа в кино.



ЭСТЕТИЧЕСКАЯ  
И ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ  
ПРИРОДА  
ЖАНРОВ КИНО

# Эпические жанры.

## Идеал. Пафос

Эстетический идеал — представление об эстетическом совершенстве и несовершенстве действительности. «В самом духовно-практическом отношении эстетический идеал предстает как определенная социально ориентирующая направленность эстетических чувств, взглядов, потребностей и конкретных целей на обобщенную цель — на утверждение гармонических, всесторонних отношений личности и среды» [70, 88]. В художественном произведении он проявляется в выборе направления, темы, жанра, стилистических средств, а в итоге — в его идейно-художественной структуре. Эстетический идеал пронизывает всю художественную ткань и воспринимается как эстетическое напряжение произведения, или его пафос.

На протяжении многих лет проблему пафоса разрабатывал С. М. Эйзенштейн. В своем исследовании «Неравнодушная природа» он рассматривает пафос как средство воздействия, цель которого — достижение экстатического состояния зрительской аудитории. «Сидящий — встал, стоящий — вскочил. Неподвижный — задвигался, молчавший — закричал. Тусклое — заблестело. Сухое — увлажнилось. В каждом случае произошел «выход из состояния», «выход из себя». Но мало этого: «выход из себя» не есть «выход в ничто». Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное — в подвижное, беззвучное — в звучащее и т. д.) [108, 3, 61].

Фильм содержит в себе самом образ-цель — пафосное состояние зрителя. Простейшим прообразом его служит «экстатический», «охваченный пафосом» человек на экране, «персонаж, в том или ином смысле «выходящий из себя». Более плодотворной и сложной будет ситуация, когда экстатическое состояние, выходя «за пределы



человека», распространяется на среду и окружение персонажа, когда и само это окружение представлено в тех же самых условиях «исступленности». В этом отношении классичен пример «исступления» Лира, исступления, выходящего за пределы персонажа, а «исступление» самой природы — в бурю» [108, 3, 62—63].

С. М. Эйзенштейн развивает идеи, высказанные им в связи с теорией композиции кинопроизведения. Для полного слияния с темой необходим «выход из себя» за пределы своего состояния. Схематически структура пафоса у него выглядит так:

«1. Вдохновение предметом (идеями) темы.

2. Экстатическое состояние, вызванное интенсивностью вдохновенного переживания темы, в виде выхода за пределы предметности и образности в ощущении чистого сопричастия с принципами и реальным процессом хода и движения «порядка вещей».

3. Приобщение к этому «порядку вещей» своей темы и произведения путем воссоздания этого процесса движения через средства материала своей темы» [108, 3, 203].

В статье «К вопросу о надысторичности» С. М. Эйзенштейн анализирует генетическую природу пафоса. Он считает экстатическое состояние «безобразным», точнее «предобразным». Если есть стадияльное состояние мышления, когда нет еще понятия и единственным средством выражения является образ, то есть и такое более раннее состояние, когда состояние ограничивается только ощущением, еще не находящим никаких средств для выражения себя, кроме простых признаков самого состояния. «Именно таковым является экстаз на конечных своих точках: выход из представления — выход из образа — выход из сфер каких бы то ни было рудиментов сознания в сферу «чистого» аффекта, чувства, ощущения «состояния» [108, 3, 213].

Однако это предельное истощение сознательного начала заканчивается своей противоположностью — поисками предмета, объекта экстаза, находящегося в определенном логическом ряду ассоциаций. На него и переносится эмоциональная энергия экстатического состояния. Так, в частности, срабатывает механизм религиозного влияния.

Техника эмоциональной сублимации, с точки зрения Эйзенштейна, основывается на том, что само экстати-

ческое состояние «смутно-нейтрально, беспредметно», и только «в сочетании с объектом заинтересованности, с одной стороны, приобретает конкретную предметность содержания переживания и, с другой стороны, «возносит» само переживание каждой из этих тем на «недосягаемую высоту» повышенного экзальтированного аффекта» [108, 3, 216].

Состояния «экстаза», «экзальтации», «исступления», «выхода из себя» сходны по своим характеристикам и по методам их психологического «вызывания» к жизни. «Вызываются же они к жизни через определенную «перегонку» психики восприятия, через отчетливо скомпонованные фазы произведения, списанные со структуры самого феномена» [108, 3, 216].

С. М. Эйзенштейн дополняет свою теорию понятием «обратный пафос» для обозначения явления, способного производить эффект той же силы, что и прямое патетическое построение. «Мы говорили,— подчеркивал он,— о глазах, на которых выступают слезы, о молчании, разряжавшемся криком...

Но разве обратная картина этих явлений не соответствует той же форме «выхода из себя»? Влажные глаза, внезапно высохшие. Пароксизм криков, внезапно умолкающий. Рукоплескание, внезапно остановившееся. Вполне уместная возвышенная поэтическая речь, внезапно зазвучавшая... привычной разговорной прозой... Действительно, в «Чапаеве» то, о чем принято говорить строем гимна, приподнятой речью, стихом, было сказано простой разговорной речью.

Героика самого сюжета как бы сама «в себе» уже звучит литаврами; но композиция заставляет изложение этого сюжета из вполне для нас естественных и уместных форм «возвышенного письма» непрестанно перебрасываться в новое для него неожиданное качество — в бытовую прозаический строй» [108, 3, 246].

Такова в общих чертах теория пафоса С. М. Эйзенштейна. Предложенная им трактовка может быть рассмотрена как понятие идеала художественного произведения: слияние темы и средств ее выражения с закономерностями развития мира и человечества, воспринятых сознанием и эмоциональным миром художника.

Имеются и другие взгляды на эту проблему. Упрощенное понимание процессов художественного творчества приводит к искаженному их толкованию. В таком

представлении идея художественного произведения существует где-то отдельно, за пределами художественного творчества до тех пор, пока не придет время «вселиться» в недра художественного образа. На деле (история искусства дает множество примеров этому) художественные произведения создаются в диалектическом единстве формы и содержания. Мы уже не говорим о том, что нельзя отождествлять разные понятия «эстетическое» и «художественное», также рискованно утверждать, что идея воплощается в образе героя, поскольку персонаж входит в сложную образную систему произведения, которая лишь в своей целостности несет художественную идею.

Идеальное, на наш взгляд, в произведениях киноискусства проявляется как пафос, уровень воодушевления темой, определяющие эмоциональную атмосферу произведения их художественные средства выражения в нем.

Пафос влияет жанра, осуществляемый на фундаменте эстетического отношения в системе эстетических категорий. Система жанров соотносится с системой эстетических категорий как форма и содержание, иначе говоря, форма эстетического отношения определяет жанровую форму.

На основании системы эстетических категорий возможно построение жанровой системы в кино. Для игрового (художественного) кино она может быть представлена следующим образом (см. схему 1).

Развитие жанров происходит в процессе движения между двумя крайними точками: от наивысшего подъема идеала, вершинности в возвышенном, до низшей точки в комическом (сатира). Это и есть борьба противоположностей, приводящая к временному примирению (психологические, лирические жанры). Противоположность и, кроме того, связаны единством. Оно заключается в возможном одновременном проявлении возвышенного, трагического, прекрасного и комического в каждом жанре при доминировании основной эстетической тенденции. Так, эпос, воплощая возвышенное, как правило, относит его к прошлому, событиям, отодвинутым достаточно далеко, чтобы связь с современной действительностью была скорее воображаемой, чем реальной, и в этом проглядывает ирония, иносказание: вместо того чтобы подтвердить идеал реалиями современности, его утверждают при помощи преданий ушедших поколений, время

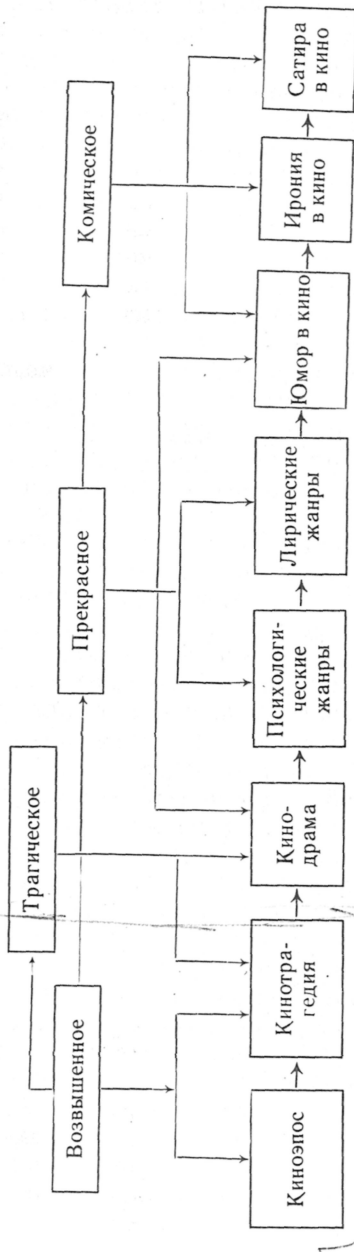


Схема 1

*Эпиз. №.*

которых невозвратно, а следовательно, не безукоризненно достоверно. В комическом максимально проявляется реальное и ограничивается идеальное. В возвышенном предельно ослабляется комическое, а в комическом — возвышенное.

Свидетельством единства комического и возвышенного, трагического служат также смешанные жанры — трагикомедия, трагифарс, комическая опера и т. д. Прекрасное непременно является органической частью любого подлинно художественного произведения и проявляется, в частности, как единство его формы и содержания, а на уровне жанра — между его эстетической природой и природой художественно-выразительных средств. В лирических и психологических жанрах прекрасным определяется также мера идеального и реального.

В эпических произведениях образ индивидуального человека теряет свою суверенность, индивидуальная судьба воспринимается всего лишь как крупный план судьбы народной. Равным образом индивидуальное чувство есть лишь своего рода «крупный план» коллективного чувства по отношению к объекту, событию.

Однако масштабы эпохи — лишь один из объектов возвышенного. Как возвышенное переживается и историческая пНСТjmiyajMglJLuy эпическим событием и современностью, между событием и его восприятием из современности. Воздействие захватывающей необозримости исторической дистанции открывает в себе нечто возвышенное. Притягивает и противоположная направленность времени в эпосе, оно ведь всегда обращено вспять по отношению к естественному течению. Реальное время движется от настоящего к будущему, время эпоса — от настоящего к прошлому. Однако такое движение времени противоречит личному опыту и существует не более как парадокс, игра воображения, вызов сознания извечному ходу судеб. В этом наивном и беспочвенном протесте против временной ограниченности индивидуального существования таится и нечто величественное. Манящая власть прошлого есть, вероятно, явление родовой ностальгии, несбыточное влечение к единству разбросанного во времени существования человеческого рода.

Казалось бы, эпическое в одинаково грандиозны и равноудалены от современного сознания. Однако между ними легко обнаруживается различие. Если время благодаря своей бесконечности и мень-

шей определенности может практически беспредельно развирываться в прошлое, то пространство обнаруживает скрывающиеся его ограничения. В гомеровском эпосе лишь боги пребывают в свободной неопределенности фантастического пространства, туманно обозначаемого Олимпом, зато все другие персонажи, в том числе и самые знаменитые герои, действуют в более конкретной и даже узнаваемой среде. Вспомним удивительное открытие Трои Г. Шлиманом по довольно точным географическим указаниям, составленным многие века до нашей эры гением Гомера. Эпическое пространство раскрывает свою двойственную природу: оно в равной мере принадлежит и прошлому, и настоящему, даже возможному будущему, если человечество не перенесет свою деятельность за пределы Земли, в пока еще неведомые миры. Поэтому пространство реально и воображаемо, близко современности и удалено от нее. Реальность эпического пространства легко устанавливается, к примеру, при помощи археологических раскопок, когда перед глазами современников предстают архитектурные сооружения или отдельные фрагменты — несомненная часть исторического пространства. Такого достоверного «ископаемого» времени не существует, хотя подлинные следы времени, его отдельные моменты и остаются запечатленными в материальных предметах. В таком случае частицы времени проявляются через реальность пространства.

Качественно различные, эпоха, событие, время и пространство сливаются вместе, взаимопроникают и образуют единый феномен, который эстетически переживается как возвышенное. Эпоха, событие имеют значение не сами по себе, а благодаря необыкновенной деятельности народа или его воплощения — героя.

Герой приобретает эпические черты, если он своими действиями отражает могучие движения эпохи, осуществляет историческое развитие. Не только действия, но и чувства эпического героя превышают человеческую меру, выходят за пределы индивидуальности и в них проявляется всеобщность. Эпическое чувство Гомера безупречно точно руководило им, когда он в своей поэме описывает не любовь, а гнев Ахилла. Ведь любовь не могла иметь таких разрушительных последствий, как сокрушительный гнев героя. Любовь индивидуальна, она разгорается в душе человека, локализуется в ней,

а другие чувства имеют более общественный, а следовательно, и эпический характер.

Таким образом, эпическое начало в искусстве есть образное отражение общенародного или общечеловеческого в индивидуальном или коллективном.

Существует несколько видов эпических произведений.

Кроме классических эпические, черты наблюдаются и в иных жанрах, например трагедии, комедии, притче. Взаимовлияние их уже отмечалось эстетикой. Так, Ф. Шеллинг обратил внимание на то, что в основе драмы лежит принцип смешения противоположных эстетических явлений, преимущественно трагического и комического. При этом он отметил, что «оба элемента, которые в драме разъединяются в борьбе, в эпической поэзии не объединены, они вообще разделены» [74, 169]. Рудименты исторического процесса формирования жанров обнаруживаются в характере трагических и комических героев. Некоторые из них поднимаются до эпического звучания. Однако проявляются они в специфической форме. Эпический герой концентрирует в себе массовое, народное начало в пределах о времени. Трагический — воплощает способность к проявлению человеческой сущности вне пределов времени. Ахилл, например, — воплощение героизма греков времен первобытно-общинного строя; человек в ситуации Гамлета может оказаться во все времена. Вот что писал Гегель об эпическом герое: «Ахейцы не могут победить, пока Ахилл держится в стороне от боя; и побеждая Гектора, он один побеждает и Троию; а в одиноком возвращении Одиссея на родину отражается и возвращение всех греков из Трои...» [33, 3, 450]. Так происходит потому, что «нация концентрируется в них, становясь отдельным живым субъектом, и так, сражаясь, они доводят свое основное начинание до конца и терпят судьбу, заключенную в событиях» [33, 3, 450]. «Если эпический герой не имеет выбора, поскольку в его судьбе общее господствует над индивидуальным, то трагический герой вступает в трагическую полосу своего существования именно в результате собственного выбора. Трагического героя с эпическим сближает величие цели: первый преследует цели своих сограждан, второй определяет и защищает идеальное представление о человеке. Эпический характер в эпосе концентрирует народное начало по горизонтали, во временном процессе, трагический — по

вертикали, извлекая общее из всех времен. Взаимодействие эпического, трагического и комического можно рассматривать как сложную жанровую систему, основанную на двойственности. Жанр, в котором эпическое и трагическое или эпическое и комическое равноценны, можно определить как «эпическую трагедию» или «эпическую комедию», при этом «эпическое» и «трагическое», «эпическое» и «комическое» могут соотноситься как содержание и форма.) Так, Гамлет находится в ситуации, которая может длиться бесконечно, повторяясь из рода в род, хотя в пределах трагедии его наступает смерть.

Еще более сложным образованием является такая эпическая трагикомедия, как «Дон Кихот» Сервантеса. Здесь эпическое трагическое содержание нашло свое выражение в комической форме. При этом комическая форма внешняя, маскирующая, скрывает истинное, а выставляет напоказ кажущееся. Насмехающаяся толпа в своем примитивном здравомыслии в конце концов раскрывается во всей ничтожной сущности как истинный объект смеха, а комический Дон Кихот в своих идеальных помыслах и действиях возвышается — подлинный эпический герой, принадлежащий всем временам. Суть трагедии состоит в том, что идеальное подвергается осмеянию, и это воспринимается в качестве неизбежной и оправданной закономерности. В герое эпоса главный интерес представляют не его особенные, индивидуальные черты, а наиболее общее в нем. Сам он неизбежно приближается к символическому изображению, если не к прямому воплощению идеала. В связи с этим в киноэпосе наблюдается соединение исторически конкретного с символически обобщенным («Освобождение», «Солдаты свободы», «Пламя»).

И. С. Фрейлих отметил существенную сторону киноэпоса — отражение в нем личности крупного художника («субъективный эпос»). «Если у С. Эйзенштейна личность художника скрыта в «пафосе», то Пудовкин открыл в эпосе драматическое, а Довженко — лирическое начало» [101, 26]. Индивидуальность художника как бы приближает к себе эпические события, сокращая эпическую дистанцию — одно из основных измерений эпоса. «...Величие его, — писал об эпосе Т. Манн, — благостно, умиротворенно, светло, мудро — «объективно». Оно сохраняет дистанцию по отношению ко всем вещам, оно обладает этой дистанцией по самой своей природе, оно



царит над ним, с улыбкой взирает на них с высоты, хотя в то же время вовлекает в них, вплетает в них слушающего или читающего» [69, 277]. Поэтому для эпического повествования оказывается более благоприятным менее отчетливое проявление авторской индивидуальности.

Эпическое направление в киноискусстве характеризуется конкретизацией времени — движением от ского времени с его отдаленностью и почти безграничной дл ительностью до событийного времени (например, Великая Отечественная война или ее главные события). Обнаруживается также тенденция к демократизации героев. С одной стороны, исторические персонажи продолжают историческую традицию (изображение богов, героев и т. д.). С другой — появляется индивидуализированное воплощение народных масс и сами народные массы в историческом действии. Особенно отчетливо эти тенденции проявились в фильмах С. Эйзенштейна, где историческое движение приобретает форму всеобщности, охватывая не только общество, но и среду, мир вещей (метафорическое изображение броненосца, каменных львов, детской коляски, пенсне, костылей, винтовок, сапог, заводского гудка, брандспойтов, лошадей, быка на бойне, Зимнего дворца, его лестниц и т. д.).

Существенным преобразованием эпической формы стало использование подлинных вещей, что приносило в кинопроизведение небывалую в других видах искусства *достоверность*.

Таким образом, с появлением кино происходит преобразование эпоса, охватывающее его кардинальные характеристики — время, пространство и основные персонажи.

### *Кинотрагедия*

С киноэпосом органически связана кинотрагедия. Трагедия — один из моментов эпоса с характерной для него *гибелью главного героя*. Ф. Энгельс характеризовал трагическое как историческую необходимость и практическую невозможность ее осуществления. Гегель видел в трагедии выражение столкновения субстанционных сил, с которыми слились определенные характеры. Возникшее противоречие разрешается с гибелью одной из сторон, — тогда как «нравственная субстанция и ее единство восстанавливаются с гибелью

индивидуальности, нарушающей ее покой» [33, 3, 576]. В данном случае «нравственная субстанция» — это не что иное, как все та же всеобщая идея, которую приводят к противоречию индивидуумы, становясь на сторону одной из ее собственных сил. Трагические коллизии возникают только в том случае, если в действиях героев сказывается присутствие субстанции. Если же субстанциональное содержание отсутствует, не может идти речь и о трагедии, так как смерть человека без трагической вины вызывает сочувствие, а не трагическое переживание. «...В трагедии через примирение становится победительницей вечная субстанциональность, которая в борющейся индивидуальности устранивает только ее ложную односторонность, положительное же содержание ее устремлений представляет как нечто подлежащее сохранению...» [33, 3, 578]. Концепция Гегеля в «перевернутом», материалистическом варианте воспринята Ю. Боровым. В книге «О трагическом» он пишет: «Трагическое возникает тогда, когда гибель или тяжкое несчастье общественно значимой личности есть случайность, являющаяся одной из форм проявления исторической необходимости, случайность, в которой проявляются, сквозя которую «просвечивают» существенным жизненно важные для общества явления и процессы» [20, 208].

Взгляды Ю. Б. Борева, М. С. Кагана и других не учитывают в полной мере диалектическое содержание самой личности, ее субъективно-объективный характер. Личность есть противоречивый результат общественного и индивидуального развития. Она представляет собой конкретную индивидуальность и вместе с тем часть человечества как целого. Поэтому, говоря о трагическом, необходимо иметь в виду самоценность личности.

В фильме «Обыкновенный фашизм» в первых кадрах мы видим смерть ребенка — его вырывают из рук матери и убивают у *нее* на глазах. Эта сцена — эмоциональный камертон фильма, она настраивает нас на восприятие злодеяния, принесенного в мир фашизмом. Между тем трудно говорить об этом ребенке как «об общественно значимой личности», гибель его вовсе не «утверждает бессмертные общественно ценные начала», заложенные в этой «неповторимой личности», так как ее еще не было, ей не дали состояться. А трагедия произошла. Анализируя природу трагического, необходимо более разносто-

ронне рассматривать его объект. Особенностью трагического является то, что в нем и реальное и идеальное начало представляет общество, его взаимодействующие силы. Однако в историческом движении кроме активных сил в трагическое поле попадает и пассивная часть человечества, субъективно или объективно не способная к выбору собственной позиции и самостоятельному выступлению на исторической арене. Между тем и она в конечном счете может стать объектом трагедии. Таким образом, происходит разделение на пассивно-трагическое и активно-трагическое. Активно-трагическое начало проявляется сознательно, как результат выбора. Пассивный трагизм также может предполагать активное сознание, но сознание, которое не приводит к непосредственному действию. Активно-трагическое начало — один из вариантов героического — всегда субъективно, тогда как пассивно-трагическое может быть и объективным (физическая невозможность борьбы и т. п.).

Качественные различия в трагическом дополняются и количественными. Вторая мировая война более трагическое событие, чем первая, потому что число жертв в ней несоизмеримо выше. Следовало бы также ввести понятие «предельно трагическое» — полная гибель реального, как это произошло с исчезновением некоторых народов. В этом ряду следует рассматривать и каннибальские проекты гитлеровских теоретиков по уничтожению целых наций.

Героическое может быть индивидуальным и коллективным. Характерно также, что в случае пассивно-трагического в качестве активной силы выступает безобразное и низменное: уничтожение фашистами людей в концлагерях, зверства сионистов на арабских землях, геноцид в ЮАР и т. п.

Итак, можно утверждать, что трагическое есть гибель гуманистического. Эту формулу нельзя применять к кино-трагедии, не учитывая законов кинодраматургии. Само по себе изображение гибели еще не может стать предметом трагедии, так как здесь энергетическим ядром является борьба, конфликт равных сил, одна из которых — герой, воплощающий идеальное начало. Гегель видел в трагедии противоборство двух сил, которые, будучи взяты в отдельности, оправданны, поскольку представляют собой объективные тенденции исторического развития. Человек же смыкается в силу цельности своего

характера «с какой-либо стороной... устойчивого жизненного содержания, отвечающей его индивидуальности, и готов выступить на ее защиту» [33, 3, 574—575]. Гегель выдвигает одно качество трагической ситуации — великую и стойкую индивидуальность, имеющую свои собственные цели. Однако история учит, что самые значительные индивидуальные цели без их соотношения с исторической ситуацией и тенденцией развития обычно лишаются возможности осуществления.

В книге «Виды и жанры киноискусства» М. Власов при определении драматических жанров ссылается на замечание академика Л. Тимофеева, согласно которому драму в литературе можно рассматривать как эпическое произведение, обладающее лишь той особенностью, что все его содержание выражается исключительно через поступки действующих лиц. «В кино,— отмечает автор,— эти признаки далеко не так определены. Ведь в кинодраме, так же как в киноповести (или киноромане), мы находим не только поступки действующих лиц, но и непременно — более или менее пространные — звукозрительные «описания» обстановки действия, а нередко — и внутреннего состояния чувств» [28, 72]. Эта особенность свойственна и кинотрагедии. В «Броненосце «Потемкине» нет столкновения характеров (там нет и характеров в их полной определенности, в драматической или трагической выразительности). Здесь противоборствующими силами выступает строй солдат и броненосец во всей своей металлической громадной мощи. Люди-жертвы на Одесской лестнице в данном случае находятся в пассивно-трагической ситуации, как и матросы до восстания. Трагическая ситуация в фильме конструируется монтажно в сложной системе изображений, и с трагической выразительностью человеческих лиц сочетается «игра» приборов броненосца, пенсне, брезента и т. п.

В кинематографе традиционные литературные жанры трансформируются в пределах новой синтетической системы изобразительно-выразительных средств. Жанр трагедии, оказывается, не всегда есть противоборство сильных характеров. У Эйзенштейна — это трагическое столкновение самих исторических сил, вовлекающих в движение вселенную и все на ней сущее. И только крайние состояния эпохи («выход из себя») выражаются предельными человеческими переживаниями.

Но если не столкновение характеров «трагической вины», то что же тогда может служить критерием кино-трагедии? Несомненно, темой трагедии является переломный момент в народной судьбе. При этом события должны быть доведены до крайнего напряжения, а герой — находиться между жизнью и смертью. Трагедия является народной, если в трагической ситуации изображены народные массы, или монотрагедией, если события концентрируются вокруг отдельной трагической личности. Так, в фильме «Иваново детство» в трагическую ситуацию вовлечен ребенок. Здесь налицо пассивно-трагическое начало, так как дети могут быть объектом, но не субъектом событий. Вместе с тем сильный характер Ивана преодолевает его объективную пассивность, в результате выбора он становится бойцом-мстителем и в ходе развития действия гибнет. Смерть его можно рассматривать как случайность. Тогда «Иваново детство» следовало бы отнести к драме или даже к неопределенному виду поэтического фильма [28, 78]. Однако атмосфера фильма, его поэтический строй, воссозданная «расколотость мира» (М. Туровская), расколотость существования самого Ивана приводят к мысли о том, что ребенок в нем погиб, а взрослым он не может стать. В сцене смерти в финале видится не только лишь констатация его гибели. История Ивана вовсе не камерная, как считает М. Власов. На наш взгляд, она раскрывает характер второй мировой войны, войны, которая подбиралась к самым корням человеческого существования. Здесь мы видим отблески трагедии не только на человеческих лицах, но и на ликах почерневшей, застывшей прифронтовой природы. Как будто невидимый холодный огонь обуглил лицо земли, как душу Ивана.

Если в эмоциональной структуре эпоса общее преобладает над особенным, индивидуальным, то в трагедии индивидуальное усиливается за счет общего. Как известно, в эпосе обязательно отражается образ народа. Общественные чувства и настроения героев здесь возникают в контексте коллективного мироощущения как его отражение и его «крупный план». Эмоциональный мир трагического героя может быть заключен в нём самом, без сопоставления с народным чувством. Эпический герой отражает бесконечное существование, как воплощение жизни рода. Специфика трагедии в том и состоит, что герой в ней постоянно находится между жизнью

и смертью. Именно благодаря испытанию смертью, именно во время гибели человек становится трагическим героем. Эпическому герою для достижения цели достаточно победы в борьбе, трагическому герою физическая победа не столь важна. Ему нужна духовная победа, она чаще всего заключается в выражении сильной воли, необходимой, чтобы не уклоняться от грядущей гибели. Физическая гибель есть неперемнное условие духовного рождения трагического героя. Именно гибель героя есть то «страшное и жалкое», на что указывал Аристотель как на эмоциональные атрибуты трагедии. «Итак, две части фабулы сводятся именно к только что сказанному: это перипетия и узнавание; третью же часть составляет страдание... Страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и все тому подобное» [10, 75].

В процессе развертывания трагического действия его эстетическое содержание развивается по двум линиям: раскрываются значительные цели героя и сила его характера, неумолимо надвигается трагическая судьба.

Высокие цели, к которым стремится герой, обуславливают чувство сострадания, возникающее по отношению к нему. Сострадание предполагает предварительное появление симпатии к герою. Симпатия всегда имеет различные формы или стадии. Первоначально она может быть рефлекторной, механической и может проявляться в бессознательном желании подражать состоянию или движениям другого человека. «Подобно тому, как существует органическая память и органическая чувствительность, т. е. память и чувствительность тканей и составляющих их элементов, точно так же существует и органическая симпатия, характеризующая восприимчивостью и подражательными движениями», — пишет Т. Рибо [85, 250]. Он различает также вторую и третью стадии симпатии. На второй стадии симпатия «сопровождается сознанием» и вызывает у двух или нескольких индивидов аналогичные аффективные состояния. На третьей стадии симпатия выражается в гармонии чувств и действий, обусловленных единством представлений [85, 252].

Без симпатии не может возникнуть сочувствие и сострадание. Необходимо, чтобы зритель чувствовал и переживал ситуацию, как герой, иначе у него не может быть

эмоций, созвучных эмоциональному состоянию героя. Аристотель в «Поэтике» писал, «что не следует изображать достойных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочных [переходящими] от несчастья к счастью, ибо это все более чуждо трагедии, так как не возбуждает ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; наконец, вполне негодный человек не должен впадать из счастья в несчастье, так как подобное стечение [событий] возбуждало бы человеколюбие, но не сострадание и страх: ведь сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастьем нам подобного; следовательно, [в последнем случае] происшествия не возбуждают в нас ни жалости, ни страха» [10, 79].

Великий французский драматург П. Корнель в комментариях к теории трагедии Аристотеля отметил, что «сострадание относится к персонажу, которого постигло несчастье», а «следующий же за состраданием страх относится к нам» [51, 2, 217]. Это наблюдение раскрывает двойственную природу восприятия в трагедии: мы сочувствуем герою и разделяем его ситуацию как бы со стороны, с позиции наблюдателя. Отождествляя себя с героем, мы испытываем сострадание, но как наблюдатели — страх за себе подобного.

В способности к сопереживанию проявляются глубокие основы человеческого существа. «Лишь отнесясь к человеку Павлу как к себе подобному, человек начинает относиться к самому себе как к человеку,— пишет К. Маркс.— Вместе с тем и Павел как таковой, во всей его павловской телесности, становится для него формой проявления рода «человек» [1, 23, 62].

П. В. Симонов отмечает, что «механизм сочувствия, способности почти физически ощущать воздействие, которому подвергается другой», унаследованный в своей эволюционной основе от дочеловеческого развития живых существ, в отношениях между людьми получает новые качественные формы симпатии, сострадания и т. п. [91, 34].

Отрицательные эмоции — страх и сострадание — не исчерпывают эмоционально природу трагедии, поскольку остается невыясненным происхождение положительной эмоции — удовольствия, наслаждения, которыми сопровождаются сострадание и страх. Это диалектически противоречивое единство эмоций связано с двойственной

природой человеческой личности — суверенной индивидуальности и вместе с тем пересечения всех связей общества и человека. Эта двойственность — одинаковое свойство и героя, и зрителя или слушателя, читателя. Гибель героической индивидуальности есть одновременное утверждение и обновление духовных сил человечества, поражение индивидуального есть также торжество родового начала.

Об особенностях эстетического переживания страха и сострадания задумывались многие мыслители. «Наш страх — это чаще всего только приятное беспокойство, напряженное ожидание и горячий интерес, который возбуждают полюбившиеся нам герои пьесы, вызвавшие наше сочувствие; почти то же самое можно сказать о нашем отношении к чувству жалости,— писал французский мыслитель XVII в. Сент-Эвремон.— Мы очищаем это чувство от всякой слабости, мы оставляем в нем все, что в нем есть доброго и человеческого» [51, 252].

Гегель двойственное отношение к трагическому объяснял особым чувством примирения: «...Над простым страхом и трагическим сопереживанием поднимается чувство примирения, которое трагедия вызывает своей картиной вечной справедливости, пробивающейся в своем абсолютном господстве сквозь относительную оправданность односторонних целей и страстей» [33, 3, 578]. Если оставить в стороне гегелевские ссылки на вечную субстанциональность, которая якобы господствует в мире и осуществляет всеобщий миропорядок, и из мира абстракций перенестись в мир реальный, то тогда гегелевское чувство примирения можно рассматривать как родовое чувство человека, которое переживается в трагическом восприятии.

С чувством симпатии (сострадания) и страха связана и сила трагического переживания. «Страх является наиболее опасной из всех эмоций,— считает К. Е. Изард.— Интенсивный страх приводит даже к смерти: животные, а также человек иногда могут быть испуганы буквально до смерти» [49, 313].

Страх связан с оборонительным рефлексом. По мнению П. В. Симонова, ни один из безусловных рефлексов не является таким универсальным и не оказывает такого сильного влияния на функциональность головного мозга, как оборонительный рефлекс. «В конфликтных ситуациях этот рефлекс, как правило, подавляет другие



безусловные рефлексы, будь то пищевой, половой или игровой, или исследовательский» [92, 104]. Сильная уже сама по себе эмоция страха, как мы знаем, не является единственной, а соединяется с другой сильной эмоцией — страданием (состраданием). Вслед за С. Томкинсом К. Изард считает эту эмоцию глубинным аффектом. Страдание возникает как результат длительной и чрезмерной стимуляции отрицательного характера. Среди источников страдания указывается разочарование, неудача, потеря, а также воспоминание или предвидение страдания. Первой осязаемой причиной страдания является физическое отделение ребенка от матери — самый акт рождения. На протяжении всей последующей жизни физическое или психологическое отчуждение становится источником страдания, самой высокой степени оно достигает в результате утраты предмета эмоциональной привязанности.

Страх и сострадание, хотя появляются в результате переживания одной и той же трагической ситуации и совпадают по времени, различны по своим источникам.

Сострадание вызывается внешним объектом (ситуацией и картиной чужого страдания), а страх, как отметил еще П. Корнель, выражает наше внутреннее состояние. Сам трагический герой может и должен не испытывать страха, ведь у него это было бы выражением слабости воли и страхом перед врагом. Страх, опасение за судьбу героя возникает у нас — это и есть реакция наблюдателя, эмоциональный отзвук ситуации.

Страх и сострадание — отрицательные эмоции, но искусство всегда вызывает положительные переживания. Эмоциональную двойственность австрийский философ Р. Гармс объяснял контрастностью трагического чувства: нас потрясают страдания незаурядного человека, а величие и стойкость — возвышают [32, 160]. Страдание и гибель героя в трагедии утверждают несокрушимость его духа, и это вызывает у нас радость и гордость как представителей человечества. «Трагедия есть буйство максимальной человеческой силы, поэтому она моторна, — пишет В. Волькенштейн. — При зрелище титанической борьбы чувство ужаса сменяется чувством бодрости, доходящим до восторга, трагедия обращается к подсознательным стихийным силам, скрытым в нашей душе, и они пробуждаются» [29, 155].

Эстетики и художники вслед за Аристотелем под-

тверждали эмоциональную двойственность трагического, сочетание в нем диалектически противоречивых эмоций. Однако от их внимания ускользало важное обстоятельство: почему обычно более сильные отрицательные эмоции — страх и сострадание — преодолеваются положительной эмоцией — радостью, хотя последняя, как правило, уступает по силе и интенсивности отрицательным эмоциям. «В рефлекторной деятельности центральной нервной системы,— пишет П. В. Симонов,— большое значение имеет «закон силовых отношений», согласно которому величина реакции в определенных пределах прямо пропорциональна силе раздражителя» [92, 53]. Следовало бы ожидать, что «потрясение» должно превалировать над «возвышением», если пользоваться терминами Р. Гармса. Надо иметь в виду временную последовательность развития отрицательных и положительных эмоций. Вначале достигают своей высшей точки эмоции страха и сострадания — это связано с гибелью героя, а свидетельства его духовного торжества проявляются позднее. И тут вступает в действие закон контраста. Вот формулировка этого закона у П. В. Симонова: «В основе контраста лежит закон сопоставления противоположных по своему характеру впечатлений, причем сила раздражителя значительно возрастает, если он действует сразу после или на фоне противоположного ему раздражителя» [92, 98]. Положительная эмоция, следующая сразу же за отрицательными, вбирает в себя уже существующую силу возбуждения нервных центров и оказывается чрезвычайно эффективной. Именно поэтому трагическое переживается как катарсис.

Существуют различные толкования термина «катарсис», введенного в эстетическую науку Аристотелем. Аристотель понимал под катарсисом «путем страдания и страха очищение подобных аффектов» [9, 56]. Греческий писатель и теоретик искусства Костас Варналис катарсис рассматривал как единство физиологических, психологических, нравственных, идеологических, а главное — эстетических элементов [27, 62]. Действительно, как мы видели, трагическое переживание включает в себя несколько эмоций, которые в процессе взаимодействия в снятом виде превращаются в эстетическое чувство. Поэтому и возникает в конце концов эстетический страх, эстетическое сострадание и их взаимодействие — катарсис.

