

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

# ПРИЗЫВ

ЖУРНАЛ  
КУЛЬТРАБОТЫ  
ПРОФСОЮЗОВ

№

9



МОСКВА  
1925

# КУЛЬТУРА НАУКА ИСКУССТВО

Н. ТАРАБУКИН.

## Кино, как искусство<sup>1)</sup>.



самом начале кино-практики уже один факт движения фигур на экране являлся достаточным основанием для фильма. В первых «живых картинах», появившихся в кинематографе, факт движения выступал во всей его обнаженности. Первые фильмы представляли собой короткометражные картины (15—20 метров), лишенные всякого сюжета и изображавшие движение, как таковое: танцующую балерину, движущийся экипаж и проч.

Первые фильмы подчеркнули и еще одно существенное свойство кинематографии—монтаж фильмов. В начале развития кинематографа этот прием пользовали в так называемых «трюковых» фильмах. Показывали разного рода курьезы и неожиданности, немислимые в реальной обстановке и доступные только кино, благодаря возможности монтировать фильму из разных отрезков кино-пленки. Показывались незамысловатые «трюки»: человек, останавливающийся на полном ходу мчащийся поезд, прыжок с огромной высоты и проч.

Движение и монтаж составляют самые существенные факторы художественной фильмы. В обнаженном виде они даны были в самых первых опытах кинематографии. В последующее время эти два фактора «обросли» разнообразными наслоениями и сюжет, ставший преобладающим элементом, силой своего воздействия на зрителя как бы даже заслонил в фильме эти два изначальных фактора кино-картины. «Монтаж картин—это их последовательность и темп; он соответствует стилю в литературе»—поворит Балаш.— «Монтаж, это—живое дыхание фильмы, и все зависит от него».

Движение, коему путем монтажа фильмы придана организованность, воплощает ритм картины. Таким образом, монтаж придает ритм движению и окрашивает его определенным характером. Ритм же—«душа» искусства. Фильма, лишенная монтажа—лишена и художественности. Таковы «видовые» фильмы, кино-хроника, научно-показательные картины и проч.

Но, как и в иных видах искусства, основные факторы не присутствуют в произведении в «полю» виде, а предстоят усложненные разнообразными элементами, так и в фильме мы наблюдаем наличие сюжета и дыхание лирики.

В музыке, например, ритм и мелодия усложняются гармонией, контрапунктом, инструментровкой и проч., в живописи цвет в его обнаженном виде

<sup>1)</sup> См. начало статьи—„Призыв“ № 8.

можно встретить только в полотнах «беспредметников», живопись же развивалась под давлением более сложных факторов: пространства, свето-техники и движения.

Понятие сюжета неоднородно для разных видов искусства. В литературе сюжет *рассказывается*, в живописи—как бы констатируется, в кино-фильме—*смотрится*.

Сценарий, содержащий в себе сюжет,—не литературное произведение и не драматическое. Сценарий отличен и от театральной пьесы, и от романа. Повествовательный вид литературного произведения даже ближе фильму, чем театральная пьеса. Сюжет фильма в процессе разворачивания должен отличаться непрерывностью. Отдельные законченные сцены, которые представляют собой акты театральной пьесы, наиболее чужды этой непрерывности. Переложение на фильм литературного произведения едва ли может быть оправдано.

В кино другие законы. Фильма, будучи безмолвна, уничтожает самую сущность литературного произведения: его язык, словесную обработку сюжета, структуру речи и ее ритм. Не рассказывая, а *показывая* на экране литературное произведение, кино укрепляет в корне ошибочный подход к литературному произведению, ограничивающийся восприятием лишь фабулы. Между тем, ценность литературного произведения в словесной обработке фабулы, а не в ней самой. И все же давление литературы сказывается весьма сильно в современной кинематографии. Мы подчеркиваем глубокое различие между литературным сюжетом и сюжетом фильма. Достоинство сценария определяется не его литературностью, а «картинностью», которая, однако, не тождественна «живописности». Сценарий должен быть выразителен по своей зрительной фантазии.

Сюжет может быть построен на самых разнообразных мотивах и развиваться путем разнообразных интриг. Всем известны фильмы, так называемого, детективного содержания, героями которых являются сыщик и преступник. Распространенностью пользуются фильмы комические, а также романтические, в основе которых лежит коллизия любви, ревности и вражды.

Но по уверению Балаша не сам сюжет, как таковой, не его воплощение в формах детектива, романтической или драматической интриги, создает успех кино-постановке, а «лирика», коей насыщается фильм. Лирика придает фильму настроение, захват, воздействие. Не ради только «трюков», не ради комизма преследования, не из-за двух—трех драматических эпизодов тянутся ежедневно по вечерам в кино-театры 60 миллионов людского потока. Не внешние эффекты экрана создают из этой многочисленной толпы запойных кино-пьяниц, увлекаемых в кино от одной картины к другой. Лирическое «нутро» создает успех и популярность этой форме искусства.