# Драматические жанры

В предложенной нами жанровой системе за трагедией следует драма. Драматическое напряжение слабее трагического, идеальное в нем проявляется с меньшей силой, уже намечается умиротворенное равновесие между идеальным и реальным, свойственное прекрасному. Если в трагедии идеальное вырисовывается как героическое, возвышается над индивидуальной человеческой жизнью и утверждается общественное как надличностное, то в драме конфликт идеального и реального принимает иную, более ослабленную форму. В связи с этим драматическое от трагического отличается несколькими признаками. Конфликт идеальны го, в драме разыгрывается не на уровне исторических перевалов, не в пределах трагической ситуации, а как бы в отдалении от нее, на периферии главного конфликта эпохи. В действиях героев в меньшей степени сказывается влияние исторических сил, действие по пафосной наполненности менее масштабно и более камерно. Носитель драматического — персонаж, герой драмы — не обязательно очень активная, сильная личность. Конфликт драмы происходит не на уровне общество — общество (уходящее и рождающееся), класс — класс, а скорее на уровне индивидуальность — общество или даже индивидуальность — индивидуальность. Разрешение конфликта приводит в равновесие конфликтующие стороны, как правило, не за счет общества, а за счет личности. В этом, нам кажется, отличие драматического от трагического.

В монографии «Драма как эстетическая проблема» Л. А. Карягин предлагает следующую формулировку драматического: «Категория драматического действительно возникает как особая эстетическая форма осознания противоречий действительности и прежде всего ее общественных противоречий через отношения людей, их индивидуальные судьбы» [54, 36]. Такое определение

возможно, но оно недостаточно, поскольку, называя родовые, общие признаки конкретного вида художественных произведений, Л. А. Карягин не дает особенных отличительных черт этого явления искусства. В такой формулировке к драматическим произведениям можно отнести и роман, и повесть, и рассказ, и комедию, и трагедию, и картину, и оперу. «Рассматривая категорию драматического как эстетическое отношение человека к противоречиям, закономерно включить в нее наряду с трагическим и драматическим (в его узком смысле) и комическое, которое также представляет собой своеобразную форму отражения жизненных противоречий» [54, 56—57]. При таком чрезмерно расширительном толковании драматического в него оказываются включенными сразу две основные категории эстетики — трагическое и комическое. Тогда в чем заключается сущность драматического? Не в том ли, что оно есть не что иное, как некий симбиоз трагического и комического? Драма, комедия по уровню эмоционального напряжения уступают трагедии, а комедия уступает драме. «Специфическим для искусства образом удовлетворяя потребность познания окружающей человека действительности,— пишет П. В. Симонов,— различные жанры драматургии преимущественно ориентируются на одну из трех основных групп мотиваций. Мы полагаем, что для трагедии наиболее характерно преодоление потребности самосохранения и характерной для нее эмоции страха. «Быть или не быть?» — вот в чем вопрос любой трагедии от Софокла до Всеволода Вишневского. В драме бушует стихия социальных потребностей, выяснение социальных позиций, столкновение с нормами социального бытия. Доминирующие эмоции драмы — ярость, гнев, возмущение» [92, 139]. Обратим внимание на то, что в качестве доминирующего эмоционального тона в драме принимаются аффекты: ярость, гнев, возмущение. Как нам представляется, деление драматических жанров здесь не закончено, так как эмоциональная природа комического характеризуется весьма неопределенно, при этом очевидно, что не всякая комедия может вызвать положительную эмоцию. Мы уже говорили, что по эмоциональной напряженности драматические жанры следуют за трагедией. Если эмоциональным центром трагедии является гибель возвышенного, а напряжение образуется на основе угрозы и приближения гибели, то драма останавливается на

пути к финальному напряжению, которого достигает трагедия, а гибель героя вовсе не служит закономерным, необходимым условием осуществления драматического. Тем не менее герой драмы вступает в острый конфликт, подвергается серьезному испытанию, в результате чего обнаруживается его подлинная человеческая сущность. К драме можно приложить основные контуры эмоциональной схемы трагедии. Она должна вызывать чувство симпатии к герою, сочувствие, тревогу за него, за исход драматического поединка, а также нередко «ярость, гнев, возмущение» относительно противоположных сил.

Однако сходство эмоциональных структур двух жанровых образований имеет свои видимые границы и очевидные различия. Герой драмы не столько представитель, носитель общечеловеческих чувств и эмоций, он в большей мере, чем трагический персонаж, представляет индивидуальный эмоциональный мир. В отличие от трагического здесь происходит сужение эмоционального спектра, отключается мощная, врожденная эмоция, зрительская тревога в драме связывается с проблемой самоутверждения духовного мира личности, в то время как неизбежная в трагической ситуации угроза физическому существованию не является необходимой. Ограничение объемности изображения духовного мира человека в драме по сравнению с трагедией сопровождается также ослаблением напряженности в выражении эстетического начала. Возвышенное как основное эстетическое содержание трагедии в драме сменяется прекрасным.

Категория драматического в киноискусстве рассматривается по аналогии с теорией литературных жанров. Некоторые фильмы представляют собой кинематографический вариант театральной драмы (например, «Мари-Октябрь» Ж. Дювивье, «Двенадцать разгневанных мужчин» С. Люмета или «Валентина» Г. Панфилова по пьесе Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»). Решающая роль диалога и скромная роль изображения, особенно материального мира, окружающего героев, — легко различимые признаки театрального происхождения этого варианта кинодрамы, ее «камерной формы», по выражению М. Власова [28, 74]. Действительно, уже простое статистическое сопоставление портретных кадров и кадров среды обнаруживает специфику таких картин.

Но кино не может довольствоваться только лишь наследием, доставшимся от традиционных искусств, и недаром кинопроизведений «чистого» драматического жанра удивительно мало. Зато драматическое начало проникает в самые различные киножанры. «Взаимопроникновение эпического и драматического начал в киножанрах настолько органично и тесно, что о преимущественно эпическом или же преимущественно драматическом характере фильма мы можем с полной определенностью говорить далеко не всегда», — замечает М. Власов [28, 38]. Драматическое обнаруживается в детективе, в приключенческом фильме и т. д.

М. Власов затрагивает важную проблему соотношения жанров, проблему острую и, к сожалению, мало разработанную в теории киноискусства. Вопрос усложняется еще и тем, что мало внимания уделяется соотношению жанра литературного сценария и жанра законченного фильма. Нередко на первый план выдвигаются второстепенные, зато традиционные, устоявшиеся, главным образом литературные признаки, а жанр кинематографического решения остается в тени. Между тем в кино немало фактов сложного использования в органическом единстве по крайней мере двух жанров. При этом один из них может выступать в форме другого, как, например, в фильмах «Мертвый сезон», «Никто не хотел умирать». Фильм «Мертвый сезон» считают детективом, «Никто не хотел умирать» относят к вестернам (пожалуй, это единственная картина в советском кино, получившая такое жанровое обозначение). Однако если следовать не формальным признакам, а эстетическому содержанию, то сразу же обнаружится явная драматическая сущность обоих кинопроизведений. Не возникает сомнений, что мы имеем дело в одном случае с драмой в форме детектива, а во втором — с драмой в форме приключенческого фильма или вестерна, хотя, конечно, содержательная сущность приключенческих структур настолько погашается силой характеров и событий фильма, что отчетливо выступает явная эстетическая неравноценность драматического и приключенческого начал. Здесь мы встречаемся с таким явлением, как соотношение детективной фабулы и психологической глубины романов Достоевского. При оценке «Мертвого сезона» и «Никто не хотел умирать» большое внимание уделяется литературной основе, а не кинематографическому решению и актер-

скому исполнению, его месту в определении жанра кинопроизведения. Эстетическая аберрация по отношению к некоторым произведениям искусства, как показал Ю. Богомолов, наступает вследствие отождествления материала фильма с его содержанием: «Общее правило: фильм про это является еще фильмом о чем-то ином.

В восприятии произведения разрыв между «этим» и «иным» ощущается по-разному: иногда в большей степени, иногда в меньшей, но не ощущаться совсем он не может. Что же касается создания произведения, то разрыв между материалом и содержанием не просто неизбежен, но и необходим» [19, 118]. Убедителен анализ Ю. Богомоловым «Калины красной» В. Шукшина: жизненный материал повествовал об освобождении уголовника и его привыкании к воле, а содержанием фильма стало раскрепощение человеческой души.

В фильме «Никто не хотел умирать» на поверхности оказалась детективная история об отмщении за злодейское убийство отца, напоминающее чуть ли не о коллизиях кровной мести, а содержание лежит глубже — это путь человеческого сознания к необходимости жить, несмотря на кровавые узы, которыми связали людей годы лихолетья. Материал жизни от материала фильма отличается тем, что между эмпирическими фактами действительности выявляются, укрупняются связи, позволяющие создать художественный образ действительности, который проступает через материал жизни, но не сводится к нему.

Таким же материалом может стать и структура жанра, скажем, детектива или приключенческого фильма. Сквозь нее проступают очертания психологической или эпической драмы. Такое строение «сдвоенного жанра» напоминает сложное строение решетки кристалла с ее многомерным пространством, а не удобную простую плоскость, в которой преобладает линейное движение, как обычно рассматривается строение жанра. На наш взгляд, критерием в определении жанра кинопроизведения должна стать эстетическая доминанта, ведь эстетическое начало является ядром, а в конце концов и эстетическим «слепок» фильма. Двойственность же жанровой природы фильма отражает стремление искусства к многосторонности и большей объемности и полноте в отражении реальности, к эстетической и психологической стереоскопии.

К роду кинодрамы относится экранная мелодрама. В эстетическом плане она имеет свои специфические отличия от драмы в более узком понятии. Герои мелодрамы являются воплощением пассивной драматичности, естественная большая эмоциональность их приводит к повышенному эмоциональному пафосу, как правило, минорной направленности. Если в драме идеальное подвергается серьезному испытанию и способно к активной борьбе за собственное утверждение, то в мелодраме преобладает драматическое угнетение прекрасного. В мелодраме мы находим преимущественно субъективное переживание неблагоприятных объективных обстоятельств при нарушении гармонии внутреннего мира, мира чувств, вызванного нарушением ранее существовавшей гармонии индивидуальности и обстоятельств. «Для мелодрамы,— пишет Я. Маркулан,— характерно движение от «малой гармонии» к «гармонии высшего порядка». Поначалу нам предлагается картина социального или духовного равновесия. «Бедная, но честная» героиня счастливо живет со своим стариком-отцом (или матерью), ей хорошо и покойно в привычном малом мирке. Потом приходит искушение (чаще всего любовное). Героиня вырвана из состояния равновесия, погружена в дисгармонию. Рок несет ее на своих бурных волнах, чтобы к финалу вынести на «берег полного счастья», предоставив ей все блага жизни. Или по другой схеме. Героиня (реже герой) здорова и весела. Она не просто здорова, а необыкновенно здорова, полна жизненных сил. Потом на нее обрушивается несчастье — болезнь в сопровождении множества горестных обстоятельств (это обязательно!) и в финале она (он) умирает. Но и в этом случае схема остается прежней. У ее смертного ложа происходят примирения, прозрения, и опять же торжествует «высшая гармония», «благостное равновесие» [71, 40—41]. Хотя обе схемы и похожи, эстетически они различны. Если хэппи энд приближает мелодраму к равновесию реального и идеального, т. е. к прекрасному, то гибель прекрасного (здесь уместнее использовать понятие «красивого») напоминает о трагическом. Однако это внешнее сходство. В данном случае обязательно наличие трагической ситуации, которая вызвана закономерностями развития сюжета, а не дейст-



вительности. Для мелодрамы, которая оперирует не столько сильными чувствами, сколько сильными выражениями чувств, характерно преобладание субъективного над объективным. Сюжет не определяется историей и взаимоотношением характеров, а развитием и взаимоотношением чувств. Во французской мелодраме «Старое ружье» все поступки героя диктуются двумя чувствами — внешне продемонстрированной любовью к жене и изображенной в духе кровной мести ненавистью к убийцам-эсэсовцам. Хотя у героя погибли дочь и родные, мелодрама безжалостно отсекает побочные чувства, чтобы сосредоточить всю экспрессию на романтической легенде о драматической любви. Выражение эмоций здесь безмерно. Даже в минуту, когда герой целится в своего врага, перед его глазами вдруг возникает видение жены, и ружье на время откладывается в сторону. Галлюцинаций любви очень много, они возникают на экране с маниакальной неотступностью, сама любовь начинает казаться навязчивой идеей, что и подтверждается: расправившись с убийцами, удовлетворив чувство мести, герой в конце концов становится невменяемым. Он приглашает своего друга к себе — ведь Клара любит, когда он у них бывает дома, хотя Клара уже нет в живых.

В кино мелодрама не только использует экспрессивную мимику и пантомиму, но и предпочитает романтическую среду. В том же фильме «Старое ружье» древний замок на скале с его тайными ходами, подземельями, отвесными склонами как бы участвует в единоборстве с карателями-эсэсовцами и в конце концов воспринимается как некое диковинное действующее лицо.

В мелодраме нарушается равновесие между драматической ситуацией и порождаемыми ею чувствами. Более того, ситуация становится только поводом для интенсивного выражения чувств и усиливает их интимно-индивидуальный характер. Чувственная природа мелодрамы легко объясняется ее происхождением: она представляет вид музыкально-драматических произведений. Только затем мелодрама формируется как «пьеса, отличающаяся преувеличенной эмоциональностью, острой интригой и тенденциозной морализацией» [94, 265]. Мелодрама, как правило, имеет двойную фабульную основу: обычную, событийную, и на ее основе — более значительную и существенную фабулу чувств, сильных эмоций, без которых подлинную мелодраму трудно представить.

Образцом киномелодрамы можно считать «Мужчину и женщину» К. Лелюша. Уже в названии фильма заявлены две темы, как две мелодии, которые будут развиваться на протяжении фильма. Мелодраматическое движение начинается с грустной ноты. Он потерял жену, она — мужа. Любимых отнял случай. Воспоминания о них полны очарования и боли утраты. Усиливают печаль воспоминания дети — живые свидетели былого счастья и его воплощение. У зрителя такие сцены призваны вызвать сочувствие. Когда требуемая эмоция достигает нужного уровня, ее сменяет другая. Добродетельные и несчастные супруги достойны награды. И они ее получают — возникает робкое и стыдливое чувство между ними. Чувство это в должное время достигает полноты и силы. Он получает от нее телеграмму: «Поздравляю. Люблю Вас. Анн». Однако новое счастье вызывает у нее воспоминания о прежней любви и кажется чем-то постыдным. Наступает полоса страдания. Она, одинокая и несчастная, — в вагоне дачного поезда, он — за рулем машины. Но вот все позади. Последние объятия, и зритель прощается с героями.

На первый взгляд перед нами игра. На самом деле случай маскирует точный и жесткий психологический механизм, включает то отрицательные, то положительные эмоции зрителя, образует увлекательный эмоциональный ритм, которые формируют подлинное содержание фильма. Такое произвольное и вместе с тем точно рассчитанное на определенное эмоциональное воздействие движение создается тем легче и проще, чем более свободна эмоциональная фабула от событийного ряда и его ограничительных требований. Не удивительно, что мелодрама меньше ориентирована на познание, включая сюда и познание духовного мира человека, мира чувств, чем на переживание, т. е. на возможность испытать определенное эмоциональное состояние. Если трагедия возвышает чувства человека до переживания духовного подъема, выражающего и отражающего ход истории, а драма позволяет ему пережить серьезные социальные конфликты, то мелодрама обращается к человеческой чувствительности по поводу всякого рода утраты. Если трагедия вызывает чувство страха, сострадания, катарсиса, драма — тревоги, «ярости, гнева, возмущения» (Симонов), «драматического катарсиса», сопереживания и гордости за человека, отстаивающего свою жизнен-

ную позицию, то мелодрама может рассчитывать лишь на сочувствие, жалость — чувства, которые эстетически менее действенны.

Характер эмоций в ряду жанров трагедия — драма — мелодрама меняется от высших к низшим. В мелодраме менее всего проявляются высшие чувства, зато больше представлены рефлексивные переживания. «Мелодрама — это мини-трагедия,— с понятной иронией отмечает Я. Маркулан.— В ней есть все элементы трагедии, но они так уменьшены и ослаблены, что подчас не похожи на самих себя. Трагедия — космос человеческих страстей, неравной, но героической борьбы человека с природой, роком, могущественным противником. Мелодрама — микромир, в котором сражения идут на ограниченной территории, время и пространство тут локальны и вогнаны в границы одной коллизии... Вместо катарсиса она предлагает умиление, глубине переживаний предпочитает чувствительность» [71, 37]. Несмотря на свою эстетическую ограниченность, мелодрама широко распространена в кино, имеет лишь одного серьезного соперника — кинодетектив. Такая жизнестойкость мелодрамы объясняется ее «всеядностью». Если трагических и по-длинно драматических конфликтов в действительности ограниченное количество, то в мелодраматических ситуациях можно представить многие человеческие отношения.

Мелодраматические произведения делятся на две группы. Первая, которая воссоздает типический образ человеческого чувства, примыкает к миру художественных искусств; ее можно рассматривать как лирическое произведение. Вторая довольствуется лишь способностью возбуждать переживание, вызывать слезы и этим ограничивает свое воздействие. Такая мелодрама не достигает эстетического уровня, превращается в нечто, близкое к эмоциональному цирку, удовлетворяя потребность в эмоциональном насыщении. «...Эмоциональное насыщение организма является его важной врожденной и прижизненно развивающейся потребностью,— пишет Б. И. Додонов.— Потребность эта в своей исходной форме есть, очевидно, потребность физиологическая, несмотря на то что сами эмоции несут в себе психологическое содержание. Ведь речь идет в данном случае... о том, что для физиологического благополучия организма, помимо всего прочего, необходимо, как выражается

Т. Рибо, «естественное стремление каждого чувства проявлять свою функцию» [37, 76].

Мелодраматизм может проявляться не только как жанровая структура, но и как стилистическая направленность. Склонность к такой стилистике свойственна творчеству некоторых режиссеров и актеров. Не чуждался мелодраматических ситуаций, например, великий Чаплин, особенно в поздний период своего творчества.

К мелодраме по эмоциональной структуре примыкают детективы. Для них также необходима эмоциональная фабула. Как в мелодраме, в детективе интеллектуальный компонент уступает эмоциональному.

Может показаться, что эмоция страха образует что-то общее между трагедией и детективом, приключенческим фильмом. Однако в трагедии страх возникает главным образом в решающие моменты действия, в детективе, приключенческом фильме эмоция страха имеет такую же структуру; как и в мелодраме: сочувствие пульсирует постоянно, с точно рассчитанными ритмами возбуждения и торможения. Кроме того, в детективе энергично проявляется эмоция интереса. Некоторые ученые отметили «тесное и неустойчивое равновесие, существующее между любопытством (или интересом) и страхом, а также сходство между возбудителями этих двух состояний» [49, 171].

Страх в детективе имеет, по крайней мере, три источника возбуждения: необычность, незнакомость и большая степень новизны, неожиданности в повороте действия, ситуации, опасение за жизнь героя, вызывающего симпатию, или беспомощного существа.

При восприятии «фильмов ужасов» мы встречаемся с ситуацией, близкой к восприятию детектива. Разница лишь в объекте, вызывающем эмоцию страха, и соответственно в интенсивности этой эмоции. Силы, которые угрожают герою, как правило, несоизмеримы с человеческими возможностями: могущество стихий — огня, воды, грозы, землетрясения или живое воплощение стихий — гигантская акула, чудовищных размеров обезьяна, механический человек, заросший шерстью громадный дьявол, океан-мозг, хищные насекомые. Правда, гигантские живые существа появляются главным образом в фантастических фильмах. Это несколько ослабляет устрашающее действие гигантских образов, ведь обыденный опыт не находит достаточного подтверждения порожде-

ниям безудержного воображения. В таких фильмах сознанию приходится преодолевать условность кино как искусства по сравнению с реальностью и условность фантастических образов по сравнению с отражениями реальности. Не будь этого амортизирующего воздействия двойного «если бы», восприятие «фильмов ужасов» было бы невыносимым. Слишком неосмотрительная доверчивость к агрессивным порождениям экрана может привести к опасным последствиям, как это случилось при демонстрации фильма «Изгоняющий дьявола» в американских кинотеатрах.

«Фильмы ужасов» представляют крайнюю степень драматизма, где наименьшая мера познавательных ресурсов сочетается с наиболее бурным проявлением эмоций. От драмы к мелодраме, к приключенческому фильму и детективу ослабевает социально-познавательная роль искусства, познавательный аспект эмоций и чувств, и наоборот, возрастает роль и значение эмоционального переживания. К нему, в сущности, и сводится восприятие так называемых «фильмов ужасов».



# Комические жанры

За драматическими жанрами следуют лирические и психологические, что в эстетическом плане соответствует категории прекрасного, где идеальное и реальное находятся в равновесии, достигают тождества. Однако произведения, где эстетическое содержание исчерпалось бы категорией прекрасного, можно отыскать с большим трудом. Спокойствие и умиротворенность, навеваемые атмосферой таких фильмов, как «Двое», «Я шагаю по Москве» и другие, во многом объясняются их описательностью. Как только позиция авторов становится более активной, созерцательность сменяется анализом действительности. В результате испаряется благодущие и гармоническое состояние героев и намечаются иные жанровые признаки кинопроизведений. В «Романсе о влюбленных» трепетное переживание любви сменяется апофеозом страстного чувства, включающего в себя стихии солнца, воды, неба; деревенская идиллия в картине «Целуются зори» переводится в юмористический план и т. д.

Как нам представляется, нецелесообразно анализировать жанры, характеризующиеся лишь категорией прекрасного, поскольку для этого недостаточно художественного материала, а также потому, что это жанры пограничные, тяготеющие то к лирической драме, то к лирической комедии. Обратимся к более важному жанровому образцованию, связанному с категорией комического.

## *Комическое как категория*

Мы уже определяли комическое как преобладание реального над идеальным и показывали, что различные соотношения идеального и реального выливаются в разные формы комизма: от наиболее слабой (юмор) до крайней (сатира). Внутреннее движение комического весьма отчетливо проявляется в историческом процессе. На это обращал внимание К. Маркс, указывая, что исто-

рические явления проходят вначале трагическую, а затем комическую фазу развития [2, 2, 418].

Комическое противоречие может быть свойственно внутрифазовому развитию. М. Бахтин обосновал диалектику функционирования общественно-художественного сознания, где комическое выступает в качестве объединяющего начала взаимопревращающихся сторон развития — высокого и низкого, смерти и рождения, телесного и духовного, выражения двуликости всего сущего, и сосредоточил внимание на предельном состоянии комического, когда оно исчерпывает себя и определяет границы развития [14, 26, 91].

Существуют и более слабые формы комизма, когда противоречия не затрагивают сущности явления. В границах юмора комизм выражает не отрицание, а утверждение, освещает маленькие слабости, предполагая весьма существенные достоинства, во всяком случае превышающие то, что подлежит осмеянию. Итак, юмор можно определить как утверждающий комизм. Ирония в нашем представлении есть дальнейшее развитие комизма, она занимает место между утверждением и отрицанием в комическом и образует своего рода эстетически нейтральную полосу. В этой промежуточной полосе вовсе не царит спокойствие. И здесь чувствуется напряжение противоречий, хотя и не отличающихся динамизмом. В юмористическом отношении сквозит утверждение и одобрение, в иронии наблюдается только примирение. Юмор выражает спокойное отношение к миру, ирония скрывает тревогу и предчувствие тупика.

Ирония — промежуточная ступень между юмором и сатирой — сохраняет некоторые свойства юмора и обретает признаки сатиры, однако не сливается ни с одним из этих видов комического. Она, как и юмор, утверждает объект, хотя это утверждение внешнее, формальное, и, как сатира, отрицает его, но не в объеме и содержании самого отрицаемого объекта, а в форме и содержании подставного, «иронического» объекта. Ирония сильнее юмора, но слабее сатиры, так как утверждает за объектом хотя бы воображаемую положительность, и это утверждение сопровождается притворно положительной эмоцией, соответствующей по силе предполагаемой, вызываемой отрицательной эмоцией. Экспрессивное, эмоциональное выражение иронии менее интенсивно и многозначно, чем эмоциональная сила и эмоциональный спектр сатиры, не огра-

ниченный ни эмоциональностью маскирующего объекта, ни сравнительно однозначной эмоциональностью иронии. Отличительное свойство иронии — ее диалектичность, парадоксальное соединение противоречивых характеристик предмета. «Противоречие — это триумф искусства ... оно является иронией, ибо, как известно, последняя объявляется триумфом искусства,— писал Гегель. — Она должна заключаться в том, что все, обнаруживающее себя как прекрасное, благородное, интересное, вслед за тем разрушает себя и заканчивается противоположным, и подлинное наслаждение находится в открытии того, что цели, интересы, характеры — ничто» [33, 2, 45]. Ирония свободна от эмоциональной монотонности, безмятежности юмора и безжалостной страстности сатиры, в которых противоположности завершили движение и борьбу победой одной из сторон. Притягательность иронии как раз и состоит в динамическом отношении, живой игре противоположностей, а следовательно, в более полном выражении жизни рассудка, отражающего еще не остывшую связь между жизнеспособностью и отмиранием объекта. Предельным выражением иронии является сарказм, где насмешка граничит с потресением.

Более сильное, чем в иронии, выражение комического заключено в сатире — прямом и открытом обличении отжившего, мертвого, скрывающегося под личиной живого. Преобладание формы над содержанием, явления над сущностью, реального над идеальным достигает здесь такого состояния, что субъективное сознание не может ограничиться ироническим отношением, а с негодованием стремится за внешними покровами обнажить гнилое нутро отмирающего мира. «Благородный дух, добродетельная душа, которой отказано в осуществлении своего сознания в мире порока и глупости, отвращается то со страстным возмущением, то с тонким остроумием или холодной горечью от находящегося перед ним существования, негодует или издевается над миром, который прямо противоречит его абстрактной идее добродетели и правды,— пишет Гегель. — Формой искусства, которую принимает образ обнаруживающейся противоположности между конечной субъективностью и выродившимся внешним миром, является сатира» [33, 2, 224]. Идеалистическая концепция Гегеля, отрицавшего объективное содержание сатиры, не позволила ему увидеть в сатире субъективное выражение объективных, реальных



противоречий самой действительности. Эмоциональная основа комических произведений отличается взаиморазвитием чувств. При восприятии таких произведений сильнее проявляется субъективная позиция зрителя или читателя (слушателя).

Воспринимаемый образ не исчерпывает комического объекта, поскольку в нем воплощается лишь реальное состояние предмета, а идеальное должно существовать и в воспринимающем сознании. Иначе комический эффект не возникает. Н. Г. Чернышевский утверждал, что к юмору расположены люди, которые имеют отчетливое представление о возвышенном, благородном, нравственном, одушевлены любовью к нему, наделены зоркостью и наблюдательностью. Он также подметил противоречивый характер юмора: «Впечатление, производимое в человеке комическим, есть смесь приятного и неприятного ощущения, в которой, однако же, перевес обыкновенного на стороне приятного; иногда этот перевес так силен, что неприятное почти совершенно заглушается. Это ощущение выражается смехом. Неприятно в комическом нам безобразное; приятно то, что мы так проницательны, что постигаем, что безобразное — безобразно. Смеясь над ним, мы становимся выше его. Так, смеясь над глупцом, я чувствую, что понимаю его глупость, понимаю, почему он глуп, и понимаю, каким он должен быть, чтобы не быть глупцом — следовательно, я в это время кажусь себе много выше его. Комическое пробуждает в нас чувство собственного достоинства...» [104, 293].

Н. Г. Чернышевский, признавая противоречивость комического, обратил внимание не только на противоположный характер интеллектуальных источников комического, но и на контрастную природу чувств, возникающих при его восприятии [104, 293]. Что касается преобладания «приятного» над «неприятным» в процессе восприятия комического, то такое эмоциональное впечатление возникает по отношению к юмористическим явлениям или при ироническом отношении к объекту. Эмоциональная природа сатиры иная. Здесь отрицательная эмоция превосходит положительную, обладает более сложной структурой и большей силой. Уже Гегель находил в сатире возмущение, горечь, страсть, негодование. Эстетика создает предпосылки для рассмотрения эмоциональной структуры комического. Вот основные из них.

1. Комическое представляет собой эмоциональное

противоречие между переживанием идеального и реального.

2. По соотношению интенсивности положительных и отрицательных эмоций комическое подразделяется на три основных вида:

а) юмористическое (реальное преобладает над идеальным в объекте, не разрушая его, положительная эмоция сильнее отрицательной);

б) ироническое (реальное ставит идеальное на грань разрушения, положительная и отрицательная эмоции сравниваются по интенсивности);

в) сатирическое (идеальное побеждено реальным, отрицательная эмоция превосходит положительную).

Положительная эмоция в сатирической ситуации вызывается не объектом, а внутренним состоянием субъекта, переживанием его собственного отношения к объекту, связанного с разоблачением порочной сущности объекта.

3. Противоречивое переживание комического не проявляется в форме последовательного нарастания, а развивается толчками, и в каждый отдельный момент возникает как неожиданность. В связи с этим подлинное проявление комического менее длительно, но и более концентрировано. Если переживание трагического, драматического, мелодраматического можно сравнить с медленным горением, то форму комического — с короткими вспышками.

Рассмотрим эмоциональные особенности разных видов комического и их специфические проявления в киноискусстве.

**Юмор.** Юмор проявляется в положительной эмоции. И хотя на уровне обыденного сознания принято говорить о наличии или отсутствии чувства юмора, на самом деле это «чувство» представляет собой образование из нескольких эмоций. Проявление их переживается как чувство удовольствия или неудовольствия. Юмор воспринимается как удовольствие или, по мнению некоторых эстетиков, как наслаждение. «Комическое доставляет эстетическое наслаждение, так как, воспринимая его, человек непременно приобщается к идеалу и возвышается над объектом осмеяния», — пишет Ю. Боров [20, 77]. В понимании эмоциональной сущности комического он следует за Н. Г. Чернышевским и полемизирует с П. Гроссом, который утверждал, что «комическое вызывает у нас фари-

сейское чувство, что мы не таковы, как этот нелепый человек». «Смех реально, а не мнимо возвышает человека над явлением,— подчеркивает Ю. Боров. — Также ошибочно полагать источником эстетического наслаждения «эгоистическое переживание самодовольства» (как утверждал Гоббс), которое проистекает из сравнения себя с объектом смеха» [20, 77]. Позиция Ю. Борева, желающего видеть лишь единственный эмоциональный источник комического, недостаточно убедительна. Ведь не только П. Гросс и Т. Гоббс, но и Н. Г. Чернышевский в сущности рассуждают об одном и том же — о преимуществе субъекта над объектом и об эмоциональном выражении этого преимущества. Все дело в том, что переживание комического (в данном случае юмористического объекта) сложно по своей структуре. Здесь мы находим и приобщение к идеалу, и реальное «возвышение человека над явлением», и, возможно, в некоторой степени самодовольство, и эгоизм. Самоуспокоенность субъекта отмечал Гегель: «Комическому свойственна бесконечная благожелательность и уверенность в своем безусловном возвышении над собственным противоречием, а не печальное и горестное его переживание: блаженство и благонастроенность субъективности, которая, будучи уверена в самой себе, может перенести распад своих целей и их реальных воплощений» [33, 3, 580]. Гегель обращает внимание на еще один из видов комического — самоиронию, юмористическое отношение субъекта к самому себе.

**Ирония.** Как и юмор, ирония может быть связана с положительной эмоцией. Известно, что юмористическое и ироническое отношение субъект может испытывать к самому себе. Ироническая самооценка собственной личности достаточно распространена. Вот как воспринял, например, Г. Уэллс свидетельство своей популярности в Советской России, обнаруженной во время посещения одной из школ Петрограда: «Человек, сопровождавший нас во время этого визита, начал спрашивать детей об английской литературе и их любимых писателях. Одно имя господствовало над всеми остальными. Мое собственное. Такие незначительные персоны, как Мильтон, Диккенс, Шекспир, копошились у ног **этого** литературного колосса. Опрос продолжался, и дети перечислили названия доброй дюжины моих книг. Тут я заявил, что абсолютно удовлетворен всем, что видел и слышал, и не желаю больше ничего осматривать — ибо, в самом деле, чего еще я мог

желать? — и покинул школу с натянутой улыбкой, возмущенный организаторами этого посещения» [98, 353].

Подобная критическая самооценка — один из видов иронии. Ее можно назвать «обратной иронией». Обычное ироническое отношение предполагает отрицание утверждения. Здесь же мы встречаемся с ироническим субъективным отношением к объективно иронической ситуации. Правда, здесь самоирония скрывает несомненное самосознание своей авторской ценности, иначе мы бы столкнулись с горестным самоуничижением. Такая ирония близка к юмору, она не затрагивает сущностных сторон объекта.

Ирония имеет более широкий силовой спектр, чем юмор. Она не только степень комического, но и выразительная форма его, сводимая к формуле отрицания через утверждение. Как качественная степень комического ирония выражает отношение к комическим объектам, относительно которых сила отрицания возрастает по сравнению с юмором, но остается слабее сатирического отношения. В роли выразительной формулы ирония способна определять отношение к различным объектам (отрицание через утверждение).

В. Волькенштейн, сравнивая комедию и трагедию, справедливо замечает, что комедийная борьба не должна приводить к страданию, ибо страдания комедийного героя переводят комедию в драму. Правда, поскольку сострадание к герою связано с симпатиями и антипатиями, то «чем отвратительней герой комедии, тем больше он может страдать, не вызывая у нас жалости...» [30, 163].

В подобных ситуациях сказывается соотношение эмоций. Если в драматических и трагических переживаниях проявляются высшие и низшие эмоции, то в процессе комического переживания — только высшие, которые, вероятно, уступают в интенсивности сочетанию, взаимодействию высших и низших эмоций. Таким образом, использование иронии возможно применительно к широкому кругу объектов, за исключением тех, которые вызывают страдание и сострадание.

Какова же эмоциональная структура иронии?

В отличие от юмора, где преобладает эмоция удовольствия, связанная с комическим утверждением идеального в объекте и торжества жизни в нем, удовольствие в иронии таится в живой связи, взаимопереходе положительной и отрицательной эмоций. Именно ирония дает ощущение

развития действительности, предоставляя возможность переживать борьбу противоположностей (в данном случае их эмоционального выражения) в их непосредственном единстве, обусловленном как единством объекта, так и воспринимающего субъекта, его эмоциональной сферы и сознания.

Немецкий писатель Жан-Поль связывает удовольствие от комического (его высказывания более всего относятся к некоторым оттенкам иронии) со свободной игрой чувств и рассудка: «Стихийный дух элементов комической стихии есть наслаждение тремя рядами мыслей, движущихся в едином созерцании: 1) истинным рядом, принадлежащим нам же; 2) истинным, принадлежащим другому, и 3) мнимым, принадлежащим другому, который же ему и подставляем.

Наглядность побуждает нас перебегать от одного к другому, играя этими разлетающимися в разные стороны рядами, но вследствие их несоединимости это побуждение испаряется в радостной непринужденности. Комическое есть, следовательно, наслаждение или же фантазия и поэзия рассудка...» [51, 306].

По сравнению с юмором ирония способна к более длительной форме временного проявления. Юмор, по уровню эмоционального напряжения близкий к лирике, действительным оказывается в небольших формах, ирония способна к более длительному развертыванию. Показательно, что в короткометражных фильмах Чаплина преобладает юмор, а в более крупных произведениях («Новые времена», «Цирк») он все больше склоняется к иронии.

Режиссер Э. Рязанов начал с преимущественно юмористической картины «Карнавальная ночь», где ироническая линия образа Огурцова погружена в атмосферу юмористических и лирических эпизодов. Затем Э. Рязанов перешел почти полностью к иронической палитре. В «Невероятных приключениях итальянцев в России» он уже отдает дань тяжеловесному юмору. Очевидно, мудрость художника побуждает предпочитать глубокий комизм иронии, которая пластична, пригодна для лепки больших форм, позволяет использовать довольно волнующий конфликт, как, например, в «Служебном романе». Юмор же, скользящий по поверхности явлений, таких возможностей не представляет и тяготеет к сравнительно небольшим, концентрированным формам.

Подлинную сущность иронии проявляет, когда отходит

от беззлобного комизма юмора, но не вступает в пределы грозного сарказма, иначе говоря, когда положительная и отрицательная эмоции равны по экспрессивности, когда наиболее чувствуется гармонический ритм жизненных процессов. «Чем значительнее разоблачение, чем опаснее порок, тем сдержаннее смех», — замечает В. Волькенштейн [30, 161].

Иногда истоки иронического начала могут быть замаскированы. Эта редкая форма иронии положительное скрывает за отрицательным в объекте. Так строится ироническая структура в фильме «Берегись автомобиля», где явно противозаконные действия автомобильного вора Деточкина оказываются вполне патриотическими и справедливыми деяниями.

Наиболее острой формой иронии является **сарказм**. В сарказме — особенно язвительной иронии — положительная эмоция поглощается гневом и возмущением. Сарказм — вид комического, пограничный между иронией и сатирой. Положительная эмоция, удовлетворение, которое получает субъект от самого процесса разоблачения порока, хоть и ослабляет негативные эмоции, но не гасит их совершенно. В этом отличие сатиры от юмора и слабых форм иронии. По отношению к сатире применим закон однополюсной траты энергии: «Нервная энергия имеет тенденцию к тому, чтобы растрачиваться на одном полюсе — или в центре или на периферии; всякое усиление энергетической траты на одном полюсе немедленно же влечет за собой ослабление ее на другом» [31, 266]. Этот закон позволяет понять, почему в процессе восприятия сатирического произведения отрицательная эмоция оказывается сильнее положительной. Первая связана с содержанием, вторая — преимущественно с формой художественного произведения, в конечном счете с авторским отношением к действительности, его эстетической оценкой. В сатирическом произведении выражение авторской позиции связано с определенными закономерностями. «Поскольку комедию чистого жанра характеризует борьба сплошь неумелая и неблагодарная, наиболее яркие персонажи комедии являются типами-гиперболами, и чем ярче комедия, тем гиперболичнее характеристики и ситуации», — пишет В. Волькенштейн [30, 169].

При восприятии комедии возникает эмоциональное отношение как к содержанию, так и к форме произведения. Этот феномен был описан Л. Выготским. Он разли-

чал в художественном произведении «эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой... Едва ли мы ошибемся,— писал Л. Выготский,— если скажем, что они находятся в постоянном антагонизме, что они направлены в противоположные стороны и что от басни до трагедии закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершающейся точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» [31, 272].

Таким образом, применительно к комедии закон эстетической реакции связан с противоположными эмоциями: отрицательной, вызываемой содержанием, и положительной, вызываемой формой, гиперболизирующей порок. Преувеличение безобразия есть также наказание его, и поэтому форма вызывает удовлетворение, удовольствие — положительную эмоцию.

Анализируя «эстетическую реакцию», Л. Выготский сформулировал теорию, согласно которой вызываемые искусством аффекты, которые переживаются со всей реальной силой, разряжаются в деятельности фантазии, необходимой при восприятии произведения искусства.

Сосредоточившись на анализе эмоционального содержания самого произведения, Л. Выготский оставил в стороне ассоциативные возможности эмоциональной памяти человека, которые неизбежно актуализируются в ходе восприятия. В результате эстетического восприятия уже существующее в недрах сознания наше собственное эмоциональное отношение к изображенным явлениям, в частности к сатирическим объектам, преобразуется, «просветляется» и поднимается на эстетическую ступень.

Можно представить, что «негодование, возмущение», которое вызывает порок в качестве объекта произведения, нейтрализуются наказанием в форме гиперболического изображения. Вместе с тем, очевидно, эмоциональный разряд, возникающий в результате восприятия, становится резонатором для эмоций, принадлежащих нашей эмоциональной памяти, которые актуализируются, закрепляются в эстетическом сознании. Именно об этих, являющихся достоянием самого зрителя и читателя эмоциях помнил Аристотель, когда говорил об очищении не аффектов, вызванных непосредственно содержанием, а именно «подобных аффектов», т. е. аналогичных аффектов, или пережитых, или еще возможных в будущем.

Комические мотивы встречаются в самых различных кинопроизведениях как средство обогащения творческой палитры и более рельефного изображения жизни. Комические жанры в кино возникали вместе с кинематографом и своими истоками связаны с освоением традиционных искусств, в первую очередь цирка. Например, короткометражки Макса Линдера распадаются на эпизоды, напоминающие клоунаду, актер не расстается с маской-образом предприимчивого шеголя, ищущего все новые любовные приключения. Предшественниками Макса Линдера были фокусник Ж. Мельес, а также акробат и куплетист Андре Дид, которые в кино нашли превосходную площадку для своих представлений.

Площадная, ярмарочная эстетика господствовала в комическом кинематографе до Ч. Чаплина. Ч. Чаплин в своем творчестве поднимается до высот мирового искусства, сближает комедию с трагедией. В таких фильмах, как «Великий диктатор», «Новые времена», он затрагивает проблемы власти, научного, технического прогресса — проблемы, которые с грозной неотвратимостью встали перед человечеством лишь спустя десятилетия.

Между тем комическое кино до сих пор не отказалось от связей со своим эстрадно-цирковым прошлым. Хотя оно развивается в широких эстетических пределах — от юмора до сатиры, тем не менее эксцентрическая комедия остается одним из популярных жанров кинематографа. Эстетическим содержанием ее является юмор, так как комизм положений, физических недостатков связан не с развитием идеалов, закономерностями мира, а с царством случая, возникновением алогичных положений, капризами природы, не затрагивающими основ существования.

Советская кинокомедия начала развиваться в широком эстетическом диапазоне. В первые годы советского кино внимание привлекал жанр сатиры. «Чудотворец», «Необычайные приключения мистера Вестя в стране большевиков», «Процесс о трех миллионах», «Дон Диего и Пелагея» явились провозвестниками сатирического направления в советской кинокомедии.

Однако в кино комизм никогда не получал ведущего положения. Высокое звучание пафоса, которого дости-



гает С. Эйзенштейн в «Броненосце «Потемкине», надолго становится эстетическим камертоном для советского киноискусства. Эпический жанр делается эталоном, и чем ярче проступают эпические признаки в произведениях других жанров, тем значительнее они являются. В советской кинокомедии 30-х годов влияние эпоса явственно сказывается в пафосном утверждении положительного героя и развитии комического лиризма и мелодраматизма как стремление смягчить сатирическую картину. Р. Н. Юрнев, много лет посвятивший изучению кинокомедии, появление и утверждение положительного героя — основного персонажа советской кинокомедии — считает следствием общей жизнерадостности и исторического оптимизма, свойственных мироощущению советского общества. «Оказывается, что даже столь общепризнанная и действенная теория комического, как теория несоответствий, — не всеобъемлюща, — пишет он. — Нужно учесть, что радость от уверенности в своей силе и правоте, в своем социальном здоровье, в своем будущем, веселье от переизбытка сил тоже могут лежать в основе комического... Поэтому многие советские комедии и сильны своими положительными героями, сильны не разящей сатирой, а жизнеутверждающим светлым юмором» [111, 124].

Действительно, жизнеутверждающие силы могут стать основой комического, юмористического мироощущения. Однако не бесспорно, что комедия может быть сильна именно положительными героями. Главное в ней не создание образа положительного героя, а разоблачение отрицательного типа. Иначе чем тогда комедия отличается от трагедии, драмы, романа, повести? Положительный герой в комедии — это своего рода заложник, гарантирующий умеренность сатирической критики, это полномочное зримое представительство идеала в произведении, где оно необязательно по законам жанра. Недаром Гоголь утверждал, что единственный положительный герой «Ревизора» — это смех.

В советском кино наиболее яркие положительные герои появились в комедиях Г. Александрова и И. Пырьева. Путь советской комедии прокладывал Г. Александров, преодолевая бюрократические частоколы, поставленные на ее пути. В книге «Эпоха и кино» он вспоминает, что кинематографическая общественность Москвы вполне серьезно дискутировала вопрос, может ли существовать

«просто смех». Посмеявшись во время чтения сценария «Веселых ребят», компетентное собрание вынесло такое решение: «Вещь блестяще талантлива... но социального хребта в ней нет» [8, 175]. После продолжительных усилий со стороны авторов сценарий все-таки был принят, и Анюта — Любовь Орлова открыла список жизне-радостных комических героинь в водевильных, мелодраматических и лирических постановках. Традиционную историю Золушки Любовь Орлова перенесла в сферу социальной действительности. Ее героиня не ожидала покорно появления доброй феи и прекрасного принца. «Советские девушки Любви Орловой добивались своего напролом, и добивались обязательно... В этой юмористической агрессии, общей для Анюты, Стрелки, Тани Морозовой, в этой их напористости существенно не только то, что они добиваются своего не для себя, а для всех: существен все тот же общий и за пределами фильмов ощущаемый напор, то же победное действие от общего имени, общих чувств эпохи» [95, 189]. Герои Л. Орловой, М. Ладыниной, Н. Крючкова с их юмористическим и человеческим обаянием создавали приподнятую атмосферу расцветающей жизни. В фильмах комизм ограничивался юмором, и это ограничение отражалось на образах, достойных сатирического осмеяния, например сатирическом образе Бывалова, созданном И. Ильинским.

По поводу фильма «Волга-Волга» Р. Н. Юренев пишет: «Самодеятельность воспета в самой своей характерной черте: еще неосознанном потенциале могущества. Бюрократизм осмеян в самой своей характерной черте: не верить даже глазам своим, а только мертвым предвзятым схемам» [111, 128]. Несмотря на действительно яркое исполнение роли, бюрократ показан в облике ловкача, не лишённого обаяния. Разоблачение зла носит преимущественно внешний характер, не затрагивает самих истоков бюрократизма.

Бывалов более всего высмеивается как незадачливый меценат. Р. Н. Юренев считает проблему положительного героя комедии весьма существенной: «А высшей формой реалистической, идейной комедии является, по моему глубокому убеждению, комедия, в которой сатирическое отрицание сочетается с радостным утверждением» [111, 125]. Действительно, и сатирическая комедия, отрицая, утверждает. Реалистическое искусство всегда действует



с позиций идеала. Однако проблема заключается в том, необходимо ли обязательное уравнивание отрицательных и положительных героев в одном и том же произведении.

На наш взгляд, не обязательно. Нельзя предъявлять к одному отдельному произведению требования, которые можно и должно предъявлять ко всему искусству в целом. Ф. Энгельс, определяя понятие реализма, писал: «...Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» [2, 1, 6—7]. Но он не утверждал, что в реалистическом произведении непременно должны быть собраны все основные типы и изображены все основные обстоятельства. Имеет право на существование и произведение — фрагмент действительности, где действуют отдельные типы, схвачены отдельные типичные обстоятельства. Достаточно только достоверно выразить те идеалы, которые утверждает автор.

Таким образом, наличие или отсутствие положительного героя в кинокомедии не является основополагающим и принципиальным эстетическим критерием.

Концепция предпочтительности положительного героя в комедийном произведении связана также с преувеличением роли искусства в жизни общества. Говоря о воспитательной роли искусства, правильнее было бы рассуждать о воспитательном воздействии действительности посредством искусства. Вот почему неосновательными являются опасения, что сатирическое произведение, в котором отсутствует положительный герой, может исказить изображение жизни. Ведь оно корректируется контекстом современного киноискусства, искусства в целом и контекстом самой действительности. Неубедительно будет выглядеть как творение розового комизма, так и черный юмор, если для них недостаточно использованы краски самой жизни. Опытный комедиограф Э. Рязанов признает: «Думаю, тезис о том, что искусство влияет на жизнь и изменяет ее, несколько преувеличен. Я не верю, что дурака можно перевоспитать в умного, осмеяв его. Не думаю, что чиновников при искусстве, подобных Огурцову, стало меньше после «Карнавальной ночи» ... Иными словами, комедия призвана вооружить хороших, умных людей против чванливых глупцов, самодовольных корыстолюбцев, спесивых бюрократов» [89,

Таким образом, достоинство комических жанров в кино определяется в первую очередь напряжением комических противоречий, а не мерой формального оптимизма. Более того, наличие положительного героя ставит пределы сатирическому отрицанию — проявление горечи и возмущения в нем ограничивается необходимостью перехода к жизнеутверждению. Амплитуда раскачивания эмоционального маятника и образует границы сатирического отрицания.

Таковы теоретические основы комического в киноискусстве. Они представлены на схеме 2.

Лирическая комедия отражает движение идеала от сферы прекрасного к комическому. В эксцентрической комедии входит в свои права комическое большей частью в пределах юмора. Эта комедия имеет в кино самые давние традиции. Эксцентрика основана на антилогике, на обмане ожидания и достигается различными средствами. Она требует быстрого темпа, предельные его выражения — замедленная или ускоренная съемка. При демонстрации получается эффект деформированного движения. Патриарх американской комедии Мак Сеннетт старался не оставлять зрителю времени на раздумье. «Не старайтесь умничать,— поучал он режиссеров,— когда зрители думают, они не могут смеяться». Человек не может думать и смеяться одновременно. Разум и смех несовместимы. Жесткую власть временных рамок ощутил Г. Александров при постановке «Волги-Волги». В частности, в одном из трюковых эпизодов Бывалов кричал через «говорок» в машинное отделение: «Поддай пару!» — и сразу же после его слов из трубки вырывались клубы пара и били ему в лицо. Обнаружилось, что из семи дублей только один вызывал смех, а все другие смотрелись при полном молчании. А дело заключалось в том, что только в одном дубле «пар появлялся в правильном ритме по отношению к произнесенной фразе. В шести других дублях он либо запаздывал, либо появлялся слишком быстро. Успех этого трюка решала какая-то доля секунды» [8, 214]. При постановке трюкового фильма «Приключения итальянцев в России» Э. Рязанову с большим трудом удавалось добиваться от актеров нужного темпа [89, 78—79]. Из подобных наблюдений следует, что эксцентрическая комедия связана главным образом с эмоциональной природой комического и не достигает подлинного эстетического уровня, связанного

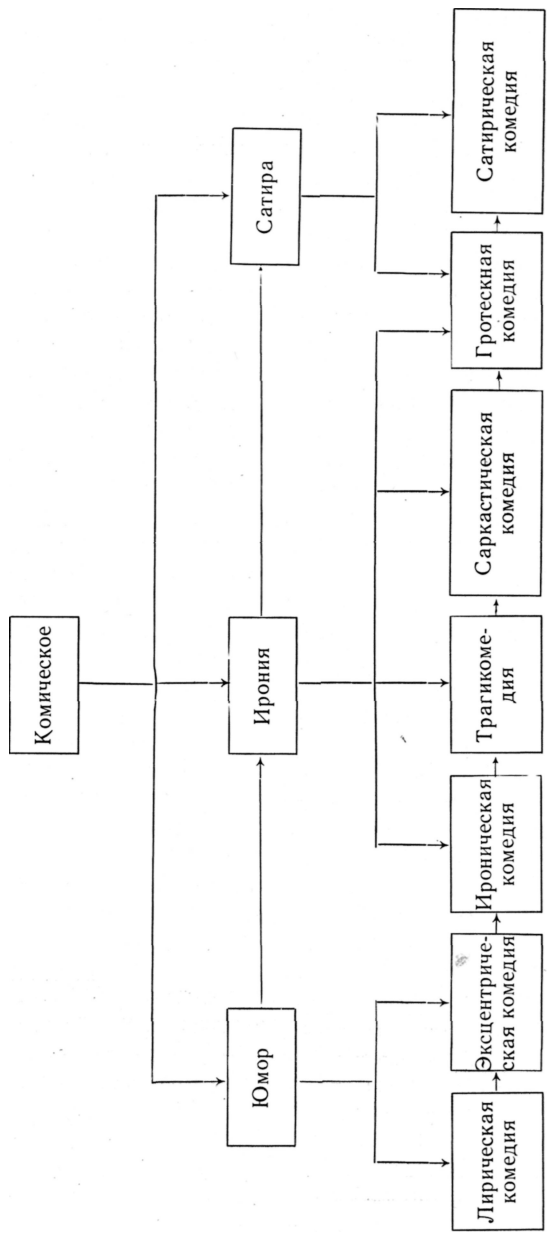


Схема 2

с выражением идеального. В ней на первом плане оказывается не психологическое, а физическое действие. Восприятие действия-движения заканчивается на уровне представления и не требует длительного напряжения сознания, тогда как восприятие новых художественных идей требует основательной работы мысли. Из этого вовсе не следует, что эксцентрическая комедия — низший вид комического. Это его специфическая форма.

В эксцентрической комедии, как и в структуре комических жанров в целом, комическим объектом является человек или животное, имитирующее человеческое поведение, главным образом его некоторые элементы. Иногда такой статус получают вещи, например кровать, которая вступает в борьбу с весьма нетрезвым Чарли. Природа комического трюка предполагает не только возможность самостоятельных действий, но и возможность выбора одного из них. Одно из этих действий логичное, второе — алогичное, одно ожидается, второе — неожиданное. Однако внезапность действия должна быть мотивирована в основном второстепенными очевидными предпосылками, вдруг оказывающимися главными. Вспомним известный трюк с будильником, который продельвает Чарли, выступающий в роли лавочника. Он с важным видом прикладывает будильник к уху, прислушивается, затем начинает открывать его, как консервную банку. Логичным продолжением была бы разборка механизма. Но будильник напоминает консервную банку, корпус содержит механизм, и по этим второстепенным признакам Чарли обращается с часами, как с консервами.

Иногда комический эффект достигается акцентированием внимания на определенных частях человеческого тела, которые обыгрываются как наиболее существенные характеристики персонажей [116, 164].

Эксцентрическая комедия обычно не содержит больших и сложных художественных идей, чаще всего в ней разрабатываются одна-две непритязательные мысли, в пределах которых разворачивается система последовательных трюков, образующих событийный сюжет. В одной из первых советских эксцентрических комедий «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» мы обнаруживаем богатую комедийными возможностями идею, полностью отвечающую действительности. Речь идет о нелепых фантазиях американских обывателей, возникающих по аналогии с ходовыми сте-

реотипами о нравах дикого Запада, помноженных на предположения об азиатских ужасах. Эта мысль образует сюжетные границы, внутри которых действие развивается по законам эксцентрики.

Подобным образом в фильме «Пес Барбос и необычный кросс» разворачивается динамическая цепь превосходных трюков, выполненных с безукоризненной ритмической точностью. Тема глушения рыбы и вообще хищнического отношения к природе впечатляюще воплощена в преследовании злоумышленников псом с динамитом в зубах, который должен вызвать ассоциации с ответными действиями природы.

По динамике действия эксцентрическая комедия близка к детективу, она охотно заимствует детективные коллизии. Уголовный сюжет мы находим в «Необычных приключениях мистера Веста в стране большевиков», в одной из новелл картины «Операция «Ы» и другие приключения Шурика».

Эксцентрическая комедия обычно не стремится к анализу или раскрытию характера, она предпочитает маску — готовый слепок — и охотно пользуется ею не в одном фильме, а обычно в нескольких. Так, знаменитая тройца, начавшая свой бег в короткометражке «Пес Барбос и необычный кросс», закончила его путешествием на юг в «Кавказской пленнице». Горные пейзажи, крутые дороги, папахи и другие восточные атрибуты не повлияли ни на тупое рвение Балбеса, ни на самоуверенность Бывалого, ни на боязливость Труса. Внимание тут привлекает не столько характер, сколько обаяние артистизма и режиссерского искусства, образующих некую эстетическую автономность. Именно в эксцентрической комедии мы сталкиваемся с тем, как искусство на одном уровне отражает действительность, а на втором уровне, втором «этаже восприятия» — состояние самого искусства, уровень мастерства, где артистизм выступает как содержание, а его конкретное проявление в пределах роли — как форма. В других жанрах это внутреннее эстетическое ядро менее заметно, так как внимание поглощается прежде всего художественной самооценностью образа, и образ, созданный актером, сливается с монолитностью художественного целого. Даже темпераментная, исполненная глубокого психологизма игра М. Ульянова в роли Егора Трубникова («Председатель») не позволяет представить себе этот великолепный образ

без массовых сцен и вообще вне внутренних художественных связей этого фильма. В эксцентрической же комедии легко воспринимается артистическое соло и Никулина, и Вицина, и Моргунова.

Трюковые эпизоды встречаются не только в эксцентрической, но и в сатирической комедии, например манипуляции, которые Хинкель проделывает с земным шаром, хотя это лишь резиновый глобус (фильм Ч. Чаплина «Великий диктатор»), или стремительное падение Бывалова на свинью в «Волге-Волге» Г. Александрова.

Наконец, эксцентрика как вообще комическое почти всегда индивидуальна, личностна в своем выражении. В комедиях массовые сцены обычно составляют лишь фон, арену действия для отдельного исполнителя, яркой комической индивидуальности. Даже сцены, подобные музыкальной драке в «Веселых ребятах», распадаются на отдельные самоценные трюки. Иногда только группа действует как один человек, при этом стереотипность пародирует индивидуальное поведение. М. Ромм в «Обыкновенном фашизме» едко высмеял раболепие свиты фюрера: жест Гитлера, опустившего сцепленные руки ниже пояса, подобно марионеткам, повторили люди из его окружения.

Эксцентрические эпизоды менее свойственны иронической комедии\*, где пафос и стилевые принципы обусловлены ироническим отношением к изображаемому. В советском кино этот жанр наиболее отчетливо наметился в картинах Э. Рязанова «Берегись автомобиля», «Ирония судьбы, или С легким паром», «Служебный роман».

Ироническая комедия отличается от эксцентрической приближением к сущности объекта. «Решив делать комедию, я сказал себе: смешно будет, если я свое патетическое сделаю совсем наоборот», — отмечает С. Эйзенштейн [103]. Ироническая комедия использует драматические или трагические коллизии (трагикомедия) в комическом ключе. Ирония проявляется на уровне жанра. «Берегись автомобиля» — ироническая комедия, но по содержанию она детектив, а по форме — комедия. «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или С легким паром» — иронические комедии, хотя по содержанию это

\* Термин «ироническая комедия» здесь используется в качестве рабочего термина. В специальной литературе авторы, как правило, избегают употреблять его.



драмы, по форме — комедии. Сам Э. Рязанов склонен считать их трагикомедиями.

Вспоминая о работе над повестью, а затем над фильмом «Берегись автомобиля», Э. Рязанов пишет, что поначалу они с Э. Брагинским намеревались создать нечто наподобие автомобильного вестерна с героем в духе Робин Гуда. В конце концов эта мысль была оставлена, первоначальный замысел показался поверхностным, захотелось пристальнее взглянуть на понятие добра и зла, благородства и подлости. Так появились на свет герои — честный похититель, сентиментальный следователь, «высокоморальный» спекулянт [89, 61]. «Такого рода перевертывание и выворачивание характеров, должностей и ситуаций встречалось в нашем сценарии довольно часто, — замечает Рязанов. — Но, понятно, не ради забавы мы это делали. Мы стремились отделить формальные стороны каких-то эмоциональных явлений от их сущности» [89, 61].

О серьезных вещах шла речь и в последующих его картинах. В фильме «Ирония судьбы, или С легким паром» объектом авторских раздумий стала стандартизация жизни — от неразличимости квартир до одиозности мышления. В «Служебном романе» в центре внимания — близорукое представление о человеке, по сути дела пренебрежительное и легкомысленное отношение к тому, что скрыто за внешней оболочкой.

И возможность преступления во имя справедливости, и механическая унификация внутреннего мира людей, и нравственная глухота в равной мере могли стать предметом трагедии. Однако вера в преодолимость зла предоставляет возможность перевести коллизии в комический план. Последние картины Э. Рязанова все же, по нашей классификации, не относятся к трагикомедиям, так как в них гуманистические начала, человек не поставлены на грань жизни и смерти. Противоречия здесь имеют в большей мере драматический характер. К этой мысли склоняется и сам режиссер, хотя и замечает по поводу «Берегись автомобиля»: «Мы хотели создать трагикомедию, потому что, как мне кажется, этот жанр наиболее полнокровно отображает многообразие жизни, сплетение в ней смешного и грустного...» [89, 72]. Зато в отношении «Иронии судьбы, или С легким паром» формулировка смягчается и Э. Рязанов говорит о том, что ему «хотелось создать ленту не только смешную, но и лирическую,

грустную, насыщенную поэзией, приближающуюся к трагикомедии» [89, 203]. Пожалуй, такая точка зрения более близка к истине.

Ироничность фильмов Э. Рязанова заключается не только в необычной жанровой сочетаемости, но и в диалектичности и ироничности стилевой манеры, создающей двойственность художественной формы, а через нее и вместе с ней — ироничность содержания.

Ирония разворачивается более широко — как эксцентричность содержания и документальность формы, в частности изображения. Операторы А. Мукасей и В. Нахабцев в содружестве с художником Б. Немечком, стремясь создать в фильме «Берегись автомобиля» неретушированную среду, почти совсем отказались от павильонов, использовали «скрытую камеру». Принцип документальности выдерживался и при съемке актеров. Например, в эпизоде погони Смоктуновский и Жженов не думали о специальных комедийных приемах, а пытались прежде всего сохранить достоверность жизненной ситуации и добились почти документальной убедительности.

Оператор-постановщик фильма «Ирония судьбы, или С легким паром» В. Нахабцев предоставил полную свободу актерам, не сковывал их ни специальным освещением, ни строгими композициями кадра. Актеры властвовали на съемочной площадке, и в этом, по мнению Э. Рязанова, была проявлена самая высокая степень профессионализма и актерского искусства.

Как видим, в иронических комедиях Э. Рязанова эксцентрика характера и сюжета сочетается с документальной узнаваемостью среды и достоверностью, утверждаемой самооценностью личности исполнителей.

Ироническая комедия в нашей классификации предшествует трагикомедии. Эстетическое содержание иронической комедии еще согрето присутствием надежды; в трагикомедии слышится приглушенный голос отчаяния. Как трагический герой трагикомический представляет будущее, как комический — прошлое. «Изначальный трагизм состоит именно в том, что обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданны, однако достигнуть истинного положительного смысла они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и нарушая ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются виновными благодаря своей нравствен-

ности», — замечает Гегель [30, 3, 576]. Герой трагикомедии не достигает подлинного трагического состояния, поскольку вторая сторона, которая ему противопоставлена по форме, а не по существу, выражает противостоящую нравственную силу. Другими словами, герой трагикомедии — это трагический герой в комических обстоятельствах.

К жанру трагикомедии можно отнести «Дон Кихота» в постановке Г. Козинцева. Режиссер в сочинении Сервантеса увидел притчу о человеке, который пришел в мир делать добро, а ему в этом мире не оказалось места. Г. Козинцев, объясняя свой замысел, ссылается на Достоевского: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы поняли за вашу жизнь на земле и что об ней заключили?», — то человек мог бы молча подать «Дон Кихота»: «Вот мое заключение о жизни, и можете ли вы за него осудить меня?» [57, 1, 249].

Трагизм Дон Кихота состоит в том, что время благородства поглотило прошлое, в него не верили современники благородного идалго — торговцы, монахи, шулера, бродяги, преступники, светские дамы и герцоги. А может быть, этого времени и вовсе не было? И Алонсо Алихано, возвратившись домой, умирает. Возвращение рассудка обратилось для него трагедией. С. Фрейлих обращает внимание на своеобразие трактовки Козинцевым образа Дон Кихота: «Почему же в характере Дон Кихота мы не почувствовали двух измерений — комического и трагического, — которые придают неповторимую жизненность этому трагикомическому образу? Думаю, что здесь следует говорить именно о традициях нашего искусства, проявившихся в данной трактовке «Дон Кихота»; кстати, русского, серьезного, в большей степени гротескного, нежели трагикомического...» [101, 343].

С. Фрейлих диалектику комического и трагического, рассмотренную Гегелем и К. Марксом в истории, находит и в отдельном произведении. «В трагикомедии трагическое и смешное переходят друг в друга, меняются местами и, более того, осуществляются друг через друга...

В трагикомедии диалектика смешного и серьезного,

их взаимосвязь, их переходы друг в друга осуществляются через пародию» [101, 340]. Если в трагедии комические фигуры и эпизоды становятся отступлениями от основного действия, а в комедии могут возникать побочные трагические ситуации, то в «трагикомедии сдвиг может происходить в обе стороны».

Тонкая и остроумная наблюдательность С. Фрейлиха здесь излишне дедуктивна и недостаточно аналитична. Он отвлекается от видов комического и игнорирует степень комизма в различных фильмах. У него в одном списке оказываются «Великий диктатор», «Месье Верду» Ч. Чаплина, «Листопад» О. Иоселиани, «Двенадцать стульев» Л. Гайдая, «Отец солдата» Р. Чхеидзе, «Странные люди», «Живет такой парень», «Калина красная» В. Шукшина, «В огне брода нет», «Начало» Г. Панфилова и др. Между тем в «Великом диктаторе» преобладает саркастическая ирония, в «Листопаде» — ирония и лирический юмор, в «Странных людях», «Живет такой парень» также сквозит юмористическая интонация, уже менее заметная в «Отце солдата» в преимущественно драматическом развороте событий. По-разному проявляется и противоположное начало, не всегда трагическое. Нет достаточных оснований (отсутствии трагической ситуации) считать фильм «Живет такой парень» трагикомедией. Его можно было бы отнести к жанру юмористической повести, а «Начало» — к юмористической или комической драме. Своеобразные варианты развития жанра трагикомедии намечаются в фильмах «В огне брода нет», «Начало», «Отец солдата». В этих фильмах оказывается необходимым мотив двойника для того, чтобы рельефнее выразить скрытую до времени благородную сущность характера героя. В фильме «Начало» — это Жанна д'Арк, сперва в костюме исторической воительницы, а затем в облике самой героини, когда она покушается на самоубийство; «В огне брода нет» — санитарка Таня Теткина, у которой властно проявляется талант художника; в «Прошу слова» — спортсменка, ставшая председателем горсовета. Переключение на двойника, на прием «тот, но другой» оправдывает использование механизма единства противоположностей комического и трагического.

В фильме «Начало» для зрителя не столь неожиданными кажутся нешуточные попытки героини покончить счеты с жизнью после эпизодов с Жанной д'Арк. В филь-

ме «В огне брода нет» двойника заменяют картины с их огненным колоритом, полыханием застывшего огня, живописные образы прокладывают путь к трагическому и героическому финалу. В работах Е. Габриловича и Г. Панфилова двойник есть, а в «Отце солдата» он невидимо присутствует с самого начала — это сын, к которому стремится старый Махарашвили. В конце концов погибает не старый отец, а сын, и трагическую партию ведет двойник. Этот двойник, это трагическое продолжение основного сюжетного героя совсем не имеет отношения к комическим эпизодам, но в нем воплощено как бы идеальное выражение судьбы старого солдата и его будущего.

Развернутая разработка механизма двойника обнаруживается в «Романсе о влюбленных», где первая часть фильма пародируется второй, хотя, взятые отдельно, ни одна ни вторая не несут в себе комической интонации. Герой из романтического влюбленного становится прозаическим семьянином и в возвышенном романтизме чувств, пылавших в первой части картины, на фоне прозаической обыденности ретроспективно проявляются иронические оттенки.

Обычно в трагикомедии действует закон перехода комического в трагическое, а не наоборот, кроме пародий, где иные закономерности, чем в трагикомедии. В большинстве трагикомедий трагические эпизоды мы обнаруживаем в финале или близко к нему. Очевидно, комическое разрешение конфликта слабее, чем трагическое. Такое взаимодействие комического и трагического следует из схемы, где комическое переходит в возвышенное и трагическое, а не наоборот. Именно в этом переходе срабатывает механизм развития, движения на новом витке спирали.

Отметим также, что в переходе комического в трагическое выражается и закон отказного движения. Подробнее о нем будет сказано ниже, здесь же предлагаем определение этого термина Эйзенштейном: «Продвижение, которое вы, желая двинуться в одну сторону, предварительно производите в направлении противоположном (частично или целиком), в практике сценического движения называется движением отказа» [108, 4, 81]. Этот закон сохраняет свою силу и для движения мышления, включая эмоциональные процессы.

Трагикомедия по силе экспрессии приближается

к саркастической комедии. Киноискусство пока еще не представляет исследователю достаточных материалов для теоретических выводов относительно данной группы фильмов. Сарказм — это особо язвительное, ироническое, предельно резкое обозначение общественно опасных явлений действительности. Приемами саркастической комедии пользовались авторы боевых киносборников, а также С. Юткевич при изображении Гитлера в «Новых приключениях бравого солдата Швейка», однако кинопроизведения, в которых принципы саркастической кинокомедии определились бы с большей или меньшей четкостью и выразительностью, еще не созданы. Такое же положение наблюдается и в развитии жанра гротесковой кинокомедии. В гротеске комические противоречия доводятся до абсурда, образы выходят за пределы правдоподобия. Гротесковая образность труднодоступна для киноискусства, традиционно оперирующего (по крайней мере, в игровом кино) преимущественно документальной реальностью изображения.

Вероятно, этим объясняется, в частности, более успешное развитие сатирической комедии, которой свойственна реалистическая образность. И менее характерна значительная деформация привычных изображений. В зарубежном кино сатирическая кинокомедия самого высокого подъема достигает в творчестве Ч. Чаплина (фильмы «На плечо!», «Новые времена», «Великий диктатор»), который обнажает явления дегуманизации общества. Военный мундир обесчеловечивает Чарли. Талант художника позволяет уловить приближение и нарастание общественных катаклизмов.

Интересные сатирические комедии создал Я. Протазанов. Это «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена», где сатирическая плакатность мастерски объединена с поисками комедийных масок — элегантного преступника (А. Кторов) и забубенного бродяги (И. Ильинский). В «Дон Диего и Пелагея» Я. Протазанов открывает тему бюрократизма, и бюрократ «на многие годы останется «врагом № 1». Среди современных советских кинокомедий наиболее остро прозвучала сатирическая картина Э. Рязанова «Гараж», где объектом осмеяния стали граждане, мещанское раздвоение души которых вызывает озабоченность. Символические чучела и камуфляжи птиц и животных, среди которых мечутся пайщики гаражного строительства, и бюст не-

андертальца, водруженный на видном месте, вовсе не выпадают из комедийного стиля, хотя актерские краски не гротескны, а лишь преувеличенно реалистичны. Здесь кинокомедия, пожалуй, впервые поднимается на уровень решения серьезных задач. Фильм напоминал о серьезных рецидивах мещанской морали в нашем обществе.

Сатирическая комедия, на наш взгляд, является высшей формой комического в киноискусстве, так как в ней реалистическая документальность изображения сочетается с экспрессивной силой отрицания и бичевания серьезных пороков человека или общества.

Таковы основные формы комического в киноискусстве. Специфические средства комедийной выразительности в кино не отличаются разнообразием, и кино не обладает особыми преимуществами в плане комедийности по сравнению, например, с театром или литературой, поскольку источником комической выразительности остается актер. Для комического эффекта необходимо, по крайней мере, два плана поведения: ожидаемое и фактическое. На стереотипности человеческих поступков основывается опережающее восприятие, подготовленное опытом и инертностью мышления. Алогичный, неожиданный поступок, действие, мысль, если они не приводят к драматическому или трагическому результату, становятся источником смеха. Однако такого рода обман ожидания предполагает возможность свободного выбора поведения, которое свойственно лишь человеку.

Не удивительно, что в кинокомедии комическим центром остается актер со всем арсеналом мимики и пантомимы, иногда взаимодействующей с вещами. При этом вещи могут неожиданно обрести автономность и тогда чаще всего восстают против своего назначения. «...По отношению к Чарли предметы перестают выступать в служебной роли,— пишет А. Базен.— Подобно тому как общество принимает Чарли лишь на время и каждый раз в результате какого-нибудь недоразумения, так и предметы оказывают ему сопротивление всякий раз, как он пытается использовать их по назначению, по их социальному назначению; происходит это либо в результате смешной неловкости Чарли (особенно за столом), либо потому, что сами предметы отказываются ему повиноваться, проявляя злую волю. В ленте «Удовольствия дня» мотор старенького «форда» глохнет, стоит только Чарли открыть дверцу машины. В картине «В час ночи»

механическая кровать пускается на хитрости, чтобы помешать Чарли лечь спать. Однако те же самые предметы, которые сопротивляются Чарли, когда он пытается использовать их по прямому назначению, легко подчиняются ему, когда он употребляет их в необычных и многообразных функциях в соответствии с потребностями момента. Газовый фонарь в «Спокойной улице» помогает ему победить грозного бандита... В фильме «Искатель приключений» надетый на голову абажур превращает Чарли в торшер и тем самым спасает его от преследований полиции» [12, 41].

Ч. Чаплин как никто другой много сделал для вовлечения предметного мира в комический круговорот. Он оказал влияние на комическое обыгрывание предмета. Вспомним знаменитое сражение оркестра в фильме Г. Александрова «Веселые ребята» или использование комизма через живое и через мертвое в этом же фильме (пьяный поросенок, хмельной бык, живая статуэтка). Хотя у Г. Александрова большую роль играет «режиссерский» комизм, актерами у него становятся бык, лошадь, поросенок, играющие весьма органично.

Мастером «комической вещи» является Л. Гайдай. Надолго запоминается стакан кефира перед «делом», принимаемый за водку, «тренировки» взломщика Балбеса, кусок динамита в собачьей пасти и т. д.

И все же комическое одухотворение вещей остается на втором плане, а главным и единственным действующим лицом кинокомедии был и будет актер.





ЖАНР  
И СТРОЕНИЕ  
ФИЛЬМА

# Тема и замысел

Фильмы разных жанров различаются не только эстетическими и эмоциональными тональностями, но и художественно-образными структурами, конструкциями, которые с оптимальным эффектом способны «нести» художественное содержание от автора к зрителю.

Образная структура фильма имеет двойственную природу: в ней отражается динамический процесс создания произведения от определения темы, рождения замысла до завершённого образа — фильма, а также статическая конкретность реально существующего фильма со всеми присущими ему элементами: композицией (монтажом), персонажами, временем, пространством, деталями. Композиция — взаиморазмещение и взаимосвязь частей фильма — это его очертания, внешняя и внутренняя конфигурация.

В центре кинематографической композиции — «видимый», действующий человек. В художественном контексте каждой картины \* прорисовывает и образ автора-режиссера \*\*, своеобразие его видения человека, эпохи, времени и пространства.