Балаш говорит, что наша эпоха, проникнутая литературностью, совершенно потеряла «видимость» мира и человека. Культура стала умозрительной по преимуществу, а человек перестал быть видимым и сам разучился видеть. Не этим ли объясняется упадок изобразительных искусств? Кино возвращает нас вновь к потерянному чувству зрительной ориентировки. Кино делает *видимыми* тончайшие психические движения, о которых за последнее время только *рассказывала* литература. Но язык мимики и жестов, как это показал кинематограф, явился более разносторонним и тонким, даже по сравнению со словом. Кино в ритме мимики и жестов передавало то неуловимое, что рождается лишь ритмом поэзии, оставаясь недоговоренным в словах. Кино передавало то, с трудом ощутимое, что лишь зацветает в ритме музыкальной мелодии. Эта способность обращаться непосредственно к чувству, минуя посредствующие звенья понятий и слов, придает кино силу захвата, которая и привлекает к нему толпы зрителей. Эта то сила и является лирической стихией в фильме. А эта стихия, говоря на языке чувства, делает этот язык общепонятным, не требующим перевода и доступным во всех углах земного

шара. Поистине, кино, родившись на рубеже новой интернационалистической эпохи, впервые обрело единый, международный язык. И если признать лирическую стихию характернейшим фактором фильма, то нельзя ли увидеть в кино реакцию против слишком рационалистической, умозрительной культуры текущих дней, нельзя ли предчувствовать в кино форму искусства будущего?

В этой лирике таится грандиозная сила кино, а потому, в известных условиях, и его колоссальная опасность. «Великий немой», потрясающий аудиторию до слез и заражающий ее единодушным и непосредственным смехом, захваченный в руки торговцами, становится силой общественно-губительной и вредоносной. «Лирические возможности» кино в руках нынешних кино-деятелей обращаются в семена зловреднейших растений, расцветающих в душе доверчивых и невзыскательных зрителей душно-пахнущими цветами мещанства. Такой «лирикой», которой пропитаны фильмы с названием: «Сказка любви дорогой», «Отцвети уж давно хризантемы в саду», «В буйной слепоте страстей», «На ложе смерти и любви» — зловонно дышит большинство фильм современной европейской продукции. В них заключена вся бесконечная глубина пошлости, пульсирующей с экрана в ульссын со вкусами, намерениями и идеалами обывателя. И через экран эта зараза льется широкой волной и к нам, разлагая душу, окуная ее в смрад кабаков, авантюры, преступлений. Сейчас кино, предоставленное бесконтрольному развитию в условиях капиталистического рынка, является вреднейшей из форм искусства в силу своей популярности и общедоступности. И прав Л. Троцкий, когда в резких выражениях бросает упрек в том, что до сих пор кино в России не подчинено всецело государственному контролю и инициативе. «То, что мы до сих пор, — говорит он <sup>1)</sup>, — не овладели кинематографом, показывает до какой степени мы косолапы, некультурны, чтобы не сказать прямо-таки — тупоумны. Это оружие, которое само просится в руки, лучший инструмент пропаганды, технической, культурной, производственной, политической и какой угодно пропаганды, общедоступной, привлекательной, врезающейся в память и — возможная доходная статья...».

Потоку «увядающих хризантем», «страстей», звону кабацких бокалов и героизму сыщиков, беззаветно преданных защите собственности буржуа, — государственное кино новой России должно противопоставить подлинно художественную фильму, а также сделать экран проводником научных идей. средством агитации, пропаганды и осведомления.

В заключение я хочу высказать несколько беглых мыслей относительно *стилистического оформления фильма*. В практике кинематографии существуют два течения. Одно стремится к самому последовательному *натурализму* в кино-постановках. Другое направление подчиняет фильму определенной стилистической идее. В этом случае допускается несколько условная игра актеров и еще больший простор условности дается в декорациях, в которых разыгрывается действие картины (фильма «Калигари»). Урбан Гад в своей книге «Киноп» настаивает на реалистичности жеста актера, игра которого должна быть лишена театральности и искусственной пластичности. «Драматические актеры» — говорит он, «часто омрачают спокойную ясность кино-искусства уродливыми пережитками театральной техники; всем, например, известно, как принято выражать гнев и страх: неподвижный взгляд, искривленные губы, высоко поднятые или нахмуренные брови, растопыренные пальцы, — как будто кто-нибудь ведет себя так в жизни при получении неприятного известия!» В кино все находится в непосредственной близости и, в особенности, когда съемка идет «первым планом», сила чувства, вызываемая незаметным дрожанием губ, легким сокращением лицевых мускулов, увлажнением глаз не теряется в пространстве, а улавливается двигающейся

<sup>1)</sup> Тов. Троцкий „Вопросы быта“.