Пространство и время — координаты человека в континууме фильма, а детали-вещи — материальные посредники между миром и человеком, между душой человека и духовностью человечества. Все эти элементы фильма образуют органическое единство, а наличие в нем достаточной эстетической и эмоциональной температуры переплавляет и преобразует различные фрагменты действительности в однородный художественный материал. Этот сложный многосторонний процесс начинается с определения темы.

Мы здесь и далее в подобном контексте имеем в виду подлинно художественные произведения.

Конечно, кино — коллективное творчество, но стиливая определенность картины предполагает прежде всего проявление творческой индивидуальности режиссера.

Нас в первую очередь интересует не логическое, а эстетическое, эмоциональное содержание понятия «тема». Наиболее точное понимание его находим у болгарского теоретика Михаила Арнаудова, который для обозначения первоначальной стадии творческого процесса использует термин «настроение» [11, 433—450]. Арнаудов считает, что ядром творческого механизма является «эмоциональная струя» — предвестник и двигатель творческих образов. Образы пробуждаются в глубинах подсознания на основе запавших в него картин.-Единственным симптомом скрытого процесса их формирования является настроение. Оно стремится отбросить все, что не согласуется с ним, и только на завершенной стадии приближается к отчетливому видению образа. Настроение, предвосхищающее образы и «аккомпанирующее» им в качестве источника, может иметь не только неосознанные вначале элементы, но и впечатления, непосредственно действующие на сознание. «Связующим звеном здесь являются посреднические представления, оставшиеся в мраке бессознательного, и общая эмоциональная струя» [11, 438]. В поэтическом творчестве созидательным ядром становится музыкальное настроение. «Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника сама попадает в музыкальный строй... Нет музыкального настроения — нет и художественного произведения», — писал А. А. Фет [99, 440].

О музыкальной настроенности души в предвосхищении творчества рассказывает И. Бергман: «Фильм для меня начинается чем-то неопределенным — случайным замечанием, обрывком разговора, неясным, но приятным событием, не связанным с определенной ситуацией. Это могут быть несколько тактов музыки, луч света, пересекающий улицу. Таковы мгновенные впечатления, которые исчезают так же быстро, как появляются, но оставляют какое-то настроение, как приятные сны. Это душевное состояние не само повествование, а нечто изобилующее богатыми ассоциациями и образами. Больше того, это яркая цветная нить, протянувшаяся из темноты подсознания. Если я начну наматывать эту нить и сделаю это осторожно, получится целый фильм» [16, 245]. На основании наблюдений над творческим процессом можно сделать некоторые выводы.

Понятие темы следует рассматривать как структуру, охватывающую все стадии творчества, включая жизнен-

ный материал, его эмоциональное отражение, замысел, творческий процесс, законченное произведение и процесс восприятия. Тема кристаллизуется в период предтворчества, формирования замысла, создания образа фильма в его целостности, закрепляется в готовом произведении, осознается зрителем в процессе восприятия. Тема не только структурна, но и обладает признаками процесса. Движение ее происходит не само по себе, а как борьба противоположностей — объективного содержания действительности и субъективного начала, представленного сознанием художника. Тема и есть динамичное единство этих двух начал. Следовательно, в понятие темы входит объективное начало, представленное самой действительностью, и субъективное, обусловленное субъективным отношением художника к ней. В субъективное отношение и входит понятие «эмоциональная тема».

Эмоциональная тема художественного произведения — художественная эмоция, отражающая особое состояние души, навеянное проникшими в подсознание художника еще неотчетливыми представлениями, картинами или доступными сознанию образами, которые служат ассоциативными источниками для новых образных построений.

Перенасыщенное образными впечатлениями подсознание ощущает потребность освободиться от них, т. е. потребность внешнего их выражения. Возникает настроенное, отражающее общую эмоциональную оценку воздействия реального мира. Эмоциональная равнодействующая определяет жанр будущего произведения. Именно таким путем выражается отношение к действительности как к трагической, драматической, комической и т. д. Образуется эмоциональное поле жанровой определенности, которое притягивает нужные образные «заготовки», отделяя их от инородных материалов, так же, как, например, магнит притягивает только металлические предметы, не вступая во взаимодействие с деревом или пластмассами.

Важной теоретической проблемой является необходимость установления закономерности настроения. Одновременное развитие разных жанров, казалось бы, снимает постановку подобного вопроса, а жанровые решения выглядят равноценными и равнозначными перед действительностью. На самом деле, эпохи, столетия, десятилетия и даже годы трудно представить себе только лирическими,

только трагедийными, только драматическими или эпическими. Очевидно, каждый фрагмент исторической протяженности отмечен всеми цветами эстетических красок. Законы диалектики неоспоримо свидетельствуют о том, что реальная действительность, рассматриваемая в своем развитии как неизбежная борьба противоположностей, проходит в разные исторические отрезки различные этапы, периоды, ступени этой борьбы. На основе диалектики системное развитие жанров может быть рассмотрено как отголосок единства, а их неравномерное становление — как отражение борьбы исторических противоположностей. Как эмоциональное отражение в подсознании и сознании степени конфликтной напряженности действительности выступает общественное настроение — один из источников эмоциональной тематики в искусстве.

Б. Д. Парыгин в монографии, посвященной анализу общественного настроения, пишет: «На головной мозг постоянно воздействует масса внутренних и внешних раздражителей, которые сначала попадают в подкорку, а затем в кору. Подкорка окрашивает определенным образом, а именно в мажорный или минорный тон, все ощущения человека, поступающие как от организма, так и от внешней среды. Настроение оказывается, таким образом, итогом борьбы и взаимодействия всех по-разному окрашенных ощущений или эмоций» [75, 18]. Настроение может быть индивидуальным или общественным, и в том и в другом случае оно остается социальным. Настроение характеризуется динамическими свойствами. Устойчивость общественного настроения не исключает его колебаний и отклонений. При этом преобладающее настроение класса, нации, народа, эпохи рассматривается как основной тон, «который не исключает одновременного звучания сложной гаммы других, стоящих на втором и третьем плане оттенков, тенденций, настроенности, увлечений, побуждений и переживаний» [75, 200—201]. Может изменяться и направленность построения.

Общественное настроение характеризуется динамизмом, т. е. способностью к движению, и напряженностью. Индивидуальное настроение отражает не только динамику общественного настроения, но и его напряжение. Если динамическая связь выражается прямой пропорциональной зависимостью, то напряжение — обратной. Динамическое состояние общественного настроения передается индивидуальному сознанию, оставляя свободу

выбора, тогда как напряжение своей энергией подчиняет индивидуальное сознание. Напряжение отражает неравномерность общественного развития, самые высокие его точки соответствуют моменту разрешения конфликтных ситуаций, индивидуальная же судьба, или замкнутое в себе индивидуальное сознание, мало учитывается. Таково напряженное настроение во время революционных событий или в период войны с тотальным вовлечением самых широких слоев народа, подобно тому как это происходило в годы Великой Октябрьской социалистической революции или Великой Отечественной войны.

Динамика и напряжение общественного настроения имеют свою собственную специфику. Если динамический признак настроения можно считать перманентным, то напряжение поднимается до определенного уровня лишь эпизодически. Как правило, оно вызывается либо угрозой физическому существованию, либо опасностью духовного крушения человека.

Основные характеристики общественного настроения применимы к художественному творчеству. Художник оказывается вовлеченным в настроение класса, народа, нации, эпохи и выражает их в своем творчестве. Однако было бы неверным проводить прямую аналогию между общественным настроением и мироощущением художника, не видеть в этом процессе диалектически противоречивых явлений.

Противоречия, проявляющиеся в творчестве, имеют свою гносеологическую природу. Настроение художника представляет собой сложную структуру, в которой общественное воспринимается и выражается через индивидуальное. При этом индивидуальное может теснее всего быть связано не с основным тоном общественного настроения (Б. Парыгин), а с его периферийными оттенками. Так возникает эмоциональная почва для разных течений в искусстве, имеющих самое различное эмоциональное содержание. Настроение индивидуально в такой мере, в какой мере своеобразны впечатления человека.

Общественное настроение в отличие от индивидуального не включает в себя бессознательное, ибо общественное сознание не имеет материального носителя. Бессознательное в общественном настроении может проявляться как результат взаимодействия общественного и индивидуального сознания.

Настроение художника отличается аккумуляцией

общественного настроения в индивидуальном, такой ее концентрацией, что, будучи фиксированным в определенном материале, по своей напряженности превосходит эмоциональный тон настроения зрителя, слушателя. Нервная система художника, его мозг становятся инструментом, способным передавать эмоциональное звучание мира. А. Блок записывает в дневнике: «Чем дальше, тем тверже я «утверждаюсь» «как художник». Во мне есть инструмент., хороший рояль, струны натянуты. Днем пришла особа, принесла «почетный билет» на завтрашний соловьевский вечер. Села и говорит: «А «Белая лилия», говорят, пьеска в декадентском роде?» В это время к маме уже приехала подобная же особа, приехала и навизжала, но мама осталась в живых.

Мой рояль вздрогнул и отозвался, разумеется. На то нервы и струновидные — у художника. Пусть будет так: дело в том, что очень хороший инструмент (художник) вынослив, и некоторые удары каблуком только укрепляют его струны. Тем отличается внутренний рояль от рояля «Шредера» [18, 217]. Своеобразие эмоциональности художника отмечает и М. Горький. В очерке «Сергей Есенин» он рассказывает о своем впечатлении от чтения Есениным своих стихов: «После этих стихов невольно подумалось, что Сергей Есенин . не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой «печали полей», любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком» [34, 25].

Настроение художника отличается не только мажорностью или минором, эмоциональной концентрацией, но и предметностью. Критерием его становится отношение к человеку и человечеству. «Чтобы изобразить человека, надо полюбить его» — узнать, — пишет А. Блок. — Грибоедов любил Фамусова, уверен, что временами — больше, чем Чацкого. Гоголь любил Хлестакова и Чичикова, Чичикова — особенно» [18, 218].

Эмоциональная тема фильма, как бы вытекающая из настроения художника, как видим, не может быть случайной и произвольной, а, наоборот, представляет собой выражение и отражение эмоционального состояния мира художника. Связь между общественным настроением и эмоциональной тематикой в искусстве отличается определенной свободой при динамическом развитии настроения и становится жесткой в периоде напряжения.

Эмоциональная тема включает в себя не только звучание мира, но и мелодию души художника. В речи «О назначении поэта», посвященной 84-й годовщине со дня смерти А. С. Пушкина, А. Блок сказал: «Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной, безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих, внести эту гармонию во внешний мир... На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизаций, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир» [17, 264—265]. Ресурсы души художника, глубины его внутреннего мира воспринимают мировую гармонию и образуют вместе с ней его поэтическую сферу. Вот почему у подлинного художника существует главная ведущая эмоциональная тема. С. М. Эйзенштейн подчеркивает: «Автор, подписывающий эту статью, — автор «своей темы»... и [надо] уметь выметать из каждого встречного материала наравне с требованиями своего времени и своей эпохи всегда новый и своеобразный аспект своей личной темы. Это залог того, чтобы каждый раз с горячим увлечением браться за тему новой вещи» [108, 1, 96]. С иронической интонацией, вообще свойственной его мышлению, Эйзенштейн объясняет истоки единой темы своего творчества и указывает на их эмоциональную природу.

В детстве ему приходилось подчиняться суровой дисциплине, и невинная детская жестокость по отношению к вещам, насекомым, животным не находила себе выхода.

«Жестокость, не нашедшая своего приложения к мухам, стрекозам и лягушкам, резко окрасила подбор тематики, методики и кредо моей режиссерской работы.

Действительно, в моих фильмах расстреливают толпы людей, дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в землю, после того как их изловили в лассо («Мексика»), давят детей на Одесской лестнице, бросают с крыш («Стачка»), дают их убивать своим же родителям («Бежин луг»), бросают в пылающие костры («Александр Невский»); на экране истекают настоящей кровью быки («Стачка») или кровавым суррогатом артисты



(«Потемкин»); в одних фильмах отравляют быков («Старое и новое»), в других — цариц («Иван Грозный»); пристреленная лошадь повисает на разведенном мосту («Октябрь»), и стрелы вонзаются в людей, распластаных вдоль тына под осажденной Казанью. И совершенно не случайным кажется, что целый ряд лет властителем дум и любимым героем становится не кто иной, как сам царь Иван Васильевич Грозный...

Когда ряд детских травм совпадает по эмоциональному признаку с задачами, стоящими перед взрослыми, — тогда «добро зело». Таков случай Ивана.

Я считаю, что мне в этом смысле в моей биографии повезло» [108, 1, 85].

Мотив сублимации, иронически описанный Эйзенштейном, маскирует иные причины постоянного присутствия ликов жестокости в творчестве режиссера. И если проводить аналогии, его собственное авторское сознание несет в себе впечатления жертвы, а не палача — жестокость свирепа, безглаза, чудовишна, хотя и реальна. Это и механическая сила (шеренги солдат на Одесской лестнице), рыцарская «свинья», копыта лошадей в «Мексике», дикая сила опричников — знаменитая сцена их пляски в «Иване Грозном». Если же зло все-таки приобретает человеческий облик, то разоблачается ложность его. В лице Малюты проступают черты пса — животного, в лице Ивана — признаки безумия, образа бесчеловечности.

Подобным эмоциональным лейтмотивом у А. Довженко становится любовь к природе и человеку, соединенному с ней. Поэтому в его фильмах природа — один из главных персонажей и активный партнер актера.

В фильме «Звенигора» девушки, загадывая о будущем, бросают венки в реку, и речная волна уносит их мечты в неизвестность. В «Арсенале» мать ожидает горькую весть о сыне «во чистом поле», и неоглядная даль расстилается перед ней, как беда. В «Земле» лунный свет струит мелодию любви в сцене пляски-смерти Василя, а ветви деревьев в сцене похорон печально ласкают его лицо, как руки матери. В фильме «Щорс» батяк Боженко, прощаясь с жизнью, разговаривает с полем и небом, со всей землей, а на краю горизонта пылают хаты и скирды, подобных гигантским свечам на вселенской тризне.

У А. Тарковского щемящий мотив тоскливого одиночества, фатальной неустроенности, безнадежной непри-

кайности, бездомности пронизывает все картины. Его герои непрерывно уходят, улетают, отсутствуют, пребывают в походах, экспедициях, в воспоминаниях, они все включены во всеобщий исход, их влечет к испытаниям сама судьба, и они с готовностью отвечают на ее зов. Иван уплывает по черной реке, уходит в обгорелый лес, отправляется в свое хождение по мукам через леса и поселения скорбной земли Андрей Рублев, улетает в беспредельный космос Крис Кельвин, «предпринимает очередной поход в запрещенную зону Сталкер. Даже дом детства в «Зеркале» не может удержать и уберечь своих обитателей — одни удаляются, рядом с другими поселяется беда или призраки прошлого.

Эмоционально окрашенная основная тема органически присуща творчеству крупного художника. В соединении эмоционального мира художника и эмоциональной жизни общества прослеживается определенная закономерность, образно-метафорическая связь. Личное переживание становится образной оболочкой общественного чувства и настроения, а душа художника — чувственным арсеналом творчества, реализуемым в процессе создания кинопроизведения.

### *Эмоциональная природа замысла*

Как уже говорилось, эмоциональная тема составляет лишь часть индивидуального настроения с его обобщенностью и известной неопределенностью, обусловленной разнонаправленностью. Определение темы означает сужение, ограничение настроения рамками художественного творчества и кругом мерцающих образов, смутно охватываемых темой. Эмоциональное и эстетическое тематическое поле имеет направленность и напряжение. Направленность выражается суммарным эстетическим и эмоциональным отношением, окрашенным доминирующим эмоциональным тоном. Эмоциональная тональность восходит к результатам эмоционального воздействия — удовольствию или неудовольствию. Удовольствие возникает при удовлетворенности действительностью, неудовольствие — при недовольстве ею.

Такая полярность эмоций П. К. Анохиным истолковывалась связью эмоций с потребностями. Напряжение эмоций вызывает отрицательные, их удовлетворение — положительные эмоции (Анохин, . 1 949).

Положительные и отрицательные эмоции влияют на формирование замысла. В нем проявляется эстетическая природа, жанровая определенность будущего произведения. Толчком для замысла служит эстетическая эмоция. От биологической, социальной эмоции она отличается отсутствием качественной полярности, тем, что не может быть только отрицательной. Эстетическая эмоция либо положительная, либо положительно-отрицательная, так как в любом случае отражает отношение к идеалу, эмоционально всегда положительное. Этим она отличается и от художественной, которая может быть отрицательной. Положительно-отрицательная эстетическая эмоция возникает при создании конфликтных произведений (с антагонистическими противоречиями, отражающими классовую непримиримость и др.), таких, как драма, трагедия, трагикомедия, комедия, сатира.

Эстетическая эмоция характеризуется целостностью, ибо пронизывает все произведение, выражает его единство. Художественная эмоция обладает сложной целостностью, так как связана с образованием отдельных образов, объединенных художественным единством (школы, направления, метода, стиля). Эстетическая эмоция является постоянной для определенного произведения, художественная же слагается из ряда переменных. Эстетическая эмоция теснее связана с общественным настроением, художественная — с индивидуальным.

А. Блок в предисловии к поэме «Возмездие» анализирует возникновение своего настроения, предшествовавшего работе над поэмой. Состояние собственного эмоционального мира он связывает с фактами из различных областей жизни 1910 г. В 1910 г. умерли Комиссаржевская, Врубель, Толстой. «С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем — громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая человечность» [18, 295].

1910 год — кризис символизма и торжество враждебных ему и друг другу направлений. Формировалось трагическое сознание. «Уже был ошутим запах железа и крови». Расцвет французской борьбы в петербургских цирках, в моде авиация, воздушные петли, полеты вниз головой, падения и смерти авиаторов. Осенью в Киеве был убит Столыпин и началось откровенно полицейское правление.

«Все эти факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» [18, 297].

Так родилась упругая волна ямба — ритмическое выражение предгрозового мира. У поэта трагическое настроение находит выход в художественной форме ритмов ямба, эстетическая эмоция образует творческий напор, под воздействием которого рождаются элементы структуры художественного образа.

Сходные процессы наблюдает и С. Эйзенштейн, правда, в его эмоциональном мире господствует дедукция. Под влиянием различных событий у него возникло эмоциональное ощущение неумолимости, страшной неизбежности, и это ощущение вызвало к жизни ряд замыслов. Он его называет «исходным впечатлением». «Живое. Из жизни. Предпосылка, из которой потом родится обобщенное ощущение, которое затем будет, как Протей, проступать через самые неожиданные частные образные решения и частные ситуации.

Смоленск. 1920 г. Живу в теплушке на запасных путях железнодорожного узла.

Самое страшное.

В сумерки. Под вечер.

Товарный состав, идущий задним ходом.

Вагонов под шестьдесят.

Ни крикнуть. Ни остановить.

Ни докричать. Ни даже знать о себе другому концу. Машинисту».

Были и еще более ранние истоки этого ощущения.

«Меня в детстве, очень рано, пугала маменька.

Она говорила: «Ты думаешь, я мама. Я — вовсе не мама...» Она при этом делала неподвижное лицо с остановившимися стеклянными глазами и медленно на- двигалась на меня...

Неподвижное лицо.

Маска с остановившимися глазами

(Отсутствие живого лица!)

И медленное накатывание — медленное в своей зловещей неумолимости. Товарный поезд тоже медленно наезжал,

не мигая, красным глазом фонарика на тупом рыле последнего вагона.

Так же тупорыла и «свинья» с темным прорезом в шлемах вместо живого глаза!

...Первое (может быть, и не самое первое, но наиболее сильное из первых) воплощение этого ощущения тупой сокрушительности, неумолимости — в немом кино.

Одесская лестница («Потемкин»)

Сапоги солдат.

Безлики («Машиниста не видно!») [108, 3, 568].

В отличие от Блока у Эйзенштейна образуется обобщенный образ — эмоция, еще не оторванная от вызвавших ее ощущений, но уже не так тесно связанная с образом-источником, а потому эластичная, способная воссоединиться с близким по эмоциональной направленности новым образом. Так появляется строй сапог, рыцарская свинья, надвигающаяся на броненосец эскадра, опричники и т. д.

Самоанализ творческого процесса С. Эйзенштейном ценен особенно потому, что раскрывает некоторые элементы эмоционального мышления, отличного от формально-логического.

В 1908 г. вышла книга Г. Майера «Психология эмоционального мышления», в которой автор детально разработал идею, высказанную О. Контом в его рассуждениях о «логике чувств». Как представляет Г. Майер, наряду с мышлением, которое основывается на познавательном интересе, существует и эмоциональное, отвечающее практическим потребностям чувства и воли. Судящее мышление в итоге приводит к новым знаниям, закрепленным в памяти, эмоциональное — к новым эмоциональным состояниям, также оставляющим следы в сознании. Логические процессы в том и другом виде мышления сходны.

Эмоциональное мышление Г. Майером подразделяется на аффективное и волевое. Аффективное мышление своеобразно проявляется в эстетическом и религиозном мышлении. Основой эстетического мышления является эстетическое переживание, которое включает два фактора: прямой и косвенный. Прямой связан непосредственно с объектом природы или искусства, а косвенный — ассоциативный. Второй фактор имеет формальную и материальную сторону. В связи с совершенной формой

чувственное впечатление может вызвать эстетическую игру представлений, материальная же сторона ассоциативного фактора определяется изображением ценных, интересных сторон человеческой личности и ее отношений.

Эстетическое мышление связано с объектом как материальной сущностью и его формой, и посредством его осуществляется непосредственная связь творчества с действительностью. Творческий процесс предполагает волевою направленность мышления, сходную с той, которую описывает Майер (изложение И. И. Лапшина): «Известный стимул вызывает хотение, оно, в свою очередь, связано с представлением цели, оцениваемым чувством, в это хотение приходит чувство напряжения. Далее следует решимость, импульс к действию и поступок, с этими заключительными стадиями связано чувство разряджения» [63, 128].

Г. Майер в своей теории эмоционального мышления большое внимание уделяет объектам эмоционального мышления и по этому признаку определяет его виды. Единство различных форм эмоционального мышления он видит, как можно полагать, в единой логической форме мыслительных процессов с той разницей, что здесь по сравнению с теоретическим логическим мышлением сознание оперирует не понятиями, а эмоциями.

В художественном творчестве единство разных видов мышления выступает, во-первых, как единство эмоционального и логического мышления, во-вторых, как единство эстетического, фантазийного и волевого эмоционального мышления.

Определяющее значение для эмоционального мышления имеет ее исходное понятие — эмоция.

В художественном мышлении эмоция проявляется в двух формах: обобщенно-неопределенной — как настроение, и в более определенной — как образ-эмоция. Творческий процесс в общих чертах аналогичен, как происхождению сознания, так и непосредственному процессу осуществления сознательного отношения к миру. Не удивительно поэтому, что художественное мышление близко к первобытному. «Деятельность их (первобытных людей.— Г. Р.) сознания является слишком мало дифференцированной для того, чтобы можно было в нем самостоятельно рассматривать идеи или образы объектов, независимо от чувств, эмоций, страстей, кото-

рые вызывают эти идеи и образы или вызываются ими», — пишет Леви-Брюль [65, 133].

Для характеристики такого уровня мышления Леви-Брюль использует понятие «мистический»: «...Реальность, среди которой живут и действуют первобытные люди, сама является мистической. Ни одно существо, ни одно явление природы в коллективных представлениях первобытных людей не являются тем, чем они кажутся нам. Почти все то, что мы в них видим, ускользает от их внимания. Зато, однако, они в них видят многое, о чем мы не догадываемся. Например, для «первобытного» человека, который принадлежит к тотемическому обществу, всякое животное, всякое растение, всякий объект, хотя бы такой, как звезды, солнце, луна, наделен определенным влиянием на членов своего тотема, класса или подкласса, определенным обязательством, определенным мистическим отношением с другими тотемами и т. д.» [65, 132].

Не такое ли язычески трепетное волнение в отношении к миру билось в сознании Эйзенштейна? Вот его признание: «...Всякое, почти бытовое явление непременно разрастается в многозначительное обобщение.

В целях экономии электроэнергии выключается свет. Для меня этого мало. Выключенный свет — это уход во мрак. Выключенный телефон — это отрезанность от мира. Вовремя неполученные деньги (и как часто!) — это признак нищеты. Любая мелочь почти мгновенно лезет в обобщение. Оторвалась пуговица — и уже чувствуешь себя оборванцем. Забыл чью-то фамилию — уже кажется, что наступил «распад сознания» и потеря памяти и т. п.» [108, 1, 93].

В соответствии с двумя категориями эмоционального мышления — настроением и образом-эмоцией — существует, вероятно, два вида эмоциональной памяти: на эмоциональное настроение и эмоциональные образы. Как правило, память на эмоциональное настроение включает в себя некоторое множество **эмоций-образов** и выступает как их обобщение (вспомним настроение Блока, вызвавшее желание работать на поэмой «Возмездие», или даже постоянное творческое настроение С. Эйзенштейна как ощущение постоянной конфликтной напряженности мира и человека). В настроении образы теряют свою резкость, они как бы погружены в сумерки, мягки и неотчетливы, в них преобладает чувство. Наоборот, в образной эмо-

циональной памяти эмоция и образ находятся в равновесии и, очевидно, взаимозаменяемы. Настроение и эмоция-образ соотносятся, вероятно, как ощущение и представление.

Два творческих элемента — настроение и образ, по мнению некоторых авторов, не становятся непосредственным материалом творчества, между ними и творческой деятельностью возникает промежуточное образование. «Разумеется, об этом можно лишь гадать, но мне думается, — писал И. И. Лапшин, — что это смутно создаваемое зерно всего произведения есть особое тонкое душевное состояние, в котором в неясной форме заключены и познавательные, и эмоциональные элементы» [63, 96]. Подобные образования Полан называет «аффективным знаком», Бергсон — *scheme dynamique*, Джемс — «психическим обертоном»\*. В современных исследованиях по психологии эмоций поддерживается гипотеза о переходных психических процессах. «Мы стоим на той точке зрения, — говорится в книге «Эмоции и мышление», — что развитие смыслов обусловливается процессами, происходящими на разных уровнях психического отражения — несознательных и осознанных. Можно предположить, что эмоции (переживания) выполняют роль внутренних сигналов, с помощью которых сознанию впервые «презентируется» непосредственная ценность неосознанных образований с точки зрения мотивов выполняемой деятельности. Эмоция, следовательно, выполняет роль одного из механизмов, с помощью которых осуществляется «перевод» неосознанного в осознанное, осуществляется соотношение между различными уровнями психического отражения» [26, 36].

Возвращаясь к проблеме замысла, отметим, что замысел в его эмоциональном эквиваленте, с одной стороны, является продолжением эмоциональной природы темы, так как сохраняет ее эстетическую окрашенность, уровень эмоционального напряжения. Но в нем эмоциональное начало сочетается с зачатками рациональной образности, которые получают свое более определенное выражение в дальнейшем развитии процесса творчества.

Итак, эмоциональный замысел представляет собой конкретизацию эмоциональной темы (с сохранением ее эстетической природы, эмоциональной напряжен-

\* Пит. по: Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг., 1923. С. 96.



ности) на стадии ее перехода к образной определенности.

Замысел при создании кинофильма можно рассматривать в генетическом и онтологическом плане. В генетическом плане замысел в кино вполне традиционен, так как сохраняет в себе основные особенности художественного мышления, свойственного писателю, живописцу и восходящего к первобытному синкретическому мышлению. В онтологическом плане решающими элементами замысла являются время и движение в пространстве, которые в завершенном произведении образуют особый сплав: время — изображение — пространство. Они скорректированы образным сознанием режиссера в процессе монтажа как непрерывное действие и вместе с тем — восприятие, так как режиссер в данном случае раздваивается — выступает в роли автора и зрителя одновременно.

Три ступени развития кинофильма представляют три уровня одной системы, при этом каждый из последующих включает в себя предыдущие уровни (например, замысел актера включает в себя замысел сценариста, а также режиссера, оператора, художника).

Следует отметить, что, несмотря на синтетичность фильма и единство в нем всех выразительных средств, на уровне замысла произведения доминирующим является творческое сознание режиссера. Режиссер как бы аккумулирует вклад всех участников творческого коллектива в соответствии со своеобразием своего художественного видения.

Однако коллективный характер творческого процесса в кино на уровне замысла еще не выходит за рамки традиционных искусств, в частности таких, как театр, хореография или цирк. Развитие постановочного замысла до начала съемок является всего лишь подготовительным этапом. Окончательное формирование образной структуры фильма начинается в процессе съемок. И только тут обнаруживается различие между техническим видом искусства, каким является кино, и традиционными искусствами. Технический способ производства фильма связывает его с обычным промышленным производством, и на создании фильма отражаются два действенных фактора — техническое производство художественной продукции и ограничение во времени производственного процесса.

Использование техники и материалов (съемочная аппаратура, осветительные приборы, киноплёнка, проекционная аппаратура, материалы обработки пленки и т. п.) в известной мере определяют результат. Кроме того, на создание фильма решающее влияние оказывает и социальная система условий производства. Фильм представляет собой материальный продукт — киноленту определенной длины, изготовленную при помощи сложного съемочного и технологического процесса и рассчитанную на строго определенное время демонстрации. Иначе говоря, любой фильм имеет определенное физическое пространство и время. Они представляют интерес не сами по себе, а как физическая оболочка, в которую заключено художественное время и пространство фильма. Однако и художественное время и пространство не существуют непосредственно, но лишь в форме психологического времени и пространства режиссера в процессе съемок, а затем и зрителя (в процессе восприятия).

/ Таким образом, обнаруживается по крайней мере три слоя кинематографического времени: создаваемое при помощи техники физическое, или реальное, время фильма, психологическое время фильма, психологическое время творчества (восприятия) и образуемое этими двумя формами в процессе их взаимодействия художественное (образное) время фильма.

V Подобно этому образуется и пространство фильма. Первоначальная его форма — реальное пространство, технически фиксируемое на киноплёнке, психологическое пространство творчества (восприятия), и, наконец, в результате слияния реального пространства киноплёнки и психологического пространства творчества (восприятия) возникает художественное (образное) пространство фильма.

В кино (вслед за фотографией) впервые реальное время и пространство становятся компонентом образа. Однако это сближение искусства с реальностью оплачивается дорогой ценой: еще большим расхождением между материалом искусства и воплощенным в нем художественным образом. К. Маркс проницательно заметил: «Физические свойства красок и мрамора не лежат вне области живописи и скульптуры» [2, 67]. Действительно, и краски, и мрамор, и бронза, и бумага, и шрифт, и оформление книги, и актер на сцене обладают собственной выразительностью помимо художественного

содержания (хотя их эстетические качества и входят в художественную структуру образа).

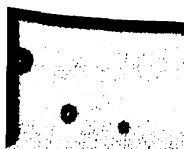
Кинофильм как художественное произведение представляет собой объективный временно-пространственный процесс. Вместе с тем, как мы уже упоминали, кинопроизведение есть одновременно, как и любое художественное произведение, субъективное выражение объективного мира. Организующим началом здесь выступает режиссерское сознание. Именно оно представляет коллективное творческое сознание всех участников творческого процесса — сценаристов, гримеров, художников по костюмам, художника-декоратора, художника-постановщика, актера, оператора и звукооператора. Окончательное формирование фильма происходит за монтажным столом.

В этом мы также видим специфические особенности кинотворчества. Ни в одном ином искусстве не существует такой непосредственной связи между объектом, процессом материализации объективированного художественного образа — процесса\*, и формирующим творческим сознанием (в данном случае — сознанием режиссера или режиссера и оператора).

Для нас особенно важным является психологический аспект художественного образа в кино как специфического развертывания состояний творческого сознания режиссера, с нашей точки зрения основного автора фильма. На самом деле результаты деятельности всех участников творческого процесса в конце концов становятся объектом художественного образа, как ранее этим объектом была реальная действительность — и для творчества сценариста, и художника, и актера, и самого режиссера и оператора в предсъёмочный период.

Именно сознание режиссера образует единое психологическое поле, единый контекст фильма, материализованный в киноплёнке и заключённый в ней в цветном или графическом изображении и звуковом образе. В этом единстве элементы изображения независимо от характера их объектов представляют собой в определенной мере равнозначную ценность, получают свое новое качество и назначение в зависимости от семантического содержания. На это обращал внимание С. Эйзенштейн.

\* За исключением телевидения. Но проблема художественной образности на телевидении выходит за рамки данной работы. См. об этом: Нечай О. Ф. Телевидение как художественная система. Мн., 1981.



В своем исследовании «Неравнодушная природа» он анализирует тему траура в фильме «Иван Грозный»: «...Полифония терзания и горя здесь также играетя «по голосам»: то стоном, то шепотом, то стуком креста, вместе с ним падающего к подножию подсвечника; то белым пятном его лица, наполовину пожираемого тенью; то головой, запрокинутой назад и вверх; то подымающимся из-за стенки долбленного гроба лицом с обезумевшими глазами и еле слышным шепотом: «Прав ли я?» [108, 3, 339—340]. Мало того, предметы, обладающие цельностью, могут распадаться на отдельные части, которые благодаря аналитической отъединенности получают известную обособленность и самостоятельность.

«...В эту полифонию,— продолжает С. Эйзенштейн,— вплетается еще и отдельная игра отдельных элементов самой фигуры; эти элементы как бы самостоятельны и по собственному произволу сливаются в новое, высшее эмоциональное единство в отличие от того аморфного единства, к которому они принадлежат чисто физически» [108, 3, 340].

Изобразительные и слуховые элементы сливаются в общую композицию и образуют единое временно-пространственное и звуковое поле. То, что в физическом мире имело самостоятельность и собственное суверенное значение, в звукозрительном образе фильма имеет смысл и значение как часть, элемент определенного видения. Объединяющим началом всех охваченных фильмом элементов, как считал С. Эйзенштейн, является эмоция. «И главное,— читаем мы в «Неравнодушной природе»,— нужно, чтобы все, начиная от игры артиста и кончая игрой складок его облачения, было бы в равной мере погружено в звучание той единой, все определяющей эмоции, которая лежит в основе полифонии всей многогранной композиции» [108, 3, 341].

# Композиция

Тема и замысел, их составные структурные элементы — эмоциональная тема и эмоциональный замысел — являются первоначальной основой, ступенью формирования кинопроизведения. В замысле скрывается зерно будущего фильма. «В этапах творческого процесса мы узнаем то же самое, что видим уже в готовой форме произведения: сконцентрированное предначертание и полный разворот его в дальнейшем» [108, 4, 297]. Эмоциональная тема разворачивается в атмосферу, которая пронизывает всю ткань киноленты и воспринимается сознанием зрителя как фоновая эстетическая эмоция — эпическая, трагическая, драматическая или комическая, а замысел трансформируется в композицию картины.

Эмоциональная атмосфера — это эмоциональный колорит фильма, согласующийся с его жанровой, эмоциональной основой. В эмоциональной атмосфере фильма конкретизируется его жанровая эмоциональная природа. Концентрация эмоциональной атмосферы в процессе творчества приводит к образованию эмоциональной структуры композиции фильма. В более широком понимании она отражает итог обобщения исторического развития киноискусства в отдельном произведении — процесс его создания от замысла до завершения в форме монтажа.

Композиция картины имеет сложный, многослойный характер. «Существует изобразительная композиция фильма,— пишет И. Вайсфельд,— как внутрикадровая, так и в соотношении кадров, сцен и эпизодов между собой: сквозная, объединяющая локальные решения (внутрикадровые, внутриэпизодные) в единстве изобразительной образности. И локальные, и сквозные движения композиции образуют субструктуру фильма, состоящую из соотношений человека и среды его экран-

ного бытия. Эти соотношения содержат и движения персонажа (персонажей) в избранных мизансценах, и соотношение света, цвета, тональности, смены планов в том или ином ритме, они передают взаимопереходы портретного изображения, обстановки и атмосферы действия в логике монтажа» [24, 79].

В композиции, как считает И. Вайсфельд, проявляются три реальности фильма: действительность, отношение к ней художника и восприятие зрителя. В конкретном произведении она индивидуальна, так как отражает особенности переживания, воображения и воплощения, единство чувственного и логического восприятия мира, свойственное каждому художнику. В композиции проявляется и количественная сторона фильма — число персонажей, «объем, метраж фильма, а также соотношение камерного действия с некамерным».

Композиция объединяет в себе различные компоненты. Их способность к сочетанию Вайсфельд характеризует как «совыразимость» — это такая взаимосвязь компонентов сценария и фильма, такая степень естественности сочетания отдельных сторон, звеньев, ритмов, тональностей, которая передает замысел в единстве его многостороннего развертывания» [24, 97].

Кроме совыразимости компонентов для композиции характерна также целостность. Ее не следует путать с завершенностью: композиция может быть не завершена, а произведение между тем оказывается целостным и наоборот.

Принимая теорию Эйзенштейна о фильме как процессе, о восприятии как аналогии творчества, Вайсфельд представляет композицию в виде структуры, и более того, как систему структур различного уровня. Отмечая методологическую плодотворность его концепции, обратим внимание на некоторую незавершенность отдельных ее звеньев. Так, ведя речь о процессуальном характере композиции, следовало бы подчеркнуть, что в каждом конкретном кинопроизведении композиция представляет собой также процесс. При этом понятие процессуальности в каждой картине имеет диалектический характер: происходит диалектическое взаимодействие статики и динамики.

В соотношении динамики и статики различаются два основных уровня: физиологический и психологический. Неподвижность отдельного кадрика и движение как

процесс демонстрации фильма обусловлены физиологическими особенностями зрения, способностью человеческого глаза воспринимать систему последовательных, статично фиксированных фаз как одно непрерывное движение. Переход от общего и среднего к крупному плану воспринимается не только как разъятие действия, но и как бы остановка его, психологический акцент. Замещение целого (изображение актера, актера и среды) деталью (изображением лица или глаз актера) делает равнозначными по содержанию два расположенных рядом плана. При этом крупный план, контрастирует с общим и средним и по содержанию оказывается богаче среднего: помимо своего он вмещает в себя уже воспринятое содержание общего или среднего плана. В таком случае, если воспользоваться терминами логики, общий и средний план, с одной стороны, и крупный план — с другой соотносятся как субъект и предикат. Например, в сцене ареста в фильме «Мать» В. Пудовкин акцентирует внимание на гневных глазах Павла, которого ударил полицейский офицер. Все события как бы уходят на второй план, их вытесняет выражение ненависти, которое читается в глазах Павла. Эта ненависть становится психологическим содержанием эпизода и одним из идейных акцентов фильма.

Диалектическое соотношение статики и динамики обнаруживается и в контрасте статических и динамических композиций. У И. Бергмана в «Шепоте и криках» статические композиции эпизода ужина чужих друг другу мужа и жены (не меняющееся пространственное размещение фигур в контрасте с более динамичными другими эпизодами) позволяют передать привычную отчужденность персонажей, безнадежную застылость их чувств.

Порой в кульминациях картин переходы от движения к распластанной неподвижности превращаются в символические остановки действия, в важные знаки отсчета этапов человеческой жизни, главные испытания души.

Динамика и статика — лишь одна из характеристик, связанных с отношением композиции к движению — фундаментальному свойству фильма. Другой ее особенностью, также связанной с феноменом движения, является центробежность или центростремительность построения.

Центростремительность композиций обусловлена их тяготением либо к герою, либо к определенному месту действия. В «Наследнице по прямой» С. Соловьева таким центром притяжения становится «дом Пушкина» на берегу моря, овеянный поэтической мечтой юной героини. Здесь совершается чудо любви и веры — рядом с современной школьницей присаживается на ступеньки живой Пушкин. А вдали в морской дымке белеет парус одинокий... Центростремительная композиция может представлять собой сцену, систему сцен, расположенных как бы на площади круга и обращенных к его центру. В «Валентине» Г. Панфилова, например, центром является стоящий посреди тайги дом: сюда сходятся персонажи, здесь завязываются узлы их судеб. Устойчивость композиций, постоянство ракурсов придают изображенному пространству выразительность символа, магического круга судьбы, из которого нет выхода.

Центробежные по направленности композиции не тяготеют к какому-либо определенному центру, а, наоборот, выражают идею движения. Их можно было бы назвать линейными. Такие композиции свойственны, например, фильму Д. Хоппера «Беспечный ездо́к», который представляет собой цепь эпизодов, связанных мотивом дороги. Изобразительным центром становится диагональная композиция — лента дороги и мчащиеся в пространстве мотоциклисты. Принципы центробежной композиции своеобразно использует С. Овчаров в «Небывальщине». Правда, здесь движение благодаря образной насыщенности и напряженности приближается к статике, и наоборот, статичные композиции кажутся заряженными движением. Правильнее сказать, в таком случае каждое изображение несет в себе отражение процесса всеобщего движения — мысли и материи.

Центробежный и центростремительный принципы построения композиций проявляются по-разному. Центростремительная композиция может воплощаться в отдельном кадре и не иметь продолжения, в других кадрах с такой композицией образует смысловой центр эпизода, тогда он становится центральным в его композиции. При центробежном характере композиций действие постоянно устремляется к определенному пространству. Так, в «Балладе о солдате» центр притяжения — родительский дом. При этом каждый эпизод занимает определенное место в сцене и в фильме в целом.



И. Вайсфельд различает эпизоды узловые, проходные и эпизоды-следствия. Узловые эпизоды содержат важные моменты действия взаимоотношений персонажей, связанные с изменением действия или взаимоотношений. Проходные эпизоды выполняют связующие функции. Эпизоды-следствия выражают инерцию действия, становятся средством эмоциональной разрядки. Эта классификация в сущности отражает традиционную структуру композиции — завязка, кульминация, развязка. Соединение трех эпизодов образует законченный фрагмент композиции.

Как верно замечает И. Вайсфельд, эпизод представляет собой соединение завершенности и разомкнутости. Поэтому роль эпизода всегда двойственна, каждый эпизод осуществляет также и связующую функцию. Более того, отдельные из них имеют и внутреннюю конструкцию, подчиненную общим закономерностям. Таков, например, эпизод из фильма «Мы из Кронштадта». Назовем его условно «Паек урезали». Он легко разделяется на три части: 1) возвращение группы матросов на корабль; 2) бурный разговор с комиссаром об уменьшенном пайке; 3) Артем уходит в караул. Первая часть — завязка, вторая — кульминация, третья — развязка. Равным образом первая часть — проходное действие, вторая — узловая, третья — следствие. Каждая часть эпизода в свою очередь может быть разделена на составные элементы. Первая, например, имеет три элементарных действия: 1) проход комиссара по борту линкора; возвращение матросов по сходне; 2) вопрос вахтенного и выражение недовольства неудачным выходом на берег; 3) возвращение одежды. Подобное построение легко обнаруживается и в современном кино.

В композиции конкретизируется тема, фабула и сюжет, через нее проступают очертания идеи произведения. Логика ее — это выражение идеи, идеологической сущности картины. Иллюстрацией данной мысли может служить классическая композиция «Броненосца «Потемкина». Названия пяти частей фильма отражают не только последовательность, но и логику событий: Часть I. Люди и черви; Часть II. Драма на тендере; Часть III. Мертвый взывает; Часть IV. Одесская лестница; Часть V. Встреча с эскадрой. С. Эйзенштейн так определил главную мысль фильма: «От клеточки организма броненосца к организму броненосца в целом; от клеточки организ-

ма флота ...— к организму флота в целом — таким путем в теме летит революционное чувство братства. И ему вторит строй вещи, имеющий темой братство и революцию» [108, 3, 47]. Движение композиции отражает движение революции, модель композиции определена моделью событий.

Таковы черты композиции готового, смонтированного произведения, существующего как система экранных образов, расположенных в определенном порядке.

Логика композиции, организующая событийный ряд произведения, подчинена законам формальной логики и может быть исследована с использованием соответствующих понятий.

Формально-логическая завершенность композиции образует мыслительный контур, внутри которого проявляются сложные, образные связи ее частей. Логическая структура композиции создает опорный скелет образной системы фильма и ее предельное абстрактное выражение. Наряду с ней в художественном произведении имеется полярная противоположность абстрактной обобщенности — эмоционально-чувственная ткань произведения, образующая внутреннюю эмоционально-эстетическую композицию.

Возникновение и развитие эмоционально-эстетической композиции — трудно уловимое, сокровенное творческое явление. Оно доступно лишь самонаблюдению, внутреннему взору художника и поэтому имеет немало препятствий на пути своего исследования. Одно из них — необходимость сочетания в режиссуре таланта художника, дара и эрудиции ученого, что в действительности встречается не так часто. И хотя в книгах, статьях, выступлениях известных мастеров экрана можно встретить достаточно факторов, освещающих особенности кинематографического творчества, найти в них в какой-то мере законченную теорию эмоциональной композиции в настоящее время не представляется возможным.

Исключение составляет, пожалуй, творческое наследие Сергея Эйзенштейна. Его теоретические взгляды оставили в развитии философии и психологии фильма такой же глубинный след, как его фильмы в развитии мировой кинематографии.

На протяжении многих лет С. Эйзенштейн изучал свойства композиции фильма как результата одной из сложнейших форм эмоционального мышления — ее орга-

ничность, диалектически противоречивую связь с логическим мышлением, сформулировал ряд законов композиции — эмоционального единства различных образных элементов, закон «ритмического барабана», отказного движения, эмоционального переключения, противоположного решения, эмоционального центра композиции, подведения к катарсису и др. Творческие прозрения выдающегося художника впоследствии нашли подтверждение в специальных психологических исследованиях.

Стержнем эмоциональной теории композиции у Эйзенштейна становится антропологический принцип, представление о композиции как аналогии закономерностям человеческого поведения. «Правильность в законах построения вещи — в таком же отражении (отображении) в его (то есть строения) закономерностях — закономерностей внутри человека, человеческого поведения и человеческих отношений» [108, 2, 476]. С. Эйзенштейн считает, что композиция берет структурные элементы из «эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания того или иного изображаемого явления» [108, 3, 38].

В композиции отражается определенная степень воодушевления темой, обострение видения, представление в живых образах — материалах темы — прообразов будущего творения. «Но одержимость этим состоянием,— продолжал Эйзенштейн,— не растекается в некое отвлеченное, вневременное, внепространственное, внеобразное и внепредметное состояние: через сознательное волнение вся сила его «электризующе» направляется в материал, через данные которого возникло само это состояние с тем, чтобы заставить этот материал оформиться закономерностью точного сколка с того состояния психики, в которое («вдохновенно») попал художник» [108, 3, 202].

Как творческая личность художник принимает на себя роль представителя человечества в таинственном акте художественного созидания. В своих творческих усилиях он должен подыматься до ощущения закономерностей бытия. Глубокое воздействие произведения искусства, по мнению С. Эйзенштейна, достигается лишь при условии, что построение композиции не только соответствует содержанию и образу произведения, но и тем закономерностям, согласно которым происходят явления

в природе и осуществляется развитие и движение вообще.

Художник-творец, бросающий вызов природе, остается между тем конкретной личностью со своим неповторимым обликом, который проступает в произведении. Слитность художника и *его* творения Эйзенштейн выразил во взволнованном монологе: «Ведь тело моего произведения, в которое я воплощаюсь, неся свою тему, подобно перевоплощению актера — тело формы моего произведения, части, члены и органы его есть строй моего сказа, ритм моего танца, мелодия моей песни, метафора моего крика, трактовка моего сюжета и образ моего мировосприятия в целом, которым я выражаю, как актер — руками, ногами и блеском своих глаз, то, чем он и я в нашем творчестве одинаково внутренне одержимы» [108, 2, 482—483].

Творчество С. Эйзенштейна является источником и блистательным подтверждением его теоретических воззрений. В строении фильма «Броненосец «Потемкин» внимательный зритель способен рассмотреть отражение души художника, воодушевленного революцией, а в ударах металлического «сердца» корабля уловить ритм его взволнованного сердца. В фильме «Иван Грозный» в сценах кровавых заговоров, черного предательства и изуверских пыток, в метаниях жестокой и болезненной души царя Ивана явственно проступает зловещая драматургия страха, поразившего страну в конце 30-х годов. После выхода второй серии «Ивана Грозного» последовала угрожающая разгромная критика. Не случайно поэтому в книге, подаренной Г. Козинцеву, С. Эйзенштейн написал: «Кремлевская больница. Дорогому Григорию Михайловичу в надежде на то, что в его сердце еще теплится искорка доброго отношения ко мне. От всего инфарктного сердца. С. Эйзенштейн». В связи с этим подарком в рабочих тетрадях Козинцева по поводу «Ивана Грозного» появилась запись: «В «Потемкине» его тряс гнев. А здесь ужас» [57, 2, 403].

История кино знает и другие примеры «сколка эмоционально окрашенного действия человека».

Композиция «Восхождения» построена по принципу испытания души, доходящего до запредельного напряжения. В последнем интервью режиссер Л. Шепитько рассказала, что путь Рыбака и Сотникова на Голгофу

был и ее путь, когда ей пришлось выбирать между своей жизнью и жизнью будущего ребенка. Кардиограмма ее напряженной души отразилась в контурах «Восхождения». И не только в композиции, но и в органичности образов картины. В. Гостюхин вспоминает, что ему трудно давалась последняя сцена. Он просил Ларису прочитать текст сценария. «И когда она стала шепотом произносить каждое слово, в душе моей что-то откликнулось, и я действительно пришел в необходимое состояние. Николай Рыбак стал на колени, молил прощения у судьбы и, рыдая, потянулся к заснеженному полю» [64, 40].

Психологическая органичность свойственна многим выдающимся произведениям. В композиции фильма «8 1/2» Ф. Феллини отразились тупики творческого сознания режиссера, а блистающий карнавальными огнями, блестящими юмора, бурлеска, овеванный ностальгией «Амаркорд» — кинематографическая сюита на тему детства, тревожащего эмоциональную память.

Органическую связь между личностью художника и фильмом не отрицал и один из корифеев итальянского неореализма Л. Висконти. На вопрос об автобиографичности, интимности, просто-таки пересказе собственной жизни, заданный журналисткой по поводу картины «Семейный портрет в интерьере», последовал ответ: «Нет, нет, постойте. Это неправда,— протестовал Висконти, одновременно подтверждая предположения журналистки.— В нем нет ничего автобиографического. Разве что общее настроение, какие-то глубинные чувства... Но ведь это само собой: когда создаешь что-то, не можешь раздвоиться — какая-то часть тебя неизбежно туда переливается, и в конечном итоге это всегда ощутимо» [66, 256].

Органичность фильма выражается не только в композиции, но и в антропоморфичности обобщенного образа фильма. В «Неравнодушной природе» С. Эйзенштейн указывал на связь своих фильмов с коллективным героем и художественными традициями кинематографа. Один из критиков пронизательно заметил, что пятый акт «Потемкина» по динамике своего построения «вырастает из традиционной сцены освобождения героини из лап злодея...» [108, 3, 296]. Другому критику бросилось в глаза, что «Одесская лестница» — не что иное, как

классический треугольник, превращенный в массовое действие.

«Лестница» стремится к «Броненосцу». А на пути становится злодей — «Ноги царских солдат», — пояснял антропологические прозрения критика автор [108, 3, 296]. В записях к неосуществленному фильму о Первой Конной было намечено «построить судьбы и взаимодействия коллективов и социальных групп по типу перипетий внутри ... треугольника». В «Октябре» такое же взаимоотношение представлено между руководящим центром и рабочими районами [108, 3, 296—297]. Антропоморфические тенденции в формировании обобщенного образного представления о фильме сохраняются и в современном кинематографе. Например, в «Амаркорде» Ф. Феллини просматривается обобщенный образ фильма — погоня центрального персонажа за эротическими призраками своего детства. «Скромное обаяние буржуазии» Л. Бунюэля также содержит объединяющий образ-эскиз: за обеденным столом буржуа-гурмана, тонкого потребителя жизни, неизменно находится мертвец.

Закон органичности — одно из проявлений теории отражения (отраженное есть субъективный образ объективного мира) нельзя применить ко всем без исключения кинопроизведениям. Фильм, претендующий на органичность, должен отвечать по крайней мере двум требованиям: его автор непременно должен быть неординарной личностью и владеть профессиональным мастерством в такой степени, чтобы получить возможность «спеть свою песню» в искусстве. Отдельные же всплески органичности свойственны, видимо, любому произведению, ведь органичность — это свойство человеческого мышления.

В творческом мышлении, считал С. Эйзенштейн, как бы повторяется в свернутом виде весь путь формирования сознания — от примитивных актов конкретного образного восприятия мира до высших форм человеческого мышления.

«Можно бы сказать, что полная картина становления законченного сознательного художественного образа — будь то образ человека, образ произведения, образ элемента или детали вашего построения, — непременно проходит три этапа: стадию чувственного мышления («пралогическую формулировку») и логического анализа с тем, чтобы затем объединить эти два последовательных

этапа развития в едином моменте соприсутствия (в снятом виде), давая окончательную форму — образ произведения. В этом — диалектика художественного произведения!» [108, 4, 430].

Как уже говорилось, логическое мышление подчинено законам логики, чувственное — закономерностям психологических процессов. Им уделяется значительное место в исследованиях С. Эйзенштейна, который вновь и вновь углубляется в процесс работы творческого воображения. И хотя законченной теории композиции и ее эмоционального выражения С. Эйзенштейн не оставил, важные звенья этой теории им обдуманы и получили научное обоснование. Они составляют последовательную цепь рассуждений и при сопоставлении образуют определенную целостность.

Принципиальным свойством композиции Эйзенштейн считал ее эмоциональную напряженность, указывая, что художественный образ реализуется и воспринимается только на «определенном градусе эмоционального накала». Только тогда включаются элементы чувственного мышления, иначе не создается органическое образное строение, а может возникнуть аллегорический, условно символический суррогат [108, 4, 246—247]. Эмоциональное напряжение целенаправленно ощущается как моторное хотение, оно позволяет отбирать из массы всевозможных движений и размещений те, которые с «наибольшим приближением» материализуют это хотение [108, 4, 111]. Происходит, как выражается С. Эйзенштейн, «ухват зерна», основной чувственной цельности всего будущего развивающегося построения в этой эмоциональной клеточке ощущения, и есть то нужнейшее и необходимое, из чего и разворачивается «конструкция» [108, 4, 438].

Творящее эмоциональное «зерно», если продолжать сравнение, прорастает, следуя закону киноэстетики — способности сознания сводить воедино все ощущения, «приносимые из разных областей разными органами чувств» [108, 3, 336].

Анализируя тему отчаяния в фильме «Иван Грозный», С. Эйзенштейн обращает внимание на то, что она звучит в пении хора, чтении псалма, в изображении собора, его тьме, в лицах персонажей. «Мы видим, — отмечает режиссер, — как движение внутри основного и главного ее носителя — Ивана — проходит линию от полной подавлен-

ности отчаянием к взрыву ярости и к преодолению этого отчаяния. Мы видим, как эта тема раздваивается в голосовой антифон Пимена и Малюты.

Мы видит, как влетают, расширяя борьбу этих противоречий, добавочно вступающие персонажи — Старицкая и Басмановы...

Но диапазон расширяется, и в общую борьбу вступают и свет, и тьма, и мизансцена, и кадр, воздействие через игру и пение, через ритм сочетания отдельных средств воздействия между собой» [108, 3, 357].

Напряжение как свойство композиции связано с еще одной ее характеристикой — «массой движения». «Масса движения» — это интенсивность эмоционального потока фильма. Это качество может проявиться в массе света, элементах игры, мимике и жесте, масштабах изображения и т. п. «То есть опять-таки при разнице интенсивности («температур») в этих разных условиях будем получать одинаковость «масс» (количества теплоты)» [108, 4, 421].

Образное развертывание композиции образует ритм фильма. В лекциях о музыке и цвете в «Иване Грозном» С. Эйзенштейн вел речь о двух видах монтажа: основанном на едином ощущении ритмического движения и учитывающем метрические отношения. Метрический монтаж, по мнению С. Эйзенштейна, неорганичен, в нем принимается во внимание длина, но не масса куска [108, 3, 594]. Монтаж по эмоциональному содержанию возможен и при сохранении одинаковой длины кусков, но одновременном нарастании внутреннего движения. Введение более интенсивного материала при сохранении прежних темповых признаков — наиболее эффективный вид монтажа.

Ритму Эйзенштейн придавал важное значение. Ритмический рисунок — не произвольный выбор автора, а тематическое решение, «выраженное в своих крупнейших динамических членениях и в наиболее обобщенном виде его». Именно здесь, считал Эйзенштейн, осуществляется превращение неясного эмоционального ощущения сцены в строгую чеканку отчетливой формы, которая должна быть адекватна авторскому переживанию [108, 3, 367].

Воздействие ритма может происходить не только по линии основного содержания композиции. «Вы сознательно следите за мелодией, а аккомпанемент, вторя ей, незаметно обрабатывает вас по-своему. Причем основное «животно-ритмическое начало принадлежит как раз не мелодии, а ритмически обобщенному аккомпанементу.



Примитивный ритмический барабан, работающий на низших ритмических центрах эмоций, воздействует менее дифференцированно отчетливо, но зато гораздо более стихийно и мощно» [108, 4, 306].

Одной из ритмических форм Эйзенштейн - считал повтор. При повторе ритмическая организация композиции основывается на выражении темы переключениями из одной системы выразительных средств в другую.

Во всех формах ритма происходит развитие композиции как нарастание и спады эмоционального напряжения. Движение композиции графически выражается не прямой, а волнообразной линией с высшими точками подъема и крайними точками снижения. Это волнообразное движение осуществляется не произвольно, а направленно, к определенному композиционному центру. «...Если вы желаете в каком-то месте добиться определенного решающего эффекта в определенной решающей точке всей последовательности событий, то вы совершенно так же должны начать готовить и обеспечивать его с самого начала этой последовательности» [108, 4, 698].

В некоторых жанрах центр композиции — это кульминация, высшая точка напряжения действия, где происходит катарсис. Эйзенштейн на занятиях со студентами требовал обратить внимание на необходимость определенного стилистического настраивания зрителя. Стилистика не только настраивает, но и воспитывает. Это воспитание выходит за пределы конкретного произведения. Зрители, воспитанные на комедиях Ч. Чаплина или Харпо Маркса, любую их вещь воспринимают в комическом ключе. Внутри сцены или всей постановки это обстоятельство необходимо учитывать, настаивал Эйзенштейн.. «Если зритель не подведен к моменту кульминации окончательно «обработанным» и пронизанным единой стилистикой — никогда, вопреки самым верным расчетам, не сумеет *его* пронзить и потрясти решающим моментом вашей постановки» [108, 4, 273]. Зерно, развертывание, масса движения, напряжение, единство, ритм, спады и подъемы, катарсис — основные характеристики эмоциональной природы строения фильма.

Развитие композиции подчинено и другим закономерностям. В нем проявляются автоматизм, аккомпанирование и переключение, контраст его форм — обратный ход, отказное движение, аттракционность.

Как нам представляется, автоматизм в понимании

Эйзенштейна — это привычное, спокойное развитие действия, события, плавные переходы причин и следствий, своей логической правильностью и ординарностью убаюкивающие восприятие зрителя. Для усиления эмоционального воздействия композиции эффективными могут оказаться приемы, застающие врасплох настроенное определенным образом сознание зрителя. Неожиданный психологический ход резко разрушает автоматизм восприятия и мобилизует сознание. Обычно острее действует не то решение, которое приходит первым, а противоположное. «Это противоположно инерции, автоматизму, т. е. тому, что непосредственно «напрашивается» и, будучи еще неизысканно оформлено, делает решение просто шаблонным.

Берите то, что противоречит шаблону, непосредственно возникшему «по линии наименьшего сопротивления. Это решение будет сильнее» [108, 4, 96].

Один из приемов — «обратный ход» — переключение с одного материала произведения на другой. Его Эйзенштейн иллюстрировал на примерах из практики японского театра. Японец, адресуясь к органам чувств, ориентируется на сумму раздражений головного мозга, не заботясь о том, по какому пути идет то или иное раздражение. «Вместо сопровождения Кабуки сверкает обнажением приема переключения. Переключение основного воздействующего намерения с одного материала на другой, с одной категории раздражителей на другую». В этой связи Эйзенштейн вспоминает «невиданное сочетание движения руки Ицикава Энсио, перерезающего горло в сцене харакири — с рыдающим звуком за сценой, графически совпадающими с движением ножа...».

Переключение имеет определенное сходство с приемом отказного движения. «То движение, которое вы, желая двинуться в одну сторону, предварительно производите в направлении противоположном (частично или целиком), в практике сценического движения называется движением «отказа» [108, 4, 81]. Отказное движение имеет эмоциональное выражение. Эйзенштейн иллюстрировал эмоциональную сущность отказа эмоций: радостное появление — трагический уход, трагическое появление — благополучное разрешение.

И переключение и отказное движение — формы контраста, способы обостренного, динамического, эмоционального воздействия на зрителя.

Наиболее впечатляющей формой контрастного отказного движения, получившей широкое распространение в практике киноискусства, стал прием, названный Эйзенштейном «монтаж аттракционов». Уже в названии открытого им явления Эйзенштейн объединил традиционное искусство цирка, представленное понятием «аттракцион», и способ кинематографического мышления — «монтаж», перекинув еще один мостик между искусствами XX века. В статье «Монтаж аттракционов», опубликованной в 1923 г., Эйзенштейн аттракционом назвал акт чувственного, психологического воздействия театра, эмоционального потрясения зрителя с целью сообщения ему идеологического вывода... «Вместо статического «отражения» данного, по теме потребного события,— разъяснял Эйзенштейн,— и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием — свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной оценки действующих воздействий (аттракционов)), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов» [108, 2, 271].

Существенными признаками и качествами аттракциона С. Эйзенштейн считал концентрированную силу эмоционального воздействия («агрессивный момент»), определенную независимость от развития сюжета (следовательно, необходимость наличия в аттракционе самостоятельного, возможно, изолированного действия, отсюда — эффект неожиданного потрясения), наконец, отчетливую связь с темой — основной мыслью произведения.

Собственный творческий опыт позволил С.<sup>1</sup> Эйзенштейну трезво оценить сильные и слабые стороны открытого метода, его подлинные и мнимые достоинства. В фильме «Стачка» разгон демонстрации при помощи брандспойтов и закалывание быка на бойне не ассоциировались должным образом в сознании зрителя, так же как и шпана, внезапно выскакивавшая из бочек. В «Броненосце «Потемкине» и образ броненосца, корабля революции, и Одесская лестница — кинематографические аттракционы — стали символом истории. В «Октябре», «Старом и новом» — изображение богов, балалайка, арфа, распиливаемая пополам изба, работающий сепаратор и другие аттракционы не достигли той силы эмоционального воз-

действия, к которому стремился режиссер. А в фильме «Иван Грозный» драматическое «пещное действо» и неистовый танец опричников, борение музыкальных, схлестывание цветовых тем — красного, золотого, черного — выразили и свирепую веселость опричнины, и мрачную душу Ивана, в которой находилось место и глубокому покаянию и изуверской жестокости. Вторая серия «Ивана Грозного» продемонстрировала правильность и эффективность метода, разработке которого Эйзенштейн отдал много времени и сил.

Метод аттракционного воздействия содействовал расширению арсенала выразительных средств кинематографа. В статье «Возвращаясь к монтажу аттракционов» М. Ромм убедительно показал, как в современном ему кино, в 60-е годы, «работает» «монтаж аттракционов». В числе последователей Эйзенштейна оказался и Ф. Феллини. Действительно, «Сладкая жизнь» и «Джульетта и духи» не имеют традиционной композиции, а состоят из аттракционов — небольших кинономеров в фильме, обладающих внутренней законченной структурой и объединенных основным персонажем, переходящим из эпизода в эпизод.

Но и не упоминаемые Роммом картины Ф. Феллини — «Репетиция оркестра», «Амаркорд», «Корабль плывет», «Джинджер и Фред» — отдают дань открытию С. Эйзенштейна. В последнем фильме равнодушие работников телевидения к романтически настроенной старой танцовщице, и нелепая встреча с партнером после многих лет разлуки, и ночной город, и здание-лабиринт телевизионного центра, и новогодний концерт, наконец, расставание когда-то влюбленных друг в друга старых артистов — все это аттракционы, которые складываются в картину глубокого равнодушия в мире бизнеса к «погасшим» звездам. Их позвали в телеателье как призраков прошлого, а после представления они оказались больше никому не нужны и никому не интересны; кроме случайных любителей автографов, и должны были возвратиться назад в общественное небытие.

Обращаясь к собственным работам, М. Ромм признавал, что в фильме «9 дней одного года» термоядерная лаборатория — «невиданный аттракцион». Еще в большей степени система аттракционности сказалась в «Обыкновенном фашизме». М. Ромм рассказывает, как материал о зверствах фашистов буквально парализовал

группу. Чтобы нащупать путь к построению фильма, стали собирать кадры по разделам: речи Гитлера, толпы кричащих «зиг хайль!», военный быт, парады, концлагеря, раненые — всего сто двадцать тем. «Из этой массы, — пишет М. Ромм, — мы выбирали поражающие эпизоды фашизма и затем располагали их так, чтобы материал максимально контрастно сталкивался в соседних кусках» [86, 1, 321].

В фильме фашизм предстал как нелепый и кровавый аттракцион, поставленный на арене истории.

Как видим, опыт недавнего прошлого и современное развитие киноискусства следует по одному из путей, предложенных Эйзенштейном.

Как же можно сегодня представить себе в общих чертах метод аттракционов, сформированный более чем шесть десятков лет назад? «Монтаж аттракционов» — это неожиданное, часто контрастное соединение эмоционально ярких, внутренне завершенных кадров, эпизодов, иногда восходящих к центральному, кульминационному «аттракциону».

Материалом для «аттракциона» может служить деталь, событие, небольшая новелла и т. д. Так, фильм о преступлениях фашизма М. Ромм начал с кадра улыбающегося кота, нарисованного внуком, — кадра, казалось бы, несоместимого с подобной темой. В одном из эпизодов этого фильма женщина берет девочку на руки; у другой женщины, из военной хроники, ребенка вырывают из рук и убивают. Через фильм проходят две темы — мир человеческий и мир фашизма, мир людей и мир нелюдей. Голос человечества в фильме представлен голосом М. Ромма, комментирующего события с горькой иронией и состраданием.

Аттракционом может стать и отдельный предмет, если ему придется особенное значение в контексте фильма.

Например, в фильме «Сталкер» граненый стакан под упорным неподвижным взглядом девочки-мутантки подвигается к краю стола и падает. Подобным образом меняется в сознании зрителя представление о человеке и его предназначении под влиянием открытых людьми и пришедших в движение неизвестных сил природы.

Как аттракцион в фильме Э. Климова «Иди и смотри» используется образ винтовки, отнятой Флерой у мертвого бойца в/засыпанном окопе. Винтовка на экране стреляет

лишь однажды — в плакатное изображение Гитлера, расстреливая причину войны.

В таких примерах предмет действует вопреки своей природе и назначению, при этом семантика выходит далеко за пределы самого предмета, за ним угадывается иное, более широкое значение, чем то, которое можно предположить, рассматривая предмет сам по себе.

Аттракцион-эпизод часто включается в композицию фильма как образ сна. Хрестоматийным примером такого вида аттракционов могут служить сны Ивана в «Ивановом детстве» А. Тарковского, мечтательный сон Пашки Колокольникова в фильме В. Шукшина «Живет такой парень». Эпизоды сна приоткрывают жизнь подсознания; духовная жизнь человека в двух измерениях — сознательном и бессознательном — приобретает объемность изображения.

Фильм «Скрытое обаяние буржуазии» Л. Бунюэля насыщен аттракционами — эпизодами страшных снов. Сны и явь постоянно перемежаются, так что персонажи воистину живут во сне и наяву. Смещение сна и яви выражает ироническое отношение к буржуазному способу жизни, лишенной высоких духовных целей, погруженной в сферу утонченного потребления.

Метод аттракционов может быть положен в основу целостной композиции фильма.

Аттракционы-новеллы образуют структуру композиции фильма-фрески «Андрей Рублев» А. Тарковского. Новеллы «Молчание», «Колокол», «Страсти по Андрею» объединены темой испытания души, завершающейся финальным аттракционом — экранным явлением живописного искусства Андрея Рублева, образом неожиданной гармонии, подчинившей мир, истекающий кровью, искалеченный страстями.

Аттракцион как узловой центр картины используется по-разному. Он может быть результатом органического развития композиции, как, например, эпизоды сожжения деревни в фильме «Иди и смотри», разгрома дикой охоты («Дикая охота короля Стаха» В. Рубинчика), погони на крыше (фильм «Плюмбум» В. Абдрашитова), наблюдения звездного неба в фильме «Парад планет» того же автора. Однако, несмотря на кажущуюся ординарность строения этих фильмов, центральные эпизоды в них отличаются особенной силой выразительности и благодаря

этому получают относительную самостоятельность и эмоциональную аттракционность.

Аттракционным может быть и монтажный принцип — прием соединения кадров, как это наблюдается в уже упоминавшемся фильме «Скрытое обаяние буржуазии». Моменты перехода из сна в реальность и из реальности в мир сновидений настолько завуалированы и неожиданны, что всякий раз застают зрителя врасплох и действуют как монтажный аттракцион.

Масштабы использования метода противоречивого диалектического сопоставления выразительных средств фильма на основе эмоциональных контрастов в киноискусстве расширяются, и этот метод выражает одну из закономерностей развития современного кинематографического процесса.

Более четырех десятилетий прошли после того, как перестал творить С. Эйзенштейн, но его научные прозрения не только не поглотило время. Наоборот, прошедшие годы только укрепили его теоретические позиции, а в науке, в частности психологии, можно найти все новые и новые аргументы в пользу киноведческих концепций, выдвинутых проницательным исследователем. Находят подтверждение многие закономерности, так или иначе сформулированные, анализируемые, затронутые в трудах, лекциях, выступлениях Эйзенштейна, и в свете данных психологии наблюдения, открытия художника и ученого приобретают большую ясность. Это касается и теории эмоциональной композиции. Идею о первичности эмоционального мышления (у Эйзенштейна — пралогического мышления) находим уже у В. Вундта. Он обнаружил разницу между чувственными представлениями, возникающими под влиянием внешних раздражителей, и представлениями, воспроизведенными памятью. «При непосредственных чувственных представлениях входящие в них элементы чувства обыкновенно следуют за объективными впечатлениями, между тем как при воспроизведенных представлениях наоборот — они со столь же правильной закономерностью идут впереди» [80, 57]. Поскольку в творческом процессе художник оперирует хранящимися в памяти представлениями, то в первую очередь в действие вступают эмоциональные элементы представлений, следовательно, именно эмоциональное мышление прокладывает путь художественному образу.

Эмоция служит органическим средством объединения в целостном синтетическом художественном образе разнородных ощущений, идущих от изобразительных, звуковых, цветовых и других элементов, в чем проявляется феномен синтеза-слияния различных сфер чувствительности. «... В каждом случае, — писал Ф. Крюгер, — эмоциональное переживание непосредственно прилаживается к тому, что находится в сознании одновременно с ним или соседствует с ним во времени» [80, 115]. Объединяющая эмоция в конечном счете выражает «ощущение идеала» художником и служит составной частью «эстетической мелодии» художественного образа — эпического, трагедийного, драматического, комического.

Эстетическая эмоция подчинена закону возбуждения и торможения, чем и определяется динамика композиции, наличие в ней камертона — эмоционального зерна системы эстетически окрашенных ощущений. С них начинается развитие композиций до высшей точки напряжения единой эмоции — кульминации, в эмоциональной форме проявляющейся как катарсис. В равной степени и составные части композиции, используя термин Эйзенштейна, являются «сколком» общей ее схемы, т. е. и в этих частях движение композиции происходит как ее эмоциональные подъемы и спады. Рассматривая характер эмоциональных процессов, в частности особенности критических точек действия, С. Л. Рубинштейн писал: «При приближении критических точек действия к таким реальным или воображаемым точкам в чувстве человека — положительном или отрицательном — нарастает напряжение в ходе действия. После того, как такая критическая точка в ходе действия пройдена, в чувстве человека — положительном или отрицательном — наступает разрядка» [88, 156]. Смена напряжения и разрядки в структуре композиции образует ее волнообразное развитие и определяет ее ритм.

Динамический характер композиции недостижим без учета закона адаптации к монотонному раздражению. И. П. Павловым было отмечено, что действие любого раздражителя имеет тенденцию осложняться торможением. «Для того, чтобы поддерживать возбуждение на нужном уровне, необходимо усилить раздражитель, так как по закону силовых отношений... величина реакции в определенных пределах прямо пропорциональна силе раздражителя» [92, 59]. Однако в рефлекторной деятельности наблюдается феномен, дополняющий закон силовых отно-



шений: сравнительно слабые, новые для животного и ч века раздражители дают больший эффект, чем сильные" но много раз применявшиеся. Поэтому, замечает П. В. Симонов, какая-нибудь маленькая, но неожиданная деталь в художественном произведении способна воскресить в сознании образ красочный и полнокровный [92, 54].

Феномен неожиданной новизны, очевидно, лежит в основе эмоционального эффекта тех закономерностей композиции и монолога, которые С. М. Эйзенштейн обозначил понятием «переключение», «контраст».

Развитие композиции устремлено к кульминации, ее эмоциональной доминанте. «Доминанта в физиологии (от лат. *dominas* — господствующий) — временно господствующий очаг возбуждения в центральной нервной системе. Для доминирующего нервного центра характерна способность накапливать в себе возбуждения, приходящие в центральную нервную систему, и тормозить работу других нервных центров» [87, 98].

Эмоциональная композиция неразрывно связана и с таким определяющим качеством фильма и любого произведения искусства, как его художественная правдивость. Если при помощи манипуляций формально-логическими законами мышления можно попытаться выдать черное за белое, то эмоция не поддается логическому насилию, так как связана крепкими узами с бессознательным. «Актеры хорошо знают,— пишет П. Фресс,— как трудно воспроизвести внешние признаки одной эмоции, испытывая при этом другую. Использование методики гипноза позволяет обнаружить те же самые феномены: человек не может выполнить движение, характерное для одного вида эмоций, и одновременно переживать другую эмоцию. Он либо меняет движение, либо оказывается неспособным испытывать новую, внушенную ему эмоцию» [109, 114]. Ссылаясь на опыт К. Станиславского, В. Мейерхольда, П. В. Симонов делает заключение о том, что определение правды или неправды исполнения носит интуитивный, а не сознательный характер. «Режиссер или актер не столько анализирует причину фальши, сколько меняет внутреннюю структуру поведения, его движущие силы и внешние параметры, меняет до тех пор, пока не появится чувство безусловной истинности происходящего на сцене» [92, 142].

Станиславский считал, замечает Симонов, что невозможно прямо и непосредственно вызвать нужное чувство.

Требуемое чувство воссоздавалось косвенным путем — воспроизведением ситуации, соответствующей этому чувству. «Секрет моего приема ясен,— писал К. С. Станиславский.— Дело не в самих физических действиях как таковых, а в той правде и вере, которые эти действия помогают нам вызывать и чувствовать в себе» [92, 72].

Подлинное произведение искусства отличается эмоциональной истинностью. Эйзенштейн говорил, что процесс творчества носит органический характер: художник творит, как природа, но органичность творчества проявляется на уровне подсознания, в частности как саморазвитие эмоций. К феномену творящей силы подсознания неоднократно обращался великий русский актер Михаил Чехов. «И никакие усилия мозга не заменят мудрости нашего подсознания,— говорил он. — Наше подсознание видоизменяет, сплавляет воедино, смешивает, обобщает, очищает, концентрирует наши частные, индивидуальные, жизненные переживания, создавая из них архетипы наших чувств» [105, 381].

Художественная правда как эмоциональная органичность не только непременное условие успешного творческого процесса. Она обуславливает и процесс восприятия произведения. Ведь восприятие не механическое действие, оно включает в себя акцептор результатов действия — психологический механизм предвидения и оценки результатов действия в функциональных системах.

В сознании зрителя происходит сличение результатов восприятия с его опережающим отражением. Если «правда художника» совпадает с «правдой зрителя», тогда произведение начинает жить реальной жизнью.

Психологическое объяснение находят и такие закономерности композиции, как механизм отказного действия, повтор.

Принцип отказного действия основывается на одной из особенностей эмоций—на их способности к предвосхищению событий. «Собственно эмоции носят отчетливо выраженный идеаторный характер; это значит, что они способны предвосхищать ситуации и события, которые реально еще не наступили, и возникают в связи с представлениями о пережитых или воображаемых ситуациях» [80, 170]. Иначе говоря, эмоции ищут проторенные пути и штампованные решения. Отказное движение обрывает привычное развитие эмоции и обостряет восприятие.

Повторы тоже служат усилению эмоционального движения композиции, но при этом сказывается иное явление — стихийное увеличение эмоциональной реакции, или эффект инкубаций. Явления инкубации изучены недостаточно. «Возможно, здесь имеет место процесс, аналогичный циклу «утомление — отдых», — пишет Я. Рейковский. — Повторение подкрепляемого условного раздражителя приводит из-за утомления к ослаблению его действия... После перерыва вследствие снятия утомления реакция возникает с новой силой» [84, 106].

Все эмоциональные закономерности, проявляющиеся в композиции, так или иначе отражают динамическое состояние эмоциональной сферы человека. Не существует объективных показателей для характеристики психологических особенностей творческого процесса. Лишь интуиция художника регулирует создание эмоциональной природы фильма. Эмоциональная композиция — «сколок со взволнованного человека», эскиз, эхо его души, его эмоциональной направленности. По словам К. И. Чуковского, Л. Н. Толстой «первый понял, что кроме всяких свойств у человеческой личности есть как бы своя душевная мелодия, которую каждый из нас носит повсюду с собою, и что если мы захотим изобразить человека и изобразим его свойства, а этой душевной мелодии не изобразим, то изображение наше будет ложь и клевета». Творчество крупных художников отличается гармоническим выражением «душевной мелодии». Ее звучание улавливается нашей душой, поэтому мы без всяких размышлений различаем, например, фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Шукшина, Михалкова, Тарковского, Феллини, Бергмана, Висконти. Эйзенштейну было свойственно трагическое, отчасти ироническое мировосприятие, у Довженко проявилось ощущение космической гармонии мира, Феллини присуще чувство комической стихии человеческой жизни, творчество Бергмана проникнуто драматизмом, отражающим противоречия духовной сферы человека. Фильмы Михалкова пронизаны лирическим драматизмом, героям Шукшина свойственна и комическая беспомощность, и яростный, сокрушительный порыв. У Тарковского человек противопоставлен миру, в поединке человека и бытия разыгрывается трагедия главного испытания человеческой души.

«Мелодия души» позволяет художнику создать органическую для замысла жанровую форму. Разные жанры

различаются не только качеством эмоций, но и их напряженностью и характером развития. Так, трагедии свойственны сильные эмоции — страсть, аффект. «Аффективное состояние выражается в заторможенности сознательной деятельности. В состоянии аффекта человек «теряет голову», — пишет С. Л. Рубинштейн. — Поэтому в аффективном действии в той или иной мере может быть нарушен сознательный контроль в выборе действия. Действие в состоянии аффекта, т. е. аффективное действие, как бы вырывается у человека, а не регулируется им» [80, 160].

Если аффект быстротечен, то страсть — эмоция более продолжительная и устойчивая. «Страсть — это сильное, стойкое, длительное чувство, которое, пустив корни в человеке, захватывает его и владеет им. Характерным для страсти является сила чувства, выражающаяся в соответствующей направленности всех помыслов личности, и его устойчивость... Страсть всегда выражается в сосредоточенности, собранности помыслов и сил, их направленности на единую цель. В страсти, таким образом, ярко выражен волевой момент стремления: страсть представляет собой единство эмоциональных и волевых моментов; стремление в нем преобладает над чувствованием» [80, 160 — 161].

В эпосе жанровая эмоция более спокойная. В ней нет, как в трагедии, горячего дыхания чувств, она более близка в форме настроения. «Под настроением разумеют общее эмоциональное состояние личности, выражающееся в «строе» всех ее проявлений» [80, 161].

В юмористических произведениях комическая эмоция «пульсирует», проявляется вспышками, носит дискретный характер.

По эмоциональной природе в киноискусстве выработались два основных вида композиции: пафосная и аттракционная. Пафосная композиция более органичная, целостная, динамичная, свойственная трагической эпосе, трагедии, драме (драматический пафос), сатире (комический пафос). Лирические и особенно юмористические жанры тяготеют к замкнутому в эпизодах действию, к большой эмоциональной самостоятельности отдельных частей композиции, что, в частности, проявилось в «эзгах» американской «комической», в комических аттракционах советской кинокомедии — «Веселых ребятах», «Волге-Волге», «Карнавальная ночь», в определенной мере

в «Гараже» Э. Рязанова. Однако уже в «Гараже» с усилением сатирического элемента проступают черты пафосной композиции, хотя и аттракционность некоторых эпизодов здесь очевидна.

Пафосная и ироническая аттракционность в значительной мере свойственна творчеству Ф. Феллини, особенно таким его фильмам, как «Сладкая жизнь», «Джульетта и духи», «Репетиция оркестра», «Амаркорд».

Все другие виды композиции тяготеют либо к пафосному, либо к аттракционному вариантам, образуя сложные эмоциональные композиционные сплетения.

Эмоциональная композиция в конкретном выражении существует во времени и пространстве.

# Время

Пространство и время — формы существования материи. Пространство — всеобщая форма существования тел, время — всеобщая форма смены явлений.

Пространство и время — также форма материального бытия всех видов искусства. Поэтому правомерность деления искусства на временные и пространственные и пространственно-временные весьма относительна. Произведение искусства является посредником между художником и аудиторией. Художественное время и пространство формируется в сознании и деятельности художника и реализуется в сознании зрителя, читателя, слушателя. Материально оформленное произведение искусства содержит модель творчески созданного и творчески воспринимаемого реального пространства и времени.

В процессе творчества любое явление искусства есть временное и пространственное. Картина А. Иванова «Явление Христа народу», по мнению сторонников пространственно-временной классификации, относящаяся к пространственному искусству, создавалась двадцать лет. Глубокое восприятие этого сложного полотна также требует значительной затраты времени. Так что относительно творчества и восприятия это живописное произведение вполне можно отнести и к временному искусству. Но, может быть, сюжетно изображенное время картины одномоментно? И это предположение не вполне справедливо, так как если зритель не ощутит, не усвоит в картине предшествующее и последующее время действия персонажей, ему окажется недоступным смысл происходящего. Запечатленное настоящее сюжетное время есть одновременно выражение прошедшего и будущего сюжетного времени, которое в физическом отношении реализуется в процессе восприятия, и оно, конечно же, в любом случае не одномоментно.

При определении временных и пространственно-временных искусств мы встречаемся с поразительными парадоксами: музыка — безусловно временное искусство — в виде нотной записи становится абсолютно пространственным, кино из пространственно-временного в виде киноплетки превращается также всего лишь в пространственное искусство.

Временное искусство в известных формах своего существования проявляет непреодолимое тяготение к пространственности, а пространственное — ко времени. И это происходит не только на уровне модели, но и в процессе художественной реализации конкретного произведения. Музыка во время исполнения характеризуется объемом звуचना в зависимости от акустических и иных характеристик заполняемого звуками пространства. Здание или круглая скульптура требуют движения во времени для самого беглого, хотя бы поверхностного восприятия.

Подтверждается закон материалистической диалектики: все существующее не может изолироваться от времени и пространства. Очевидно, можно рассуждать лишь о преимущественно временном или преимущественно пространственном виде искусства.

Кино принадлежит к искусствам, художественный образ в которых разворачивается во времени и пространстве. В кино не только сливаются в синтетическом единстве преимущественно пространственные (изобразительное искусство и фотография) и преимущественно временные (литература, театр, музыка) искусства, но и усиливаются временные элементы пространственных и пространственные — временных искусств.

Итак, рассмотрим фильм как вид искусств, где образ развивается во времени, где время строго фиксировано, в отличие, например, от театрального спектакля, музыкального произведения, тем более стихотворения, романа и т. д. В них временная протяженность образа более вариантна, более свободна, оставляет место для импровизации исполнителей, для личностного восприятия читателей.

Конкретная временная форма фильма объясняется тем, что время в фильме есть не что иное, как преобразованная протяженность пространства: киноплетка с заданной скоростью проходит через киноаппарат, образуя объективное (техническое) время фильма. Однако

такое физическое время не имеет непосредственного отношения к фильму как произведению искусства, хотя и устанавливает границы художественного образа в нем.

В этих границах пульсирует истинное, художественное время фильма (как существенный элемент художественного образа картины). В нем различают время отраженной действительности, сюжетное, авторское, время персонажа; по направленности — прошлое, настоящее, будущее; по отношению к физическому — реальное и воображаемое. Реальное в свою очередь подразделяется на документальное, фиксированное в процессе свершения событий, и воссозданное художественными средствами — например, время исторического фильма. По темпоритму время может быть убыстренным, замедленным.

Все эти «цвета времени» по-разному окрашивают киноленты разных жанров, по-разному преломляются в них — в одних усиливаются, в других звучат приглушенно. Время служит одним из средств выражения эстетической интонации, эмоционального содержания кинопроизведения.

**Эпос.** В эпопее время становится эстетической основой жанра. Эпическая интонация образуется и «абсолютным прошлым» эпического события. В работе «Эпос и роман» М. Бахтин так определяет эпопею: «1) предметом эпопеи служит национальное прошлое, «абсолютное прошлое», по определению Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); эпический мир отделен от современности, от времени певца (автора и его слушателей) абсолютной эпической дистанцией» [13, 456].

Может ли кино отразить подобную эпическую интонацию? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Во-первых, все жанры кино не могут освободиться от иллюзии связи с непосредственно «текущим» перед глазами зрителя настоящим временем демонстрации фильма. Вспыхивает экран, в потоке света возникают образы, затем исчезают за краем полотна, их сменяют другие. Иллюзия сиюминутного воссоздания светящегося мира фильма проецируется и на содержание картины, приближает к зрителю прошлое, увиденное из настоящего. Это обстоятельство позволило Довженко сформулировать парадоксальную мысль о том, что литература рассказы-



вает о прошлом, а кино — о настоящем [36,1, 303 и др].

Во-вторых, история кино не имеет «абсолютной дистанции», свойственной, предположим, героическому эпосу. Самые отдаленные образы, созданные киноискусством, не удалены от современности даже одним столетием, и оно, следовательно, неспособно вместить в себя «абсолютную дистанцию».

Наконец, посредником между прошлым и настоящим в фильме является актер, собственные чувства которого передаются зрителю и сокращают историческую дистанцию. О времени эпопеи в кино можно сказать, что в нем не всегда сохраняется постоянная дистанция в сюжетном времени, в отдельные моменты оно приближается к настоящему. В «Освобождении» Ю. Озерова наиболее чистая эпическая интонация сохраняется в эпизодах встреч «большой тройки», так как сами эти встречи были таинством истории и Даже большинство современников узнавали о них лишь впоследствии. Кроме того, Рузвельт, Сталин, Черчилль давно ушли из жизни, и зрителю сейчас даже при сильном воображении трудно было бы ощутить себя их современниками. Сдержанная манера актерского исполнения в этих кадрах также созвучна эпической дистанции, что трудно сказать, например, о драматических эпизодах в фильме.

Довольно ощутимо эпическое время также в батальных сценах, особенно в тех, где на огромных пространствах движется масса военной техники, а по небу черной тучей летят армады самолетов.

Эпический размах жанра тут выражается объемом, величиим охваченного экраном пространства, соединенного со временем (хронотоп, по терминологии М. Бахтина), и ракурсом, вызывающим чувство величественности. Панорама битвы в таких эпизодах показана с высоты птичьего полета, как бы с исторической точки зрения, в отдаленной перспективе, в то время как привычная для зрителя, внедренная фронтовой кинохроникой точка зрения — взгляд из окопа, с движущейся автомашины, с танка преподносится чаще всего с позиции непосредственного участника боя и передает индивидуальные впечатления событий. Столь же внушительные панорамы создают эффект временной эпической дистанции в «Войне и мире» и «Ватерлоо» С. Бондарчука, хотя со времени Бородинской битвы или сражения союзных войск с Наполеоном подобный ракурс был физически

невозможен — не было воздухоплавательных аппаратов.

Объемность движущегося пространства отражает поток исторического времени, несущего в себе судьбы народов. Индивидуальная судьба, какой бы значительной она ни была, как бы ярко ни светилась, в эпическом масштабном измерении не может заслонить собой ход всемирной истории. Жизнь и смерть отдельного человека растворяется в пространстве эпопеи, не имеет такого звучного резонанса, как в трагедии или драматических жанрах, становится лишь вехой всемирных событий.

Человек не только не в состоянии изменить движение всемирной истории, но он также не может выйти за пределы эпического времени, которое замкнуто, ограничено, неизменно. Структура времени четко зафиксирована в анналах истории, эпопея способна менять детали, но не может нарушить иерархию событий.

В общих чертах эпическое время в кино созвучно времени эпопеи в литературе, но обнаруживает большее тяготение к современности: в одних эпизодах отчетливо ощущается эпическая дистанция, в других, особенно связанных с судьбой отдельных персонажей, прошлое как бы прорывается к настоящему.

**Неопритча.** В истории кино эпопея довольно редкий жанр, чего нельзя сказать о некоторых принципах поэтики эпопеи, которые свойственны и другим жанровым образованиям. Прошлое как время в жанре может проявиться в эпической трагедии, частично в неопритче — жанре, получившем особенно плодотворное развитие в последние десятилетия в советском кино.

Неопритча — современная форма притчи — сохраняет основные признаки родового жанра — страстное выражение идеи, экспрессивность повествования. Как и в притче, здесь образ-характер становится и воплощением дидактической мысли. Однако он может иметь и самостоятельное значение, которое сохраняется в противоположность притче, и систему образов. Если притча «не изображает, а сообщает», то неопритча изображает и сообщает. Остается в ней и временная притчевая сущность. «В основе притчи лежит принцип параболы: повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление и оценку» [94, 295].

Крупным произведением жанра неопритчу стал фильм Л. Шепитько «Восхождение» по повести В. Быкова «Сотников». Сама по себе повесть В. Быкова не предвещала появления такого фильма. Сюжет повести прост. Два человека по заданию партизанского отряда пошли в деревню за продовольствием и попали в руки немцев. Один, больной, выдержал пытки, не сдался и был повешен. Другой, физически крепкий, сломался, выжил, но духовно погиб.

Первая часть фильма не выходит за пределы прозы, более того, Л. Шепитько ценой самоотверженных усилий всей группы воссоздает средствами кинематографа не только реальную среду, но и физически реальные переживания персонажей. В этой части преобладает достоверное, даже хроникальное время, а фильм развивается в рамках документального повествования. Временной водораздел картины проходит, видимо, в сцене пыток Сотникова. Герой находится между жизнью и смертью, в его запавших темных глазницах отражается не столько окружающий мир, сколько то, что уже скрыто за его пределами. Неподвижное тело Сотникова беспокоит, оно как будто охвачено бессознательным желанием подняться вверх. Этот потенциальный жест, конечно, не случаен, он отзвучивает в кульминационном кадре — сцене повешения. Сотников всем своим существом ведет спор о том, что такое человек. Мешок с дерьмом, как утверждает фашистский следователь Портнов, или нечто большее плоти.

Спор решается в сцене казни. В этой же сцене завершается превращение жанра картины из документального повествования в неопритчу. Достигается это не только иконописностью лика Сотникова, но и решительным преобразованием времени и пространства картины, в связи с чем ее образы приобретают стереоскопичность, прозрачную метафоричность.

Сотников оказывается на возвышении, откуда открывается широкая панорама, и в этом распахнутом пространстве грозный полицейский пост теряет свое господствующее положение. Среди собравшихся у подножия его Голгофы Сотников видит мальчика в буденовке. Портрет Сотникова вписывается в окружающий пейзаж — и в смерти он остается неразделенным с Родиной. Долгий взгляд, которым Сотников обменивается со смотрящим на него мальчиком, раздвигает рамки времени. Память о Сотникове вместе с мальчиком уйдет в будущее.

Когда Рыбак, склонившись у ног Сотникова, выбьет чурбан, — тело его качнется вверх, и продолжится восхождение, оборванное в сцене пыток.

Кульминационная сцена бросает метафорический свет на предыдущую часть фильма. Становится ясно, что путь в деревню и путь к лобному месту — это единый путь хождения по мукам. Реальное и притчевое пространство сливаются в образное единство. Обрывается реальное время, вступает в действие время притчи. Это время разнонаправленно — оно прошлое, настоящее, будущее. Если рассматривать развитие человечества как движение по спирали, то притчевое время не вмещается в каком-то отрезке спирали, а восходит над ней, как временное триединство.

Время притчи асимметрично: часть его, уходящая в прошлое, более протяженна и придает достоверность настоящему и будущему. Настоящее всегда незавершенно, будущее — проблематично, только прошлое содержит в себе подлинный опыт. Вот почему Л. Шепитько должна была обратиться за аргументами к прошлому. И когда в фильм вошел образ Голгофы, то прояснилась в нем не библейская, а вполне человеческая мысль: мера человека есть мера сострадания его другому человеку, и если это сострадание истинное, ради него возможны любые жертвы.

Поскольку время притчи преимущественно прошлое, то очевидна некоторая близость эпопеи и притчи. На первый взгляд это формальное совпадение. Время эпопеи устремлено в глубины прошлого, а ее основной персонаж — в конечном счете род, племя, нация, народ, хотя герой может носить имя Ахилла, Микулы Селяниновича, Роланда, а герой притчи — отдельный человек. Да, это так. Но верно и другое: если герой эпоса — народ, то герой притчи, и в том числе неопритчи, — душа человеческая. Время, безусловно, меняет людей, но во все века остается неизменным вопрос: «Что такое человек?», и на него приходится отвечать каждому новому поколению.

В «Восхождении» Л. Шепитько проявилось диалектическое взаимодействие сюжетного реального и притчевого времени. Это превращение временных пластов — один из многообразных вариантов временной структуры притчи.

Сложный рисунок временного построения находим

в работах выдающегося грузинского режиссера Т. Абуладзе.

Фильм «Мольба» строится как сочетание голосов времени: авторского, персонажей, злого духа, светлой девы. Звучание голоса автора образует временную дистанцию между современностью и событиями, объединенными фабулой. Время дьявола и светлой девы пронизывает все другие временные пласты. Борение Добра и Зла в колорите картины выражается игрой контрастов белого и черного цвета, а в эпизодических таинственных появлениях мрачной фигуры дьявола и светлого образа девы добро и зло вступают в непосредственное столкновение. В ожесточенных вспышках кровной мести, религиозных раздоров проглядывают дьявольские козни, а за протянутой дружеской рукой видится сияние облика девы.

Изобразительная интерпретация поэзии Важа Пшавелы, в основу которой положен контраст, усиливает ее гуманистическое звучание, а слоистость времени, его взаимопереходы, драматические сплетения отражают сложные психические процессы в сознании людей, раздираемом предрассудками, жесткими обычаями, кровавыми заветами.

В «Покаянии» Т. Абуладзе изображает мир, сдвинувшийся со своих основ. Приметой этого большого мира и его выражением стало вздыбленное время, его смятая, разрушенная структура.

Время расколосось («Времен распалась нить. Как мне обрывки их соединить?»). Части его в фильме существуют отдельно, как обрубки одного большого тела времени. Эти отдельные временные отрезки, замкнутые, ограниченные, образуют внутри себя свои темпы, свои ритмы, свою психологическую наполненность. Время там не имеет выхода, движется по кругу, образует вихри, захлестывая человеческие судьбы. Укажем на очевидные композиционные «острова» времени в картине, Спокойное поедание торта в форме храма низким суетливым человеком в защитном сталинском френче. Казенно-торжественный реквием похорон Варлама. Гармоничные ритмы «дома искусств» художника Баратели, разрываемые арией Варлама, исполненной с поистине дьявольским искусством, высоким и холодным мастерством. Кладбище, место преследования покойника, где клетка-тюрьма возводится как символ блага и избавления. Квартира-дворец Авеля; напротив ее окон, как страж и напоминание о цене благ,—

преступный покойник, прислоненный к дереву. Обезлюдивший храм с металлической химерой-конструкцией внутри, который посещает крысopodobное существо. Зал суда, где преступники судят жертву, где подсудимая расположена выше судей в средневековых мантиях. **Казенный кабинет Варлама**, придающий ему таинственную силу, с видом на огромный арестантский двор. Узкое окошко какого-то учреждения для передач, где выдают бесконечной очереди справки о жизни и смерти. Древесный бесконечный склад с бревнами-адресатами из каторжных мест — беззвучный мучительный реквием. **Люди-бревна**, обреченные на молчание, лишенные права на гласную жизнь и смерть. Некоторые образы-хронотопы повторяются, образуя опору композиционного ритма — хронотопы кабинета и храма. Храм поедают, храм наполняют железом, на пути к храму, незадолго до кончины кинокамера застаёт великую грузинскую актрису Верико Аджпаридзе. Это она задаст главный вопрос: «Зачем дорога, не ведущая к храму?» Кабинеты с унылыми однотипными столами и стульями заменили храмы, кабинеты восторжествовали над храмами и вознеслись над ними.

В центре сложной расположенности пространств есть некий временной центр, где время движется, клубится и адский вихрь образует абсурдную упорядоченность временного континуума фильма. Мир фильма вертится, управляемый из преисподней пространства темным существом, двойником Варлама, поедающим рыбу. Его главная цель — охота за человеком, в недоступной духовности которого он чувствует угрозу себе. «Он нас из-под земли достанет», — говорит жене художник Сандро Баратели. Адская погоня за человеком, за четой Баратели, где бег времени набирает бешеный темп, — главный временной нерв картины. «Земля перестанет быть покоем и убежищем, — пишет о «Покаянии» Инна Соловьева. — Все заболит тьмой, как перед судным днем. Сузятся каменные проезды, по которым скребут узкие колеса черных воронок и цокают подковы конных латников» [50, 32], Земля не только перестала быть убежищем, она становится западней — могилой для живых, поглощенных землей по горло Сандро и Нино. Вздрыбились твердь, вздыбились воды, в воде, залившей подвал, отразится поднятое на дыбу тело Сандро. Тут Тенгиз Абуладзе использует парафразу фильма «Восхождение». Сходные обликом Сандро и Сотников повешены за одну вину —

любовь к человеку. Их последний жест, последнее движение тела — вверх.

Извращение сущности вещей, стихий, понятий, сущности человека в фильме «Покаяние» передается в образе времени. Смешались его пласты — прошедшее, давно прошедшее, древнее, очень древнее, настоящее, время яви и сна. Сломалась ось времен, оно потеряло определенную конфигурацию и направленность, и главное, достоверность. Мы не уверены, где подлинное время. Действие фильма начинается и заканчивается в маленькой комнате дочери Баратели, изготавливающей популярные торты в форме храма. Время этого эпизода — единственное подлинное время. Все остальное — его трансформированные формы, порождение памяти, мечты, сновидений, представлений.

Время «Покаяния» — подлинное притчевое время. Оно охватывает настоящее, прошлое и восходит над судьбой человека. В самом контексте фильма сюжетное время вмещает прошлое и настоящее, но в нем нет выхода в будущее. Перед будущим оно останавливается.

Поскольку притча не связана с конкретным временем, прошлое в ней имеет иную семантику, чем в других жанрах: оно может быть прошедшим, давно прошедшим, древним, изначально *прошлым*. Так соотносятся в фильме «Покаяние» время красоты, дьявола, детства, суда, конной стражи в латах, страдания и т. д. Историческое, реальное, фантазийное (сновидение), время безумия в конечном счете метафоричны и выражают только одно время — тотального Страх периода культа личности. Реально лишь время духовных бедствий, а все остальные его формы — это лишь временные маски на карнавале безумия периода Великого Ужаса.

Податливость времени в притче и неопритче позволяет не только пользоваться различными образными формами времени, но и создавать своеобразные временные провалы, где время кружит на месте, не передвигаясь ни вперед, ни назад. Так, в фильме «Иди и смотри» Э. Климова и А. Адамовича в летнем лесу ослепленные первым чувством любви юные герои как бы ускользают от времени, выходят из войны и ликующему голосу-призыву Глаши природа отвечает радугой. Выпадение из времени происходит и тогда, когда оглушенный взрывом Флера теряет слух, приходит в свою пустую деревню. Улицы ни единым звуком не отзываются

на его появление. Деревня не утихла, она умерла. Ее время остановилось. В третий раз время не только останавливается. После каждого выстрела Флеры в Гитлера оно толчками откатывается назад на целые десятилетия, пока Гитлер не превращается в младенца Адольфа Шилькгрубера.

Конечно, ни того, ни другого произойти не может. Время не прекратит свой бег и не попятится, Адольф не отправится в жизнь по иной дороге. Но кому из оккупационных детей и подростков не хотелось несбыточного — «что, если бы...». Но «если бы» не было. И не будет, предупреждают авторы, если позволить одному из младенцев превратиться в Гитлера. И произойдет вселенская Хатынь.

Современная практика киноискусства далеко не исчерпала возможности притчевого времени. Для новаторского взгляда в этом жанре открываются широкие горизонты. Следует также учитывать, что жанр притчи весьма мобилен, способен трансформироваться, использовать этические, трагедийные, драматические, комические мотивы и адекватные им выразительные средства времени.

**Трагедия.** По сравнению с притчей, где ход событий диктуется силами, внешними по отношению к индивидуальным действиям людей, время трагедии более субъективно. Здесь у героя для его собственного самовыражения должна быть альтернатива — выбрать или не выбрать героическую судьбу. Поэтому время трагедии более субъективное, индивидуальное, в большей степени является достоянием отдельного человека. Временная дистанция между фабульным событием и настоящим сокращена по сравнению с эпосом, особенно если учесть, что наиболее высокая точка трагедии — катарсис, где эмоциональное напряжение достигает своего апогея, трансформируется в личное чувство зрителя. В катарсисе смыкается ощущение бытия героем и зрителем, пересекается время персонажа и зрителя.

М. Бахтин обратил внимание на то, что человек не способен в непосредственном переживании охватить всю свою жизнь от начала и до конца. Первые минуты самознания, конечно, известны человеку, но как он может увидеть последнюю грань своей жизни из иных сфер? «Подобно тому, как сюжет моей личной жизни создают другие люди — герои ее (только в жизни своей, изложенной для другого, в его глазах и в его эмоционально-волевых тонах я становлюсь героем ее), так и эстети-



ческое видение мира, образ мира создается лишь завершённой жизнью других людей — героев его» [15, 95].

Трагедия — жанр искусства, дающий возможность окинуть одним взглядом человеческую жизнь в ее временной целостности, концентрированной, сущностной форме и завершенности.

Поскольку основное время трагедии — время трагического героя, оно и образует временной круг фильма, за пространство которого действие картины не должно выходить. Круг жизни героя ограничивает и способы превращения времени, изменения его направленности.

В фильме «Гамлет» Г. Козинцева время принца протекает между его возвращением и гибелью. Появление призрака отца налагает на молодого человека тяжелую обязанность мести. За спиной убийцы своего отца Гамлет видит силуэт порочного века. Совесть Гамлета противостоит порокам мира, а его субъективное время не может вписаться в ход вещей. Время призрака — за стенами замка, затем появляется время театра, на подмостках которого объединяются все хронотопы. Главные события фильма происходят только с участием Гамлета в рамках его времени. Г. Козинцев усиливает субъективность времени Гамлета, переакцентируя направленность роли. Знаменитый монолог «Быть или не быть?» прозвучал с заметным эстетическим снижением, как простое раздумье. Вопрос о сущности бытия повис в воздухе. А отношение Гамлета к миру выразилось в другом эпизоде — в словах о флейте. Гамлет не задает вопрос, он знает ответ. Человек не флейта, играть на нем нельзя.

Разные трактовки У. Шекспира в кино свидетельствуют о бесконечных возможностях разработок образных глубин его пьес. Интересные решения иногда возникают на стыке различных временных пластов. Неожиданное осмысление получило творчество другого великого писателя — И. В. Гёте. В фильме «Мефистофель» режиссер И. Сабо с успехом использует в нем зеркальную композицию. Актер Гендрик Гёфген сочувствует социалистам и превращает свой театр в революционную трибуну. Власть в стране завоевывают фашисты. Трагедия духа разворачивается в душе актера. На сцене его персонаж повелевает людьми, а в жизни Гендрик все ниже склоняется перед маршалом, покровителем искусства. Расширяется пропасть между временем героя на сцене и актера в реальной действительности. В финальном эпизоде

маршал приглашает своего любимца на гигантский стадион. Потоки света от мощных прожекторов ослепляют крохотную фигурку человека. Он теряется в пространстве. Время свободного духа полностью поглощено временем гигантского фашистского представления. Маршал заявляет, что на этой арене спектакль будет ставить он. Духовный мир актера разрушен окончательно. Он стал духовным призраком.

В фильме создана сложная временная композиция, в которой непрерывно борются три времени: Мефистофеля, актера, маршала, и динамика этих столкновений образует подлинный сюжет картины. «Мефистофель» — фильм, прокладывающий новые эстетические пути в жанровой системе киноискусства, хотя строгого сравнения с классическими образцами жанра трагедии он может не выдержать. Но творческая фантазия режиссера Иштвана Сабо позволила ему найти поэтическое и истинно кинематографическое решение трагического конфликта: свет убивает человека, уменьшаясь на сверхдальнем общем плане, персонаж растворяется в пространстве. Гендрик Хёфген продолжит свое физическое существование, но он никогда не оправится от духовного паралича, от ощущения потерянности и уничтоженности.

В подобных творческих попытках нарушить жанровые каноны происходит нащупывание и апробирование подлинно кинематографической специфики жанра. Торжественная гибель героя как неперенный атрибут трагедии не обязательна в кино. Например, в фильме «Сталкер» А. Тарковского главный герой — сталкер — не гибнет, он только в смертельной усталости после похода опрокидывается на спину, неподвижно лежит на полу у себя дома. Но где-то недалеко находится погибший мир. Зона, где понятия «жизнь» и «смерть» равнозначны, где каждый шаг в равной мере — шаг к жизни и шаг к небытию. Зона протянула силовые линии за свои пределы: придала физическую силу взгляду девочки. Трагедия в «Сталкере» не концентрируется, как в «Гамлете», в мгновенном ударе шпаги, а разлита в свинцовой тяжести медленно текущего трагедийного времени, в его нервных толчках, как будто в какие-то моменты время наталкивается на небытие.

Трагический жанр в кино — довольно редкое явление по сравнению с другими жанрами, особенно такими, как детектив и мелодрама. Ограниченное число трагических

сюжетов, которыми располагает современное киноискусство, объясняется, вероятно, тем обстоятельством, что у отдельного человека появляется все меньше возможностей непосредственно влиять на судьбы мира, противопоставить собственное время историческому времени, как это было доступно Гамлету или королю Лиру. Большое распространение в искусстве получают драматические сюжеты.

**Драма. Мелодрама.** В драме, если сопоставить ее с трагедией, общественное время более ограничено, а субъективное время персонажа раздвигает свои рамки. Этим не исчерпывается их различие. В трагедии время героя суверенно, оно управляется собственными законами, в нем господствует трагическое чувство, образуя плотность материи жанра. Трагическое время сопоставимо со временем эпохи. Драматическое время менее независимо, оно лишь бьется о стены истории, но выйти за ее пределы не в состоянии. Герой драмы может сделать вызов судьбе, он и есть герой своей судьбы, но голос его времени не отзовется в пространстве эпохи.

Время драмы не является исключительным временем основного персонажа и не окрашено преимущественно единственным чувством, как в трагедии — трагическим, в эпопее — эпическим. Эстетические чувства тут могут сменять одно другое, хотя и балансируют на одном конфликтном драматическом уровне, определяемом объединяющей эмоцией, пульсирующей в фильме.

В фильме «Тема» Глеба Панфилова драма писателя Глеба Есенина состоит в том, что время его творчества осталось позади. Он этого не заметил, а в новое время он не вписывается. Время писателя искусственное, мертворожденное, у него не может быть органических связей ни с истинным прошлым, ни тем более с будущим. На кладбище, где похоронен местный поэт, он в своем нелепом тулупе кажется неожиданным чужаком. Не принимает его атмосфера чинного провинциального дома. Даже возвратиться домой, в прошлое, не то ему не хочется, не то он не в состоянии. Что-то им утеряно, образовался провал, временная пропасть. Преодолеть ее уже недостает сил.

Драма времени воплощена в фильме В. Рыбарева «Свидетель». Кольку Летечку, главного героя картины, от смерти спасли советские солдаты. Его отняли у матери фашисты, отправили в «киндерхайм», чтобы, как и у дру-

гих детей, в помещении с белыми стенами большим страшным шприцем брать кровь для немецких раненых. От боли, от страха Колька потерял память, не знал, откуда он и зачем.

Отсутствие памяти сделало Кольку человеком без времени. Он внутри себя лишен точек опоры, он как будто повис в безвоздушном пространстве. Когда в местном клубе начался суд над предателями, Колька пришел туда сперва из любопытства, а потом инстинктивно почувствовал, что свое потерянное прошлое он должен искать в кровавых рассказах убийц. Чем больше приближается Колька к правде, тем невыносимее становится боль. Он не знает, что память отключилась сама, ведь у человеческого организма есть пределы возможного. Соединение настоящего и прошлого в сознании подростка имело смертельную опасность: ведь он умер в младенческом возрасте. В прошлом он должен был встретить собственную смерть.

Как видно из анализа, время драмы по своей эмоциональной напряженности сближается с трагедийным временем, но не адекватно ему по характеру основного конфликта произведения. По психологической насыщенности оно уступает трагедийному, обладает большей социальной наполненностью по сравнению с временем мелодрамы, но обладает меньшей эмоциональной выразительностью.

# Пространство

Чем характеризуется кинематографическое пространство? В чем заключается его специфика?

Прежде всего оно отличается относительностью, ограничивается возможностями съемочной аппаратуры и средств ее доставки. Например, сейчас еще недоступны съемки не только за пределами солнечной системы, но и большинства объектов этой системы. Пространство ограничено и углом зрения объектива. Поскольку кинематографическое пространство — это тоже субъективный образ объективного мира, объектив киноаппарата имитирует функции человеческого глаза. Системы, ориентированные на иные способы восприятия, имели бы другие характеристики.

Кинематографическое пространство всегда является изображением. Следовательно, здесь мы имеем дело не с самим пространством, а с его отражением. По своему происхождению в зависимости от фотографируемого объекта оно может быть реальным и искусственным. Реальное пространство существует независимо от сознания съемочного коллектива и только фиксируется киноаппаратом, искусственное создается специально для съемок. Искусственное пространство может быть реальным расположением предметов (например, специально построенные декорации) и техническим, созданным в результате самого процесса съемок. Известно, что в «Обороне Севастополя» (1911) — первом русском полнометражном документальном фильме — эпизод затопления парусного корабля у входа в севастопольскую бухту был снят при помощи игрушечного корабля «Три святителя» на Москве-реке. Режиссер П. Чардынин «расстрелял» флагман флота камнями.

Пространство обладает количественными и качественными свойствами, субъективностью и объективностью, образностью, метафоричностью, замкнутостью и разомкнутостью.

Количественные измерения пространства — его протяженность и объемность. Протяженность измеряется расположением предметов по горизонтали или в глубину кадра. Объемность зависит от количества предметов или масштабов одного предмета, занимающих всю площадь кадра. Таковы, например, кадры митингов, где все пространство занято изображениями человеческих лиц. Как правило, широкое, или объемное, пространство — это также эпическое, историческое или фантастическое пространство. Рассмотрим подробнее эти характеристики в связи с проблемой жанра. Заметим только, что в изображении пространства проявляется закон перехода количества в качество. Безбрежность и грандиозность пространства эмоционально связываются с представлением о возвышенном; камерное пространство предполагает эмоциональную углубленность и лиричность, тяготеет к ассоциациям с прекрасным и т. д.

В зависимости от объективности изображенное пространство обладает исторической или образной достоверностью. Историческая достоверность свойственна документальному кино, только образная — некоторым мультипликационным фильмам.

Образная достоверность в изображении пространства не обязательно тождественна художественности. Если изображение совпадает с выражением, имеет место достоверно образное решение, иначе говоря, изображение соответствует действительности. Художественно-образное качество изображения предполагает преобладание выражения над изображением. Сохраняя свое первоначальное элементарное эмпирическое содержание, изображенное пространство само становится лишь формой по отношению к проявляющемуся через него новому содержанию. В фильме «Калина красная» В. Шукшина (художник И. Новодережкин, оператор А. Заболоцкий) в поисках «праздника души» Егор Прокудин попадает в подвал-малину, банкетный зал, дом Байкаловых, дом матери. Два первых эпизода были сняты в декорациях,

последний — в подлинном крестьянском доме. Ни прибежище для запретных радостей, ни домовитый уют Байкаловых, ни сиротливая обреченность дома матери не успокоили души Егора. Пространство как бы выталкивало его из себя. Это были не просто интерьеры, не просто декорации. Это было пространство судьбы. Только пролески и рощи, только сама земля принимала Егора.

Художественная образность пространства не возникает сама по себе, а проявляется в соотношении жизни среды и человеческого духа. Пространство тоже как будто обретает духовность, оказывается созвучным или диссонирующим по отношению к внутреннему миру человека. Изображение его в названных эпизодах из «Калины красной» могло быть прочитано иначе, если бы в той же среде действовал иной персонаж, хотя содержание самого изображения оставалось бы неизменным.

Эстетическая наполненность содержания образа пространства изменяется от его трактовки. Оно может быть прозаическим и поэтическим. Прозаический принцип изображения, как правило, исключает деформацию пространственных отношений, явлений действительности, обязывает придерживаться в изображении привычных пространственных представлений. Наоборот, поэтическое отношение к формированию кинематографического пространства предполагает усиление отдельных признаков за счет ретуши других или даже сознательное искажение традиционных образных представлений. Так, в первой части фильма «Романс о влюбленных» оператор Л. Пааташвили окружает своих героев динамичным пространством — стихии неба, земли, моря приходят в движение, как будто Созвучны чувствам, охватившим души героев. Образ радужного, ликующего движения строится на темпераментной трактовке реального пейзажа.

Поэтическое пространство обычно связано с метафоричностью, где главным становится не изображение, а выражение в образе пространства. В фильме «Спасатель» (режиссер С. Соловьев, оператор П. Лебешев) Ася и учитель Лариков встречаются под деревом с пышной кроной, и его изображение становится пространством определенных человеческих отношений, а может быть, древом познания добра и зла.

Метафоричность пространства различна. За внешней оболочкой могут быть скрыты человеческие отношения или

другие явления жизни. В американском фильме «Пылающий ад» образ громадного охваченного огнем здания вызывает ассоциации с иными стихиями и катастрофами, угрожающими человеку. В этом качестве могут быть представлены море, космос, небо, хотя, конечно, ни небо, ни море, ни космос сами по себе ни дружественного, ни враждебного отношения к человеку и человечеству проявлять не могут.

Гораздо более распространены антропоморфические метафоры, когда под различными явлениями действительности подразумеваются человеческие отношения. В фильме «Охота на лис» (режиссер В. Абдрашидов, оператор Ю. Невский) лес, по которому бежит Виктор с антенной в руках во время спортивного состязания, является вместе с тем и пространством жизни, где нужно услышать и, главное, правильно понять сигналы, идущие от другого человека, может быть, «позывные совести».

Кроме географического пространства художественным образным материалом могут стать и городские площади, и здания, и интерьеры. Как уже упоминалось, Одесская лестница в фильме С. Эйзенштейна превратилась в арену истории, место трагического столкновения прошлого и будущего, уходящего и грядущего миров. Интересное пластическое решение площади в Одессе около театра оперы и балета находим в фильме П. Тодоровского «Любимая женщина механика Гаврилова». Неподалеку находится загс, и здесь героиня ожидает своего нареченного. Площадь становится пространством последней надежды уже изверившейся, отчаявшейся женщины.

Сила образной метафорической выразительности проявляется в решении интерьеров в фильме «Звездопад» (режиссер И. Таланкин, оператор Г. Рерберг). Полуразрушенные здания с зияющими провалами окон и дверей, обвалившиеся потолки, обшарпанные стены окружают героев, они видят мир изнутри руин, и руины отовсюду обступают их. Образ внутренних и внешних руин — один из сильных пластических мотивов картины, используемый настолько интенсивно, что драматургия произведения не везде выдерживает этот напор выразительного изображения.

Метафоричность может быть свойственна и какому-либо ограниченному пространству. В фильме «Броненосец «Потемкин» матросы, приговоренные к расстрелу, накрыты брезентом. Людей не видно, их тела лишь угадываются под неровностями тяжелой ткани. Брезентом



на флоте убитых никогда не накрывали, его подстилали, чтобы кровь не запятнала палубу, но в воображении Эйзенштейна родился образ савана — покрыва смерти, и вот брезент в эпизоде восстания оказался трагическим покрывалом.

В фильме Д. Штернберга «Голубой ангел» пространство обладает большой выразительной плотностью, или психологической насыщенностью. Помещение варьете, где поет Лола-Лола, напоминает лабиринт: оно разделено на множество комнат, лестниц, переходов. Режиссер энергично развертывает пространственную метафору, чтобы показать, как его герой, школьный учитель Унрат, запутывается в проявлении собственных инстинктов, теряет нить разумного поведения и не может для себя найти выход. В этом фильме находим и экспрессивно выраженную метафоричность более ограниченного пространства, в частности верха и низа как его противоположных направлений. Учитель Унрат лезет под стол, и в поле его зрения оказываются ноги Лолы-Лолы (Марлен Дитрих). У зрителя не должно быть сомнений, что учитель действует во власти подсознания. Ученики Унрата, оказавшиеся в варьете, прячутся от гнева своего наставника в каком-то чулане под полом, куда попадают через люк, вовремя открытый певицей. И когда их головы высовываются из люка, гнев учителя загоняет их обратно. Этот эпизод, по мнению режиссера, мог служить хорошей иллюстрацией губительного действия необузданного подсознания и, надо полагать, был кинематографической данью фрейдистской эстетике. Прояснение сознания обезумевшего учителя приводит его в помещение класса, где в течение многих лет наставлял он своих питомцев на путь разума. Он умирает за своим учительским столом, и эта трагическая победа разума над пороком и инстинктами в фильме неотделима от изображения классного помещения, где жизнь всегда была подчинена дисциплине и порядку. В фильме «Голубой ангел» налицо сопоставление и один из его видов — контраст пространственных метафор.

Прием сопоставлений широко используется в кино. В «Романсе о влюбленных» полет человеческих чувств неотделим от свободного пространства, угасание чувств или их обыденное проявление обычно связывается с образом ограниченного пространства. В фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова

<sup>1</sup>/2 10. Зак. 1021

герои органично *вписываются* в интерьер, жизнь их проходит как бы по кругу, без движения вперед, и когда они оказываются в свободном пространстве, то не находят себе места и нужного направления. Один из них засыпает в карете, а другой хочет, но не может утопиться: в речке оказывается воды по колено. Человек и свободное пространство кажутся разъединенными.

Метафоричность пространства может быть связана с соотношением масштабов изображения и с иными изобразительными приемами. В фильме «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна могучий корпус одинокого революционного корабля зрительно сопоставляется с вырисовывающимися вдаль силуэтами судов идущей на усмирение эскадры. В фильме «Баллада о солдате» Г. Чухрая накренившаяся земная поверхность с движущимся по ней вражеским танком отражает состояние молодого солдата, оказавшегося один на один с беспощадной машиной войны. В фильме «Летят журавли» М. Калатозов и С. Урусевский состояние угасающего сознания Бориса выразили образом вращающихся крон деревьев. Такой образ позволяет не только пережить потерю человеческой жизни, но и почувствовать масштабы этой потери — в это трагическое мгновение как будто содрогается сама земля.

Особое место занимает кинематографическое изображение пространства, которое, строго говоря, вообще не существует, а только представляется сознанию героя, например сновидения, воспоминания, мечты. В прошлом режиссеры и операторы различными изобразительными средствами старались специально выделить такие места, чтобы было ясно, где реальное действие, а где событие, происходящее лишь в сознании героя. Для этого использовались наплывы, затемнения и другие световые приемы. Современное кино отказалось от подобных тонкостей, кадры сновидений или воспоминаний без всяких переходов монтируются с кадрами основного действия, и зрителей не затрудняют смещения изобразительных пластов, хотя, конечно, многослойность монтажа требует от них внимания и активной работы мысли. Фильм А. Рене «Прошлым летом в Мариенбаде», построенный на одних только воспоминаниях, без значительных усилий понять невозможно: нужно отчетливо представить себе, что в кадрах реализуется поток человеческого сознания.

Конечно, поток сознания, который проявляется в сновидении, слишком субъективен, к нему трудно предъ-

являть жесткие требования и находить в нем определенные закономерности. Нет ничего удивительного, что на экране мы видим не истинные, иногда даже собственному рассудку малодоступные видения, а нечто подобное реальному восприятию. Таковы вполне реалистичные сновидения Пашки Колокольниковца в фильме «Живет такой парень» В. Шукшина, или воспоминания молодого солдата в фильме «Звездопад» И. Таланкина, или некоторые сны Борга в «Земляничной поляне» И. Бергмана. Воспоминания и сновидения — различные явления. Воспоминания в прошлом были реальными событиями, а сновидения — поток смутных мыслей. Но кинематографистов мало заботят эти нюансы. Гораздо более важным становится тематика сновидений и их индивидуальная выразительность, поиски стиля мышления героя. Думается, ближе всех к истине подошел Ф. Феллини в фильме «Амаркорд», где прекрасные картины летней, зимней, осенней, весенней природы, окружающей юного героя, воспринимаются как ослепительная явь, а в подчеркнутой яркости красок, резкости контуров сквозит тревожное опасение за кратковременность явленной герою красоты.

Пространство, реально не существующее, но образ которого возникает в сознании героя, можно назвать субъективным пространством. Его изображение, однако, не получило широкого распространения. Очевидно, дело здесь в том, что каждый человек видит мир по-своему, и почти невозможно совместить в картине разные представления об окружающем героев пространстве. Тогда все фильмы следовало бы снимать, как «Расемон» А. Курошавы, в котором каждый герой представляет свою версию событий. По сути дела, любой фильм — это авторский изобразительный монолог, где героев и среду как бы видит со стороны один автор-наблюдатель. Субъективное видение мира пытался освоить С. Урусевский. В фильме «Летят журавли» сливающиеся контуры предметов в глазах бегущей Вероники были субъективным видением пространства. В «Неотправленном письме» Т. Самойлова играла героиню, которая замерзает, и на экране появились кадры с ледяными узорами — мороз коснулся глаз коченеющего человека. В «Беге иноходца» летящий сверкающий мир просторного кладбища показан как бы с точки зрения лошади. Здесь даже имеет место двойная субъективность — пространство показано так, как оно могло бы появиться в сознании «вспоминающей» лошади.

Кроме пространства как соразмещения предметов существует и пространство самих предметов, в том числе и живых существ. Его можно рассматривать с двух точек зрения: во-первых, это собственное (внутреннее) пространство предмета и существа, совпадающее с их объемом, соотношением их частей между собой, во-вторых, это способность предмета, существа быть пространством для других объектов. Например, летящий в небе самолет образует пространство вместе с другими самолетами и одновременно является пространством для летящих в нем пассажиров. Это двойное пространство обыгрывается в американском фильме «Аэропорт» и подражаниях ему. Конфликт строится на возможной опасности воссоединения двух пространств — внутреннего пространства самолета и неба. Такая же ситуация возникает нередко между пространством корабля и моря и т. п.

Пространство живого существа обыгрывается гораздо реже, главным образом в жанрах кинофантастики. В американском фильме «Кинг-Конг» гигантская обезьяна представляет собой настоящее движущееся пространство: девушка, героиня этого фильма, помещается на ладони чудовища и оказывается по своим размерам не больше пальца поднимающей ее обезьяньей руки. Однако авторов мало привлекает перспектива обыграть пространство колоссального тела и они довольствуются эффектами, связанными с необычной мощью чудовища, шагающего по горам и соизмеримого с небоскребами. Более тонко при помощи специальных съемок воссоздаются комические ситуации в фильмах о Гулливере, попадающем к лилипутам и гигантским людям.

В фильмах, подобных «Кинг-Конгу», «Челюстям», зритель, в сущности, встречается с пространством, которое образуется телами якобы живых существ. Обладает ли сходным, хотя бы и более скромным пространственным бытием тело человека, его лицо? Ни изображение тела человека, ни его лица не воспринимаются как пространство. Опыт убеждает нас рассматривать человека как предмет, движущийся в пространстве и действующий в нем. Очевидно также, что размеры человеческого тела оказываются незначительными, во всяком случае уступающими масштабам окружающей среды, пейзажа или интерьера. Чаще всего человек становится мерилом пространства, а оно само — объектом измерения.

Особый случай представляют собой крупные планы —

изображение лица человека или, предположим, только его глаза. Можно ли не считать пространством то, что занимает всю площадь экрана? По этому поводу тонкие соображения высказал известный венгерский теоретик Б. Балаш. Он заметил, что крупное изображение предмета или частиц его не изолирует совершенно ни предмет, ни, скажем, лицо от пространства, в котором мы видели предмет или человека в предыдущих кадрах. Таким образом, крупный план как бы окружен невидимым непосредственно пространством, которое легко воссоздается зрительной памятью. Пространственные связи изображения лица, портрета человека, по мысли Б. Балаша, оказываются излишними.

Крупный план — сложный феномен психологических и пространственных связей. Он соотнесен с общим пространством действия (средой), пространством человеческого тела и изображением лица как части этого тела. Кроме того, крупный план — метафора по отношению к реальным пропорциям человеческого тела, ведь увеличивается изображение лица, а все тело как бы пребывает в неизменном пространственном состоянии.

Поскольку у зрителя остается мысленное представление о среде и человеческом теле в пропорции естественных отношений, то в подсознательном сопоставлении естественного пространства и отдельного изображения лица оно как бы заслоняет весь мир. Что же это такое, если не метафора?

Наряду с количественными, поэтическими характеристиками, географическими связями, соотношением частиц и целого пространство имеет и предметную определенность, т. е. содержательность, связанную с изображенными в нем объектами.

Укажем еще на две черты пространства: его замкнутость и разомкнутость. В замкнутом пространстве среда ограничивает действие, которое не выходит за очерченные пределы, в разомкнутом — действие развивается как движение от определенной точки в беспредельность. В замкнутом пространстве, как правило, возникает высокое драматическое или трагическое напряжение, обстоятельства сжимаются вокруг героев, не оставляя им очевидного выхода. Разомкнутое пространство, наоборот, свидетельствует о раскрепощенности действия, а герой получает значительную возможность выбора.

Замкнутое пространство может быть ограничено

зримо или условно. В фильме «Дознание пилота Пиркса» деятельность героев изолирована от внешнего мира, ограничена пределами космической ракеты. В американском фильме «Пролетая над гнездом кукушки» режиссера М. Формана персонажи — психически ненормальные люди — живут в изолированном мире за толстыми прутьями решетки, и больному рассудку недоступна даже сама мысль о выходе за пределы очерченного пространства. Переступив запретную зону, один из героев возвращается к подлинному человеческому существованию.

Условно ограниченное пространство имеет не физические пределы; его пределы — особые обстоятельства, в какое-то время непреодолимые. В фильме «Тринадцать» М. Ромма мы следим за десятью красноармейцами, командиром, его женой и старым геологом, окруженными басмачами у разрушенной гробницы возле руин каменной стены и заброшенного колодца. За ними расстилается бескрайняя пустыня, а здесь все теснее сжимается кольцо опасности.

Иногда физическая и условная ограниченность пространства взаимно усиливаются. В фильме А. Хичкока «Птицы» герои укрываются в комнате, где потолок непрерывно долбят своими крепкими клювами бесчисленные хищные птицы.

Замкнутое пространство чаще всего — кольцо судьбы, испытание героя, разомкнутое — линия судьбы, дорога, по которой отправляется герой навстречу испытаниям. Если в замкнутом пространстве обстоятельства или хотя бы часть из них постоянны, то в разомкнутом они переменчивы. Однако между обеими формами пространства имеется нечто общее. Это прежде всего то, что герои не могут без больших усилий выйти из кольца судьбы и не в состоянии, не изменив себе, уклониться от предначертанного пути. Необратимость, однонаправленность движения обуславливается также и определенной целью, которой подчинено это движение. В фильме «Баллада о солдате» Г. Чухрая Алеша Скворцов на автомашинах и поезде стремится к одной цели — домой, к матери. Вместе с тем дорога к матери, на родину, встречи с разными людьми, обстоятельствами высвечивают душу героя. Это также путь к себе, к познанию себя. Обратный путь — от матери, от родной деревни — резкий поворот в его судьбе. Алеша никогда не возвра-

тится на проселочную дорогу, ведущую к материнскому дому.

Динамичное состояние разомкнутого и статика замкнутого пространства связаны с отношением героев и обстоятельств. Разомкнутое пространство предполагает большую инициативу героя в выборе ситуации, а замкнутое — большую власть обстоятельств над героем.

Замкнутое пространство *обладает* меньшей кинематографичностью: камера натывается все время на одни и те же вещи, и нелегко находить новые выразительные предметы и фактуры. Можно сказать, что замкнутое пространство более театрально, ведь в нем невольно внимание сосредоточено на человеке и его действиях. В разомкнутом пространстве, наоборот, авторы имеют в своем распоряжении беспредельный мир вещей и неограниченные возможности связать жизнь человека с бытием окружающего мира.

Осознавая особенности замкнутого или разомкнутого пространства, авторы часто не ограничивают себя верностью одному какому-либо пространственному виду, а используют разные возможности. В фильме «Охота на лис» наряду с кадрами бега во время соревнования есть эпизоды, снятые в квартире героя и в тесной комнате для продолжительных свиданий в колонии. В «Осеннем марафоне» Г. Данелия утренний бег героя сочетается с кадрами, снятыми в интерьерах. Бег жизни продолжается непрерывно, даже если герои в своих буднях останавливаются для разрешения больших и мелких конфликтов. Мотив бега в меняющемся пространстве в современном кинематографе популярен, и этот образ начинает терять свою свежесть.

Сочетание изображений различных видов пространства в фильме определяет пространственную цельность произведения или ее отсутствие. Пространственная цельность картины образуется при единстве места действия (мотив дороги, «одиссея»). Отсутствие пространственной цельности наблюдается тогда, когда действие происходит в разных местах и авторы не добиваются изобразительного единства пространственных объектов. Но и в этом случае сохраняется образная цельность картины.

Необходимо различать изображаемое и изображенное пространство, а также пространство плана, эпизода и фильма в целом. Реальное, изображаемое пространство находится еще вне воздействия стилистики произведения

(если это не декорации или «загримированная» природа). Изображенное, кинематографическое пространство включает в себя авторское отношение, влияние авторской стилистики. Пространство плана обладает непрерывностью, тогда как пространство эпизода (если оно заключено в нескольких планах) и тем более фильма часто бывает дискретным — состоит из отдельных частей или изображений различного пространства. В этом различие проблемы времени и пространства в театре и кино. «Режиссер театральный имеет дело с реальной действительностью, которую он может деформировать, лишь оставаясь все время в пределах законов действительного, реального пространства и времени,— писал В. Пудовкин.— Режиссер же кинематографический своим материалом имеет снятую пленку. Материал, из которого он создает свои произведения,— не живые люди, не реальная действительная декорация, а лишь их изображения, заснятые на отдельных кусках пленки, которые могут им укорачиваться, изменяться и связываться между собой в любом порядке. На этих кусках зафиксированы элементы реальности; комбинируя их в любом порядке, укорачивая или удлиняя их по своему желанию, он создает свое «экранное» время. Он не деформирует реальность, а пользуется ею для создания реальности новой, и самое характерное, самое важное в этой работе то, что неизбежные и неодолимые в действительности законы пространства и времени в кинематографической работе оказываются гибкими и послушными. Кинематограф собирает элементы действительности для того, чтобы создать из них новую действительность, лишь ему принадлежащую, и законы пространства и времени, неодолимые тогда, когда вы работаете с живыми людьми, декорацией и пространством сцен, на кинематографе оказываются совершенно иными. Создаваемые кинематографистом экранное время и пространство целиком ему подчиняются» [81, 3, 90].

### *Пространство и жанр*

Поскольку жанр предполагает определенное отношение к действительности (эпическое, трагическое, комическое и т. п.), то пространство в фильме должно отражать жанровую определенность.

Эпическое пространство в фильме-эпосе вмещает



в себя движение исторического потока, исторические действия народных масс. Оно характеризуется масштабностью, разомкнутостью, а также большей или меньшей исторической определенностью. Различается документально-эпическое пространство — это место подлинных исторических событий, зафиксированных в процессе их свершения или в последующее время. Примерами тому являются фильмы «История гражданской войны» Д. Вертова, «Великая Отечественная», снятый под руководством Р. Кармена, «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» С. Эйзенштейна. Художественно-эпическое пространство — это художественный образ исторического, эпического пространства. Подобные образы находим в «Не терпимости» Д. Гриффита, «Александре Невском» и «Иване Грозном» С. Эйзенштейна.

В художественных фильмах о конкретных исторических событиях фрагменты подлинного исторического пространства сочетаются с его художественным отражением. В «Броненосце «Потемкине» сняты подлинная одесская лестница, мол, виды на море и на берег. Но в роли «Потемкина» выступал однотипный корабль «Двенадцать апостолов», «расстрел» происходил не на одесской лестнице, а на берегу, львы «вскакивали» у дворца Воронцова в Алушке.

Пространство трагедии может быть также эпическим (например, «Броненосец «Потемкин», «Мы из Кронштадта» можно отнести и к эпическим фильмам, и к народной трагедии), однако в целом по сравнению с пространством эпопеи оно отличается большей камерностью. В греческом фильме «Электра» действие происходит не только во дворце во время пиршеств, но и над одинокой могилой в хижине бедняка. Пространство уже не одномасштабно, а соразмерно человеку. Орест и Электра уходят в финале по каменному пустынному полю, их фигуры поглощает пространство. Так и законы миропорядка подчиняют себе действия человека.

Кроме того, трагическое пространство отличается большей психологической плотностью, в его фактурности таится трагизм существования. «Люди и земля — сложное единство,— писал Г. Козинцев.— Пейзаж «Лира» меняется на глазах: люди исковеркали землю, и сами они в конце концов уйдут не в покой могилы, а в истоптанную, выжженную ими землю. Это хочется показать на экране со всей ясностью, возможной натуральностью.

Земля истории — особое, не просто определяемое качество природы, это клеймо времени, которым отмечен материальный мир.

Пустыни в «Лире» нет, мир трагедии густо заселен. И как раз это — силовое поле, напряжение реальности — интересует меня больше всего».

В фильме И. Бергмана «Осенняя соната» пространство мирного семейного дома становится ареной жесточайших психологических столкновений двух людей — матери и дочери. Они впервые изливают друг другу наболевшее, сокровенное, стремясь утвердить себя, и наконец, учась понимать другого.

В отличие от трагедии пространство драмы приближено к среде будней. В «Валентине» Г. Панфилова страсти кипят среди столиков и в палисаднике перед чайной; в «Спасателе» С. Соловьева — в помещении школьного класса, в жилой комнате, на пустынном пляже; в «Семейном портрете в интерьере» Л. Висконти — в больших комнатах старинного особняка.

Драматическое пространство может быть психологически не менее насыщено, чем трагическое, но здесь «эмоциональная температура» никогда не поднимается выше критического уровня. В драме нет альтернативы между жизнью и смертью, и сама смерть, если она имеет место, воспринимается не как драматургическая, эстетическая закономерность, а как неожиданный поворот, даже алогизм жизни. Классическая драма «Чапаев» завершается трагическим финалом, но это дань исторической «буквальности», а не драматургической закономерности. Правы московские мальчишки, искавшие кинотеатр, где показывают фильм, в котором Чапаев выплывает. Они обладали подлинным драматическим чутьем. Ведь по фильму Чапаев — эпический, драматический, а не трагический герой. Они правы, как был прав С. Эйзенштейн, отправляя в финале в победное плавание интернированный в действительности броненосец «Потемкин».

«Чапаев» — историческая драма. В других видах драмы характер пространства зависит от конфликтной ситуации. В производственной драме «Неотправленное письмо» пространство тайги, охваченной пожаром, замерзающая река образуют не только место действия, но и могучую конфликтную силу, противостоящую героям.

По сравнению с драмой пространство мелодрамы должно обладать экзотической, лирической, вообще эмоциональной выразительностью. Оно обычно формируется по принципу контраста, чтобы более поразительными стали перемены в судьбе героев. Как правило, образ пространственности исполняется в энергичном, резком изображении, без нюансов и полутонов. В «Есенин» дикая живописность цыганского табора контрастирует со строгим интерьером дома знатного семейства. Главная цель мелодраматического пространства — стать красочным обрамлением интенсивно выраженных переживаний любви, разлуки, ревности, обретенного счастья.

В приключенческих фильмах, детективах, вестернах изображение пространства должно выражать таинственность, загадочность, напряженное ожидание. В лирических жанрах при помощи пространства создается определенное настроение — легкой грусти, ностальгии, тихой безотчетной радости.

Особое место в кинематографической системе пространства занимает пространство комедийного фильма. Поскольку в комическом проявляется неожиданное несовпадение формы и содержания, то, казалось бы, комическому в пространстве нет места: материальный мир обладает относительным постоянством, не может использовать обманчивую форму, а комическим может быть только человек или отношение человека к миру, включая и пространство. И тем не менее пространство бывает комическим в том случае, когда в нем нет совпадения между постоянной и ситуативной функциями. В комедийных целях чаще всего включается в действие «ожившее» и неожиданно использованное пространство.

В фильме Ч. Чаплина «Золотая лихорадка» изба как желанное прибежище золотоискателей, способное защитить их от враждебных стихий, неожиданно проявляет коварство и способность к предательским действиям. Оказавшись на краю пропасти, под тяжестью тела Чарли и его спутника она то накрывается над бездной, то снова принимает горизонтальное положение. Это качание зависит, собственно говоря, от передвижений Чарли и его товарища, но когда изба видна над пропастью, кажется, что она обретает автономность и проделывает сумасбродные трюки как самостоятельное существо. Вероятно, образ подвижной избы возник у Чаплина по ассоциации

с коварной кроватью, вделанной в стену, автоматически откидывающейся и механически принимающей обычное вертикальное положение, или с вращающимся столом, который «уводил» из-под носа алчущего Чарли желанную бутылку («В час ночи»). Образ «оживающего» пространства находим в фильме Г. Александрова «Волга-Волга». Рассердившись, Бывалов топает ногой и проваливается сквозь палубу ветхого парохода «Севрюга». «Реакция» на начальственный гнев Бывалова придает пароходу черты живого существа.

Гораздо больше комических возможностей представляет прием «пространство, используемое не по назначению». В фильме «Веселые ребята» особняк становится местом для «пира» животных, а плоскость банкетного стола — «банкетным залом» для «гуляки-поросенка», одно из блюд — ложем для него. Нередко в фильмах обыгрывается открытый шкаф как открытое окно, вода, в которую погружаются для сна, и т. д.

Несмотря на различие жанров и видов киноискусства, кинематографическое пространство в любом из фильмов тяготеет к одному из полюсов: или к объективному изображению с минимально выраженным отношением авторов к окружающей среде, или к субъективной трактовке пространства (поэтичности, метафоричности), к максимально выраженному авторскому взгляду на мир. В первом случае кинематографисты довольствуются обозначением места действия, содержание же максимально концентрируется на изображении человека и отношений между героями. Во втором — главным становится не изображение, а выражение, и такое пространство фильма можно назвать авторским. У В. Шукшина природа, дома, улицы живут своей собственной жизнью, человек живет рядом, то приближаясь к ним, то удаляясь от них. Но среда ведет все же пассивное существование, она не вторгается в человеческую жизнь, она всего лишь свидетель событий. Она может быть активна, действенна, и человек, живущий в ней, ощущает ее живое движение, ее могущество и способность дарить жизнь или смерть. В фильме Л. Шепитько и Э. Климова «Прощание» по повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» природа — живое начало, один из активных персонажей картины.

# Человек

Пространство и время в кино не существуют как суверенные образные явления. В каждом фильме это непременно «очеловеченное» время, «очеловеченное» пространство. Мера человека в нем проявляется как образ автора, в той или иной степени проступающий в художественной плоти фильма, его эмоциональной энергии, характере интонаций и ритмов, степени его искренности или поддельности. Это то основное качество, которое С. Эйзенштейн называл «мелодией своей песни», «метафорой своего крика». Мера человека выражается также непосредственно в персонажах и системе персонажей, героях произведения, образах людей, созданных кинематографом, начиная от безвестных пассажиров люмьеровского поезда, прибывающего на станцию, до человеческих типов, воплощенных Эйзенштейном, Довженко, Тарковским, Бергманом, Феллини, в которых кинематограф достигает глубин в сложном, противоречивом познании человека.

За десятилетия своей истории кино создало внушительную галерею портретов реальных людей из разных социальных слоев — рабочих, крестьян, солдат, предпринимателей, военных, политиков, государственных деятелей — вся история конца XIX—XX века, что называется, в «свернутом виде» замерла в тысячах коробок пленки кинохроники, документальных фильмов и каждую секунду может ожить, хотя бы только в остановленных кинокамерой отдельных мгновениях — эпизодах и событиях истории. Один только XX век сумеет оставить после себя достоверный коллективный портрет человечества, составленный из тысяч отдельных и групповых подлинных изображений героев, преступников и статистов истории. Чем дальше уходит время съемки документальных кадров, тем большую ценность они приобретают, тем более пристальный интерес привлекают к себе. Человек

инстинктивно, бессознательно ощущает необратимую направленность времени и благодарен, как чуду, способности кино заставить время возвращаться назад.

Однако документальное кино способно запечатлеть преимущественно внешнюю сторону эпохи, ее фасад, а глубинные движения человеческой души, проявления скрытого внутреннего мира зоркому «глазу» кинокамеры подвластны в меньшей мере.

Поэтому в кинематографе с самого начала его существования наряду с линией Люмьера — ориентация на отражение жизни «такой, как она есть» протянулась другая линия развития — Мельеса. В ней выразилось стремление при помощи воображения, фантазии воссоздать модель действительности или проникнуть в «то, что временем закрыто» — в будущее или несуществующие миры. Наравне с реальным человеком на экране появился актер — вначале пользовавшийся приемами театрального искусства, затем, уже начиная с фильмов Д. Гриффита, начинающий играть, учитывая выразительность экрана, особенно крупных планов.

В немом игровом кино проявился «видимый человек» — человек с выразительностью его лица, фигуры, с его отношением к миру, которое способен был передать язык мимики, жестов, пантомимы. Однако выразительное человеческое лицо и тело оказались не такими гибкими, чтобы актер без значительных затруднений мог показать сложную динамику духовной жизни. Ограниченность пластического языка, мимики, жестов объясняется действием механизма эмоций. Попытки установить, какие группы мышц участвуют в выражении отдельных эмоциональных состояний, дали отрицательные результаты. Вопреки ожиданиям оказалось невозможным найти мимику, типичную для страха, смущения или других эмоций (если считать типичной мимику, характерную для большинства людей).

Режиссеры немого кино осознали, что выразительность человека зависит от ситуации, она определяет семантику эмоций. Значение ситуации понял Л. Кулешов, открывший важный кинематографический закон, известный во всем мире как «эффект Кулешова». Экспериментируя с кадрами из разных фильмов, Кулешов заметил, что один и тот же крупный план актера Ивана Мозжухина, смонтированный с разными кадрами — тарелкой супа, играющей девочкой, гробом, приобретал новые

эмоциональные оттенки — от умиления до драматического раздумья.

В открытии Кулешова отразилось то, что давно инстинктивно почувствовали кинопредприниматели, делая ставку на вестерн, детектив и мелодраму, комические фильмы.

В немом кино соотношение фабулы, сюжета и характера в фильме, соотношение действия и психологии человека складывалось явно не в пользу последнего, особенно в наиболее популярных жанрах — масштабных исторических постановках, вестерне, детективе, комедии. Появление комических масок свидетельствовало о формировании мифологического пантеона кинематографа, живущего по своим внутренним законам.

Советское кино внесло изменение в преимущественно коммерческий мир кинематографа с его божествами, идолами, легендами и преданиями. В фильмах С. Эйзенштейна созданы монументальные образы народных масс, в центре внимания художника был человек с его социальной сущностью. Лицо человека и лицо класса оказались в органической связи между собой. У А. Довженко социальный человек включался в космическое существование природы, становился спутником вселенной. Кинематограф создавал эпос революции.

Отчетливая социальная выявленность персонажа сочеталась с элиминированной индивидуальной психологией. Советское кино составило новую страницу в истории эпического жанра, подняло этот жанр на новый эстетический уровень.

Внутренние изменения претерпевали и другие жанры, и наиболее устойчивые и канонические из них — комедия и детектив. У Чаплина комедия положений приобретает социальную глубину, его герой в «Огнях большого города», «Цирке» вызывает смех и сострадание. Довженко в «Щорсе» использует драматические, комические, романтические краски, у С. Эйзенштейна в «Александре Невском» сочетаются драматические и сатирические средства. Расшатывание рамок жанра открывает возможности объемного, стереоскопического изображения человека. В «Калине красной» действие фильма движется от комедии к драме, к трагедии, в «Древе желаний» комическое, трагическое переливается одно в другое, пока высокая трагическая нота не завершает эстетическую полифонию фильма.

В картине «Парад планет» бытовая история переходит в метафорическую боевую игру, условно объединяющую героев, затем разворачивается притчевое действие, включающее персонажей в круговорот цивилизации. В фильмах «Восхождение» Л. Шепитько, «Прощание» Л. Шепитько и Э. Климова, «Иди и смотри» Э. Климова подчеркнуто достоверное повествование о судьбе героев поднимается к высотам притчевого обобщения, так же как в фильме Т. Абуладзе «Покаяние» судьба человека освещается в микрокосме цивилизации. Рассказ о персонаже уже не ограничивается его индивидуальной судьбой, в кристалле этой судьбы все отчетливей просматриваются очертания человеческой цивилизации.



## Эстетические функции ВИДОВ КИНО

Потребности определяют духовную структуру личности. Гармоничное развитие многообразных духовных потребностей выступает как их эстетическая форма. Эстетический уровень духовных потребностей есть эстетический идеал. Однако духовные потребности могут и не подниматься до своего идеального, эстетического уровня, так как зависят от конкретной социальной ситуации, в которой они формируются и функционируют.

В эмоциональной форме эстетический уровень развития духовных потребностей проявляется, вероятно, как переживание внутреннего гармоничного состояния или удовольствия. Это состояние преходящее. Достигнутый уровень духовного становления почти всегда приходит к самоотрицанию, ибо уже на этой временной вершине предчувствуются новые горизонты духовного движения. При этом эстетическое переживание вызывается оценкой направленности духовного развития как целевой установки. Личный и общественный опыт убеждает человека в правильности избранного пути и тем самым устраняется произвольность выбора.

Эстетическим объектом становится произведение искусства. В процессе возникновения художественное произведение не всегда возможно отождествить с ним. Если обратиться к творчеству Тулуз-Лотрека или Гоголя в период его работы над «Ревизором», нетрудно увидеть, что эстетический объект возникает в результате преодоления предмета изображения формой. Изображенный объект несет в себе самоотрицание и, следовательно, примирение с ним как преодоленным. Эстетическая потребность имеет здесь форму единства противоположностей — антиэстетического объекта и выражаемого формой (отношением художника) эстетического идеала. Удовлетворение эстетической потребности осуществляется как утверждение надежды на появление и торжество

идеальных форм жизни, которые желаемы, но еще не реальны. Из подобных примеров можно сделать вывод: эстетические объекты в искусстве неоднородны, различны. Вместе с тем не убедительно безоговорочное утверждение, что «потребность в искусстве — потребность идеала». Во-первых, здесь не учитывается многофункциональность искусства, его способность осуществлять различные функции, а следовательно, и удовлетворять соответствующие потребности — информативную, коммуникативную, воспитательную, познавательную, даже гипнотическую, которые в их динамической системе трудно без очевидных натяжек увязать с удовлетворением потребности в идеале. Во-вторых, тезис об идеальной природе потребности в искусстве трудно отождествить с потребностью в творчестве. Наконец, здесь не учитывается отношение к предметам искусства как к материальным ценностям.

Таким образом, потребность в искусстве не исчерпывается спецификой эстетической потребности. Она имеет и некоторые другие особенности, которые отличают ее от других духовных потребностей. Так, в коллективной монографии «Проблема потребностей в этике и эстетике» указывается, что если «в материальных потребностях связь между субъектом и объектом характеризуется преимущественно отношениями полезности», то в духовных потребностях связь между субъектом и объектом характеризуется преимущественно бескорыстностью [79, 20]. В отношении искусства как предмета духовной потребности интересно было бы рассмотреть не антиномию полезности и бескорыстности, а разные виды полезности. В первом случае физическое освоение предмета приводит к его уничтожению, к деформации или к материальному контакту с ним (например, потребность к передвижению посредством соответствующих средств), а удовлетворение потребности отражается в нервной системе как напряжение и угасание определенных эмоций. Нечто подобное происходит в нашем сознании и при «потреблении» произведения искусства.

Авторы монографии отмечают, что материальные потребности имеют определенные границы насыщения, удовлетворения, а процесс удовлетворения духовных потребностей безграничен. В отношении искусства это положение недостаточно точно. Во-первых, появление и удовлетворение потребностей в искусстве ограничи-

вается наличием существующих в определенное время произведений искусства и их доступностью. Во-вторых, существует (за некоторыми исключениями) предел художественного восприятия, которое в результате пресыщения может из эстетического удовольствия превратиться в его противоположность. Это обусловлено, очевидно, тем, что много еще таких произведений, которые не обладают достаточной эстетической и художественной глубиной. Однако есть также произведения, суть которых постигается лишь постепенно, в результате последовательных усилий. Не наблюдается ли здесь диалектическое единство с материальным потреблением? Только «убывание» художественного содержания в данном случае не затрагивает физическое существование художественного предмета и чаще всего представляет собой прерогативу индивидуального художественного сознания. Еще более удивительную картину можно наблюдать в связи с техническими особенностями телевидения, когда прямая передача транслируется в эфир и ее существование начинается и заканчивается в период одного восприятия. «Потребление» в данном случае сопровождается материальным исчезновением.

Сходство и различие художественной и материальной потребности выявляются прежде всего в структуре самой потребности.

Строго говоря, художественной потребности вообще не существует. Это социологическая категория, результат деятельности научного сознания, абстрагировавшего потребности в определенных видах искусства. В обычном сознании, конечно, нет места таким понятиям, как «смотреть (или слушать) искусство», из-за очевидной бессмыслицы подобного выражения, ибо «искусство вообще» в реальном мире отсутствует, а существуют конкретные произведения, к которым и обращается интерес публики. И если социология искусства изучает художественную потребность, то на самом деле предметом изучения должна стать потребность в различных видах искусства, образующих определенную динамическую систему. К сожалению, еще не выработано научное обоснование системы искусства как системы моделей потребности в искусствах. В работе М. С. Кагана «Морфология искусства» исследована специфика «внутреннего строения мира искусства» на основе «познавательной, оценочной,

преобразовательной и знаковой (языковой) его характеристик».

Эта систематизация должна быть дополнена созданием социологической модели, выражающей природу и динамику реального функционирования искусства. Для формирования модели необходимо определить принципы ее построения. Она должна отражать внешнее строение мира искусства, выявлять его архитектонику, обращенную к публике его функциональную структуру. Именно функции искусства, преобразуясь в элементы социальной модели, составляют ее опорный каркас, ее динамичную природу. Для определения функции структуры можно использовать схему процесса индивидуального восприятия художественного произведения, уже содержащего в себе реальную структуру его функций (схема 3).

Первоначальной функцией будет информативно-коммуникативная. С восприятия эмоционально-логической информации, которую несет в себе произведение искусства, начинается его воздействие на человека. Феномен художественного сообщения включает в себя акт общения между художником и публикой. Аналогией этой формы воздействия в психологии является ощущение и восприятие. Как эмоциональный **аккомпанемент**, как результат воздействия информации и процесса коммуникации возникает чувство удовлетворения или неудовлетворения от духовного соприкосновения с произведением искусства — осуществляется гедонистическая функция. Видимо, параллельно с ней происходит и процесс внушения — воздействие произведения на подсознание.

Более сложно осуществляется познание посредством искусства. Начнем с того, что не всякое произведение искусства может служить средством познания. Оно должно нести в себе нечто неизвестное, по крайней мере для конкретного человека. Здесь новизна сообщения не может быть абсолютной, она подтверждается (или отвергается) собственным опытом читателя, зрителя, слушателя, необходимым для того, чтобы произошло «узнавание» (Аристотель). «Узнавание» свидетельствует о правдивости произведения и служит мостиком к познанию. И наоборот, осознание неистинности содержания книги, фильма, спектакля и т. д. останавливает процесс восприятия на первоначальной стадии (исключение — подмена познания внушением, что характерно для людей

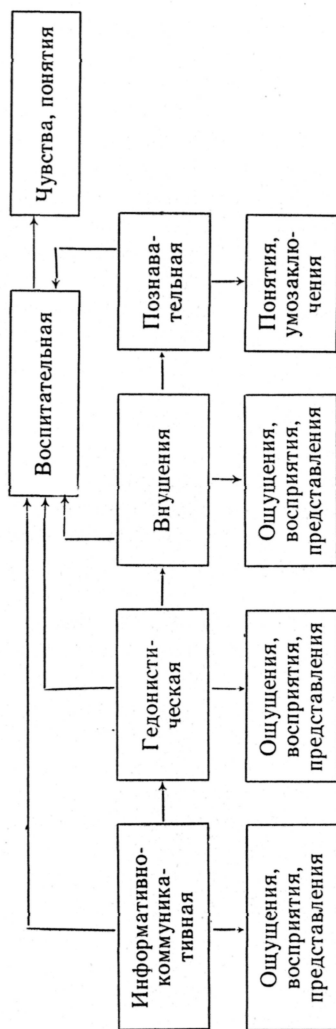


Схема 3

невысокого эстетического развития при восприятии продукции массовой культуры).

Процесс познания предполагает длительное напряжение человеческого сознания, превышающее по времени процесс непосредственного восприятия, актуализацию жизненного, художественного, эстетического опыта человека, наличие аналитического зрительского дарования, способности к ассоциативному мышлению, волевому усилию и т. п. Художественное познание в отличие от научного многослойно, многообъектно, так как в процессе его могут быть обнаружены сведения научного характера, система новых образов, новые приемы искусства, прежде всего не известный до этого образ мира, как, скажем, образ мира любви в «Романсе о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского или духовное крушение в фильме В. Шукшина «Калина красная».

Гедонистическая функция и функция внушения делают возможным воспитательное воздействие искусства. Первые функции можно считать постоянными, а воспитательную — переменной, зависимой от предыдущих (от всех вместе и от каждой в отдельности — гедонистической, внушения, познавательной, связанных с воздействием на чувства, подсознание, мировоззрение). Наиболее гармонично взаимодействие первых трех функций, объединение двух — гедонистической и внушения — усиливает пассивность реципиента и в конечном счете может превратить его в объект манипуляции.

Функции различаются не только последовательной активностью, но и по времени воздействия. Если внушение и наслаждение, получаемые от произведения искусства, в основном совпадают по времени с актом восприятия, то процесс познания (тем более воспитания) выходит за пределы восприятия. Вот почему воспитательный эффект искусства осуществляется во взаимодействии со средой и другими факторами личной и общественной жизни человека. Правда, воспитание чувств, связанное главным образом с гедонистической функцией искусства, также совпадает по времени с непосредственным восприятием.

Удельный вес воздействия искусства кино на зрителей не сравним с влиянием никакого другого искусства. С появлением телевидения кино уступило первенство. Тем не менее оно остается могущественным фактором эстетического и художественного влияния. Проигрывая кино и телевидению в интенсивности воздействия, лите-

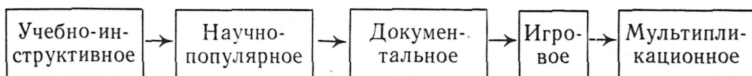
ратура превосходит их богатством идей и образов, особенно их разнообразием. Очевидно, что литература влияет эффективнее на развитие мировоззрения, а художественное кино и телевидение — на мироощущение. Воздействие фильма эмоционально интенсивно, а книги — более длительно.

Кино создает больше образов и представлений, которые могут быть развернуты в философские обобщения при последующей работе воспринимающего сознания, а литература добивается единства философского и образного уровня уже в самом произведении, по крайней мере в своих эпических формах — эпосе, романе, повести.

Попытка кино вступить в состязание с литературой посредством диалогов и монологов неотвратимо приводит к механическому перенесению словесных выразительных средств в чужеродную область, неизбежно сказывается на утяжелении ритма повествования, ослаблении динамики. Следствие этого — вялость восприятия. Темпоритм восприятия фильма более динамичен, а изображение само по себе более насыщено информацией, чем слово. Слово же, господствуя в кадре, отстает от динамично настроенного восприятия, образуя незаполненное время, разрушающее единую временную структуру фильма. Есть основания полагать, что кино имеет большие потенциальные возможности к созданию образов-представлений, чем образов-понятий, а литература — наоборот.

В представлении всегда имеются еще горячие следы чувственного восприятия, оно образуется на основе восприятия, которое в свою очередь базируется на системе ощущений. Самое пристальное внимание должно быть обращено на эмоциональную природу кинообраза и возникающую на этой основе систему потребностей, связанных с киноискусством, и способы их удовлетворения.

Проанализируем систему видов и подсистему жанров кино по соотношению рационального и эмоционального начал в них. По степени нарастания эстетико-художественной эмоциональности виды кино схематически располагаются следующим образом:



Учебно-инструктивный фильм предназначен для более эффективного достижения целей образования

или обучения; научно-популярный — для распространения знаний; документальный — для образного отражения реальных фактов, событий, характеров людей, их достоверного киноизображения; игровой — для изображения мира на основе его художественного моделирования средствами драматургии, актерского, операторского, живописного, музыкального искусства; мультипликация — для изображения мира при помощи съемок рисунков, кукол с использованием затем различных звуковых решений — от предметных звуков до человеческого голоса и музыкальных образов.

Функции первых двух видов кино непосредственно не связаны с эмоциями, образное начало в них может и не возникать, особенно в научно-популярном кино.

Сложнее обстоит дело с документальным кино, в частности хроникой. Эмоции, сопровождающие хронику, как правило, вызываются не образной природой изображения, а эффектом новизны (ее высшая степень — сенсация), а также ее исторической или общественной значимостью. Эти эмоции мы назвали бы ситуативными и внешними по отношению к непосредственному изображению. Подобный же характер носят эмоции, вызываемые проблемными документальными фильмами. В них преобладает социально-психологическая природа визуального сообщения над его эстетическим содержанием. Задача игрового кино и мультипликации — прежде всего затронуть чувства зрителя. Однако если в игровом фильме вследствие документальной природы кино возможно присутствие внеэстетических, внехудожественных элементов (среды, например), то в мультипликационном их быть не должно, ибо в этом виде кино на пленку переносится только сфантазированный мир.

Обратим внимание на информационно-логическую емкость произведения, не относящуюся непосредственно к художественному и эстетическому сообщению. Очевидно ее увеличение от мультипликации до научно-популярного кино. На самом же деле не только в обрисовке персонажей, среды, но и в сюжете мультипликация стремится к предельному обобщению, нередко приближается к границам символа, в сюжете — к притче. В мультипликации поэтому много экранизируется известных произведений, иногда характеров и сюжетных ходов. Герои или ситуации здесь приобретают необыкновенную привлекательность. Чаще



всего это игра фантазии, а не проникновение в тайны человеческой сущности и в загадки мира. .

В отличие от мультипликации игровое кино лишено такой беспредельной свободы. Реальное существование конкретного человека — актера перед аппаратом строго ограничивает произвольность фантазии, и цель игрового кино — раскрыть внутренний мир человека, запечатлеть его отражение в чертах лица, линиях тела, движениях глаз, рук и во всем облике в конкретной исторической и социальной ситуации. Великие фильмы — это преимущественно значительные образы-характеры в них (например, фильмы «Чапаев», «Иван -Грозный», «Летят журавли», «Золотая лихорадка», «Председатель»). Если даже мы встречаемся с собирательным изображением героя, как в «Броненосце «Потемкине-» или в «Сладкой жизни», дело не меняется. Документальное кино не столько раскрывает сущность человека, сколько фиксирует его, стремится застигнуть «врасплох», когда духовная жизнь (в экстремальной ситуации) становится видимой. Подобные случаи — довольно редкое явление, поэтому представляется, что в документальном кино большие возможности не в глубине постижения человеческой души, а в его способности создать широкую панораму образов-состояний человека в различных конкретных социально-психологических ситуациях. Сила документального кино — преимущественно в конкретности и многообразии визуальных образов, в фиксировании облика мира и человека в нем.

В документальном кино неизбежно преобладает логически, а не эмоционально организованная информация. В центре такого фильма, как правило, — логическая конструкция, ситуация, а не образ-характер. Когда же документальное кино использует дикторский текст, оно сдает свои позиции и пользуется средствами частью литературы, частью игрового кино.

Научно-популярное кино должно представлять собой эмоционально организованную информацию. При этом эмоция уступает первенство информации.

Таковы контуры кинематографа как эмоционально-интеллектуального потенциала. Внутри этой системы необходимо установить и подсистемы — жанры, составляющие в свою очередь систему — вид кинематографа и по-своему связанные с проблемой потребности.

Мы не будем рассматривать учебное и инструктивное

кино, поскольку в них используют приемы документалистики, мультипликации, игрового кино, и с точки зрения искусства здесь трудно найти оригинальные приемы, а следовательно, и неожиданные эстетические результаты. Функция этих фильмов — главным образом просвещение и обучение.

Серьезные затруднения представляет собой задача жанрово-тематических классификаций научно-популярного кино, в котором основой для разделения жанров служат не принципы искусства, а этапы проблемы развития человеческого знания. Построение системы жанров научно-популярного кино смотрите на схеме 4.

Схема отражает процесс последовательного постижения средствами киноискусства проблем взаимоотношения мира и человека. Сужение научных горизонтов в объекте изображения сочетается с одновременным приближением к непосредственному познанию самого человека, которое в конце концов достигает эстетического уровня. При этом одновременно отмечается движение от отвлеченной до наиболее персонифицированной информации, связанной с объектом фильма, и возрастание потенциала эмоций.

Жанры научно-популярного кино о людях науки и искусства близки к документальным, которые также разделяются на ряд жанров по предмету изображения.

Схема 5 отражает изменение объекта изображения от широкого тематического охвата (история, ее отдельные эпизоды, события) к отдельным проблемам, в которых переживаются напряженные моменты развития, а далее — к крупному плану изображения человека, участника исторического процесса, и к эстетическому, художественному анализу его внутреннего мира (в лирических фильмах, фильмах о людях искусства и о художественных произведениях). Исторический фильм отличается информационной емкостью, публицистический и проблемный удовлетворяет коммуникативную потребность, необходимость общения, фильм-портрет — необходимость самопознания, а лирические картины «подключают» человека к эстетическому полю эпохи. Здесь мы видим возрастание эмоциональной и ослабление логической информации и наоборот.

В целом документальное кино наиболее эффективно в осуществлении коммуникативно-информационных задач и сфере познания. Воспитательные возможности документального кино также значительны, так как присущий

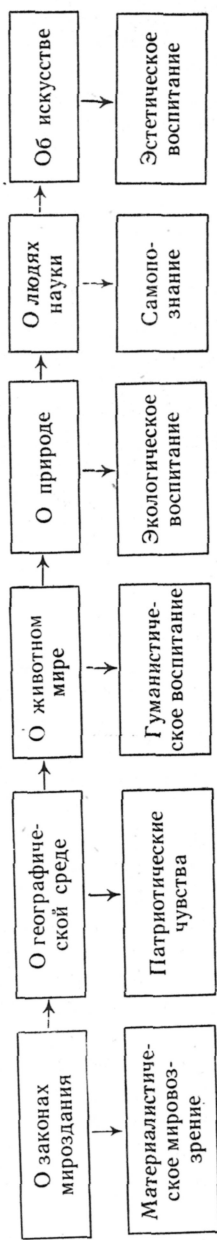


Схема 4

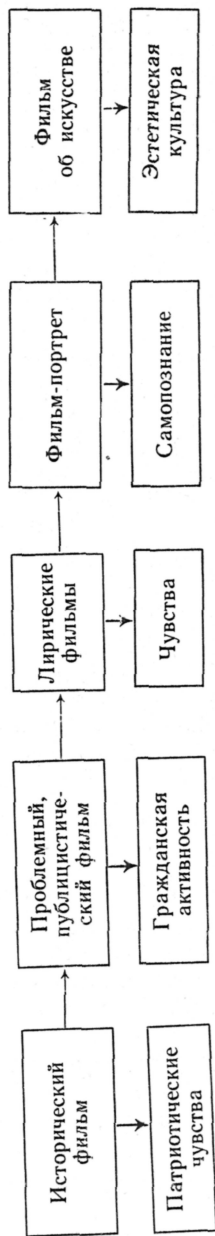


Схема 5

этому виду киноискусства «Феномен . достоверности» ослабляет проблему истинности произведения, всегда актуальную для воспринимающего сознания.

«Феномен достоверности» присущ и такому виду кино, как игровой фильм. Хотя действительность в нем обычно «сыграна», поставлена, воссоздана, все же в этот мир игры неизбежно проникает достоверность документа — в съемках непрофессиональных актеров, особом внимании к типажности исполнителей, съемках реальной среды — природы, улиц, сел и городов с их повседневной жизнью. В отличие от документального кино преимущество игрового — в наблюдении за внешним проявлением духовной жизни человека, когда автор идет от констатации облика к его объяснению в различных ситуациях (или самоанализу, что бывает реже). Оно отталкивается от представлений о духовном мире человека, реализует их в зависимости от наличных возможностей (физический и духовный облик актера, пределы таланта художника, оператора и режиссера, технический уровень аппаратуры и производства, корректирующее влияние редакции и администрации и т. п.).

Так как игровое кино имеет дело только с изображением человека, построение его системы жанров затруднительно из-за меняющегося предмета изображения. Большие возможности здесь открывает анализ соотношения человека и ситуации (человека и обстоятельства, человека в его отношениях с другими людьми). При таком подходе можно выделить несколько систем жанров. В комических фильмах показывается разлад между героем и обстоятельствами, когда герой неведомо для себя игнорирует их, чем объясняется его неадекватное поведение, обусловленное как бы ослеплением. Эпические и драматические выражают отношения «спокойного конфликта», ситуацию естественного соотношения мира и человека, когда перевешивает или сила обстоятельств, или других людей, или воля героя. К этой группе жанров относится основная часть кинопродукции.

В фильмах трагического жанра героя не устраивают обстоятельства. Не в силах уничтожить их, он погибает сам. Преимущественно это герой будущей жизни.

Наконец, в героическом фильме мы видим победу героя, который в картине трагического жанра должен был погибнуть.

В игровом кино информативно-коммуникативная

функция ослаблена и имеет второстепенное значение. Познавательными возможностями обладают в большей степени эпико-драматические жанры, отчасти комические. Зато трагические и особенно героические оказывают большей частью суггестивное воздействие.

К героическим жанрам мы относим и лирические фильмы. В самом деле, если герой детектива или приключенческого фильма возвышается за счет преувеличения возможностей личности (иногда до фантастического уровня), то лирический герой обычно отличается чрезмерной интенсивностью чувств, не свойственной обычному реальному человеку (как в «Романсе о влюбленных», где сила чувств такова, что актеры не могли бы ее выразить без белых стихов и вдохновенной эмоциональности камеры Л. Пааташвили).

Таким образом, если эпико-драматические жанры более всего удовлетворяют познавательную потребность, то трагические и лирические лучше выполняют гедонистическую и рекреативную функции.

Заканчивая анализ функциональных возможностей киноискусства, обратим внимание на то, что художественное (игровое) кино составляет его ядро. Игровые фильмы преобладают в массе кинопродукции даже без учета того обстоятельства, что любой игровой фильм равен по крайней мере двум полнометражным или трем—десяти короткометражным документальным лентам. Следовательно, продолжительность воздействия игрового фильма, как правило, превосходит документальный или научно-популярный фильм. Важно и то, что художественное кино полнее удовлетворяет потребность в визуальном выражении идеального представления о человеческой красоте. В этом отношении киноискусство не только отражает, но, быть может, и дополняет действительность.

# Заключение

Система жанров кино соответствует системе эстетических категорий и отражает процессы развития действительности. Она существует постоянно, но активизируются те жанры, которые соответствуют общественной ситуации, а остальные только сопутствуют им.

Сами жанры имеют диалектическую природу — взаимодействие рациональных и эмоциональных компонентов, которые реализуются в движении композиции (характера, портрета героя, среды, деталей и т. д.).

Композиция фильма подчинена специфике жанра.

В эпосе решающее значение имеет пафос — фоновое чувство, которое эмоционально выражает отношение к прошлому как "возвышенному и в конечном счете образует эмоциональную структуру художественной идеи, в то время как эмоциональное развитие самой композиции отходит на второй план.

В трагедии, даже ее эпическом варианте, социальные эмоции, связанные с действиями героя, формируют художественную идею: значение композиции возрастает, она созвучна системе чувств человека. В эпосе господствует событие, в трагедии — герой. Психологические и лирические жанры более камерны по сравнению с эпосом, трагедией, драмой, в них преобладают обыденные чувства, не выводящие героя далеко за пределы личной судьбы.

В драме развитие художественной идеи способно наиболее полно охватить всю структуру личности, весь спектр личностных эмоций и созвучных им социальных чувств. Если эпос и трагедия наиболее сильно влияют на формирование общественных начал человека, гражданственных качеств в нем, то драма становится средоточием переживаний внутреннего и внешнего мира человека как единства. Можно сказать, что драма сравнима с трагедией, «опрокинутой» во внутреннее бытие человека.

Мелодраму в этом плане можно рассматривать как драму с ослабленным социальным звучанием. Более того, в мелодраме чувства нередко нисходят до эмоций, содержание низводится до эмоционального эффекта. Художественная идея здесь бывает представлена не образом-чувством, а образом-эмоцией.

Более сложное образование представляют собой психологические жанры. По сравнению с другими жанровыми общностями в них ослаблена фоновая эмоция, эмоциональное содержание отличается разнородными элементами, от

структуру. Эмоциональное и чувственное начало здесь уравниваются рациональным. В таких жанрах мысли, чувства и переживания не только передаются, изображаются, но и анализируются, предстают перед судом разума.

В лирических жанрах в отличие от психологических чувство воссоздается, художественное произведение превалирует над анализом. Художественная идея проявляется как образ чувства-эмоции в их диалектической связи. В системе комических жанров форма и содержание связаны с разными эмоциональными источниками: форма — с положительными, содержание — с отрицательными. Художественная идея несет в себе оптимистическое чувство.

Вся жанровая система в целом воспроизводит отношение человека к миру: позволяет подняться до вершин общественного сознания в эпопее, ощутить пределы возможностей человеческой личности в трагедии, грани личной судьбы в драме, диалектику психологических процессов в психологических жанрах, тонкость внутренних переживаний в лирических произведениях, закат человеческого существования в комических образах. Только совокупность жанров дает возможность почувствовать полноту воздействия реального мира на человека.

Жанровая структура, отличаясь самостоятельной целостностью и законченностью, вместе с тем является системой по отношению к собственным внутренним структурам. Наиболее общая из них — композиция фильма как эстетическая и эмоциональная структура, выражающая социальную интерпретацию действительности. Так, в фильме «Броненосец «Потемкин» смена эпизодов преступлений царского самодержавия и революционного возмездия отражает сущность классовой борьбы. В фильме «Кентавры» рубленый ритм композиции про-

диктован ощущением трагизма **событий**, искренним сочувствием борьбе народа Чили.

Определенную структуру представляет собой изобразительное решение картины — **взаимосвязь** визуальных образов, общих, средних и крупных планов, деталей.

Сложный феномен и образ человека на экране. Это также структура, элементы которой — личность актера, драматургия образа, изображение актера в роли (костюм, грим, сочетание общих, средних, крупных планов). **Экранный образ** человека можно рассматривать как эстетическую и эмоциональную структуру, отличающуюся иерархией входящих в нее элементов.

Вопросы эстетической и эмоциональной природы фильма имеют важное значение для изучения идеологического воздействия фильма.

Восприятие кинокартины представляет собой познание ее как специфического объекта. Содержательную основу фильма образует ее эстетическое и эмоциональное ядро. Идеал, возвышенное, трагическое, прекрасное, комическое, отражающее действительность в сознании человека, в художественном творчестве становятся средством выражения мировоззрения художника, формируют идеологическую основу произведения искусства.

Существенным компонентом содержания кинокартины является чувство и эмоция. Во-первых, чувство — специфический элемент эстетических явлений, во-вторых, эмоция и чувство служат органической базой творческого процесса — от появления замысла до завершения фильма. Эмоции и чувства проявляются на уровне сюжета, композиции, образов героев, системы деталей, времени, пространства, темпа, ритма произведения. **Особенное значение** имеют чувство и эмоция в определении художественной правдивости — важнейшем условии идеологического воздействия искусства на человека. «...**Без** человеческих эмоций никогда не бывало и нет человеческого искания истины» (В. И. Ленин).. Эмоции сопровождают поиск истины художником и поиски художественной правды зрителем.

Соотношение эмоционального и рационального называется на историческом развитии киноискусства и на определении перспектив его различных видов.

Думается, что наиболее рационалистичный вид кино — научно-популярный фильм — со временем утратит свои позиции, отойдет на второй план, уступив место теле-



видению и видео как более мобильным, оперативным пропагандистам науки.

Широкие возможности может иметь документальное кино, особенно в периоды глубоких ревизий политических реалий, когда требования обществом бескомпромиссной правды о своем собственном состоянии активизируют именно ту отрасль киноискусства, которая наиболее близко стоит к самой действительности и способна создавать слепок с нее, не прибегая к посредничеству фантазии, свойственной, например, игровому кино. Публицистическая стремительность телевидения не может стать помехой первенствующей роли документального кинематографа. Прямой эфир сосредоточивается на непосредственном разворачивании события, его горячей сенсационности (или просто на информации) и не может одновременно претендовать на глубину обобщений. Сравним многочасовые трансляции заседаний Верховных Советов с такими документальными фильмами, как «Московская элегия» А. Сокурова или «Встречный иск» А. Рудермана и Ю. Хашчеватского.

Безграничны, как нам кажется, возможности мультипликации, органически связанной не только с феноменом детского сознания, но и неизъяснимой прелестью проявления живой, переливающейся всеми красками фантазии.

Конечно, предсказания всегда рискованны, история искусства, не всегда предсказуемая и подчиненная закономерностям, корректируется игрой случая. Однако и случайность есть форма проявления закономерности.

Таким образом, изучение эстетической и эмоциональной природы фильма, его сложной структуры имеет не только теоретическое, но и практическое значение, так как дает возможность более четко представить механизмы творчества и идеологического воздействия искусства.

# Литература

1. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 1, 2.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1957. Т. 1.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956.
4. Ленин В. И. Поли. собр. соч. Т. 18, 29.
5. В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
6. Самое важное из искусств. Ленин о кино. М., 1963.
7. Акопджанян Е. С. О природе эстетической потребности. Ереван, 1978.
8. Александров Г. В. Эпоха и кино. М., 1976.
9. Аристарко Г. История теорий кино. М., 1966.
10. Аристотель. Поэтика. М., 1957.
11. Арнаутов М. Психология литературного творчества. М., 1970.
12. Базен А. Что такое кино? М., 1972.
13. Бахтин М. Вопрос литературы и эстетики. М., 1975.
14. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
15. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
16. Бергман И. Статьи. Рецензии. Интервью. М., 1969.
17. Блок А. О литературе. М., 1980.
18. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7.
19. Богомолов Ю. Материал жизни и материал фильма // Искусство кино. 1980. № 9.
20. Боров Ю. Комическое. М., 1970.
21. Боров Ю. О трагическом. М., 1966.
22. Боров Ю. Эстетика. М., 1975.
23. Буров А. И. Эстетика: Проблемы и споры. М., 1975.
24. Вайсфельд И. В. Идея и тема кинопроизведения // Вопр. драматургии кино: Сб. науч. трудов ВГИК. М., 1976. Вып. 14.
25. Вайсфельд И. Искусство в движении. М., 1981.
26. Васильев И. А., Поплужный В. Л., Тихомиров О. К. Эмоции и мышление. М., 1980.
27. Варналис К. Эстетика — критика. М., 1961.
28. Власов М. Виды и жанры киноискусства. М., 1976.
29. Волькенштейн В. Драматургия. М., 1923.
30. Волькенштейн В. Драматургия. М., 1969.
31. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
32. Гармс Р. Философия фильма. Л., 1927.
33. Гегель. Эстетика: В 4 т. М., 1968—1973.
34. Горький М. О литературе. М., 1953.
35. Джидарьян И. О содержании и психологической структуре эстетических чувств // Эстетика и жизнь. М., 1973. Вып. 2.
36. Довженко А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1966.
37. Додонов Б. И. Эмоция как ценность. М., 1978.

38. Должанский Л. Краткий музыкальный словарь. М., 1966.
39. Долинский И. Л. Советская кинокомедия 30-х гг. М., 1961.
40. Долинский И. Л. Советское киноискусство второй половины тридцатых годов (1935—1941, вып. 1). М., 1962.
41. Долинский И. Л. Советское киноискусство второй половины тридцатых годов (1935—1941, вып. 2). М., 1963.
42. Жанры кино. М., 1979.
43. Ждан В. Специфика кинообраза. М., 1965.
44. Ждан В. Введение в эстетику фильма. М., 1972.
45. Ждан В. Эстетика фильма. М., 1982.
46. Зак М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры. М., 1975.
47. Зейгарник Б. В. Теория личности Курта Левина. М., 1981.
48. Зоркая Н. М. Советский историко-революционный фильм. М., 1962.
49. Изард К. Эмоции человека. М., 1980.
50. Искусство кино. 1987. № 8.
51. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. 1967. Т. 3.
52. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.
53. Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.
54. Карягин Л. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.
55. Кинословарь. М., 1966. Т. 1; 1970. Т. 2.
56. Козинцев Г. Глубокий экран. М., 1971.
57. Козинцев Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 1982—1986.
58. Колодяжная В. Советский приключенческий фильм. М., 1965.
59. Краткий психологический словарь. М., 1986.
60. Крюковский Н. И. Кибернетика и законы красоты. Мн., 1977.
61. Крюковский Н. И. Основные эстетические категории. Мн., 1974.
62. Кубланов Б. Мистецтво як форма пізнання дїяности. Київ, 1967.
63. Лапшин И. И. Художественное творчество. Пг, 1923.
64. Лариса Шепитько. М., 1982.
65. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление // Хрестоматия по общей психологии: Психология мышления. М., 1981.
66. Лукино Висконти. М., 1986.
67. Луначарский о кино. М., 1965.
68. Левин Е. О художественном единстве фильма. М., 1977.
69. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10.
70. Марксистско-ленинская эстетика. М., 1973.
71. Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов. Л., 1978.
72. Мурман В. Реальное и идеальное в современном киногерое. М., 1974.
73. Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Основы киноискусства. Мн., 1978.
74. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964. Т. 2.
75. Парыгин Б. Д. Общественное настроение. М., 1966.
76. Платонов К. К. О системе психологии. М., 1972.
77. Платонов К. К. Система психологии и теория отражения. М., 1982.
78. Плеханов Г. В. Письма без адреса. Избр. философ. произведения: В 5 т. М., 1958. Т. 5.
79. Проблема потребностей в этике и эстетике. Л., 1976.
80. Психология эмоций. М., 1984.
81. Пудовкин В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1964—1966.
82. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. М., 1972.

83. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Проблемы художественного творчества. М., 1978.
84. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. М., 1979.
85. Рибо Т. Психология чувств. СПб, 1898.
86. Ромм М. Избранные произведения: В 3 т. М., 1980—1982.
87. Ромм М. Литература и монтаж // Вопр. киноискусства. М., 1961. Вып. 5.
88. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. М., 1946.
89. Рязанов Э. Эти несерьезные, несерьезные фильмы. М., 1977.
90. Садуль Ж. Жизнь Чарли. М., 1965.
91. Симонов П. В. Высшая нервная деятельность человека. М., 1975.
92. Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962.
93. Симонов П. В. Что такое эмоция? М., 1968.
94. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
95. Соловьева И., Шитова В. Любовь Орлова // Актеры советского кино. М., 1966.
96. Спиркин А. Г. Сознание и самосознание. М., 1972.
97. Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955.
98. Уэллс Г. Собр. соч.: В 15 т. М., 1964. Т. 15.
99. Фет А. А. Два письма о значении древних языков // Рус. писатели о литературе. М., 1939. Т. 1.
100. Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1970. Т. 5.
101. Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М., 1976.
102. Ханютин Ю. Реальность фантастического мира. М., 1977.
103. ЦГАЛИ. Архив С. Эйзенштейна. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 462.
104. Чернышевский Н. Г. Избр. философ. произведения: В 3 т. М., 1950. Т. 3.
105. Чехов М. Литературное наследие. В 2 т. М., 1986.
106. Шингаров Г. Х. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. М., 1971.
107. Юлдашев А. Г. Эстетическое чувство и произведение искусства. М., 1969.
108. Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964—1971.
109. Экспериментальная психология. М., 1975. Вып. 5.
110. Юнг К. Г. Психологические типы. М., 1924.
111. Юрнев Р. Смешное на экране. М., 1964.
112. Юрнев Р. Н. Советская кинокомедия. М., 1964.
113. Ястребова Н. Категории эстетики в их отношении к идеалу // Вопр. литературы. 1964. № 11.
114. John E. Einführung in die Esthetik. Leipzig, 1978.
115. Meier T. Psychologie des emotionalen Denkes. Tubingen, 1908.
116. Muller G. Theorie der Komik. Wurzburg, 1964.
117. Witwicki W. Psychologia. Lwow; Warszawa; Krakow, 1927.

# Содержание

Введение . . . . .	3
Эстетическая и эмоциональная природа жанров кино . . . . .	23
Эпические жанры. Идеал. Пафос . . . . .	24
Драматические жанры . . . . .	43
Комические жанры . . . . .	54
Жанр и строение фильма . . . . .	81
Тема и замысел . . . . .	82
Композиция . . . . .	101
Время . . . . .	126
Пространство . . . . .	141
Человек . . . . .	157
Эстетические функции видов кино . . . . .	161
Заключение . . . . .	174
Литература . . . . .	178

Научное издание

**Ратников Геннадий Васильевич**

## **ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ФИЛЬМА**

Заведующая редакцией

Л. И. Петрова

Редактор

В. И. Мартинович

Художник

А. А. Кулаженко

Художественный редактор

Л. И. Усачев

Технический редактор

Т. В. Летьен

Корректор

Е. В. Савицкая

ИБ № 3625

Печатается по постановлению РИСО АН БССР. Сдано в набор 21.05.90. Подписано в печать 06.11.90. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. тип. № 1. Гарнитура литературная. Офсетная печать. Усл. печ. л. 9,66. Усл. кр.-отг. 9,87. Уч.-изд. л. 8,98. Тираж 820 экз. Зак. № 1021. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Навука і тэхніка» Академии наук БССР и Государственного комитета БССР по печати. 220600. Минск, Жодинская, 18. Типография им. Франциска Скорины издательства «Навука і тэхніка». 220600. Минск, Жодинская, 18.

**Ратников Г. В.**

Жанровая природа фильма.— Мн.: Наука і тэхніка, 1990.—181 с.

ISBN 5-343-00459-8.

На основе концепций современной киноведческой науки, данных эстетики и психологии анализируется мастерство режиссера, актера, изобразительное решение фильма в связи с образной спецификой жанров кино.

Адресована специалистам в области кино, телевидения, журналистам, обществоведам, всем, кто интересуется киноискусством.

4910000000- 169 149—90  
МЗ18(03)—90

ББК 85.37