фильмой. Аппарат-кино имеет свойство преувеличивать все то, что попадает в поле его зрения. Небольшая горбинка на носу делает носителя его на фильме резко горбоносым, легкое искривление ног представляется в картине почти в каррикатурном виде, легкое покачивание при походе, обычно становится грубо заметным и портит впечатление. Поэтому всякая искусственность, всякая преднамеренность бывают слишком чувствительно заметны в картине. Чтобы не убивать непосредственности в игре актера, Урбан Гад предлагает репетиции и в кино-постановках свести до минимума, ограничить их только разметкой самого существенного, самую же игру актера предоставить всецело свежести импровизации и радости мгновенных впечатлений.

Балаш, напротив, не такой последовательный сторонник натурализма. В смысле внешнего оформления разыгрываемого действия он считает вполне допустимым условность декораций и некоторые постановки подобного рода (напр., «Калигари») считает большими достижениями кино-искусства<sup>1)</sup>.

Казалось бы, говоря о фильме, мы должны особенным вниманием останавливаться на игре актеров. А так как кино-актер лишен речи, то требуется с особой тщательностью заинтересоваться его жестом. Так и делают большинство теоретиков кино. Балаш называет жест «первичным материалом» фильма и «единственным ее содержанием». Самым красноречивым, выразительным и заразительным в кино является взгляд актера и выражение его лица. И наиболее напряженное внимание сосредоточивает на себе фильма в тот момент, когда актер выразительно молчит. Урбан Гад говорит, «разговор, обычно усматривается на лице того, кто молчит и слушает говорящего». Это красноречие молчания, насыщенное глубочайшим переживанием, пожалуй, впервые, было с такой очевидностью показано и убедительно доказано только через экран.

Отсюда широкое пользование снимками, так называемым «первым планом». Отсюда ограниченное применение титров (надписей на фильме). Но кино не только искусство жеста. Кино также искусство картины в целом. Не даром, ведь, его называют оживленной живописью. И мне, кажется, что те фильмы, которые не дают простора картине, те фильмы, которые слишком злоупотребляют снимками, «первым планом», как то суживают горизонт восприятия и уменьшают эстетическое воздействие фильма, которое можно было бы назвать «картинностью» и отличает кино-искусство от пантомимы, где жест является преобладающим, а также от театрального искусства, в котором жест актера имеет весьма существенное значение. Поскольку в кино актер является необходимейшим звеном, — жест приобретает определенное значение в формообразовании фильма. Но так как кино имеет и свои специфические признаки, художественная форма фильма не исчерпывается только жестом актера. И то, что условно я назвал картинностью, т.е. ансамблем всей сцены, воплощенной на экране, поглощает в себе и жест актера.

Мое личное впечатление от натуралистических и условных постановок кино подсказывает мне следующие соображения: мне кажется, что при современном состоянии кино наибольшей силой эстетического воздействия обладают те постановки, которые весь «реквизит» заимствуют непосредственно в реальной действительности, но путем монтажа, а также особых характеристических снимков возвышают натуру на степень художественного произведения. Написанные на холсте декорации на сцене театра обладают эстетической ценностью, и те же декорации на фильме производят антихудожественное впечатление. Наибольшей художественной ценностью

---

1) „Стилизация природы, — говорит Балаш, — импрессионистическая или экспрессионистическая, является непрямым условием для того, чтобы фильма была художественным произведением“.

сейчас в кино обладают натуралистические снимки. Особенно это относится к снимкам городских улиц и пейзажей <sup>1)</sup>).

Но натура, как мне кажется, для кино является лишь «сырым» материалом. В художественной фильме ее надо «поднять» до искусства. Выполнить это надлежит оператору и монтажисту. Художественное чутье должно подсказать оператору как снять тот или иной отрывок действительности и в какой композиционной связи и обрамлении смонтировать его в фильме. Только композиционное оформление реальной действительности способно возвысить неприкрашенную натуру до степени эстетического явления. Умение выбирать из действительности самое типичное для сюжета фильма поможет извлечь художественные достоинства из непосредственной природы. Такой натурализм экрана не равнозначен, однако, натуралистической живописи, напр., русских «передвижников». Для последних натура была не только материалом, но и пределом их устремлений. Художник-натуралист стремится повторить в красках на полотне то, что представляет в его распоряжение натура. Кино-оператор и монтажист фильма лишь *отправляются* от природы, имея в виду *преображение* ее в художественное произведение путем монтирования снимков и путем использования возможностей, скрытых в объективе.

Эти свои соображения я проверил на просмотре картины «Багдадский вор», имевший колоссальный успех, кажется, повсеместно. Воплощение сказочных мотивов в кино-картине произвело на меня фальшивое впечатление. А искусство не допускает фальши, как бы условна и далека от натурализма ни была его форма. Искусство убеждает только искренностью. Поэтому такие образы, как ковер-самолет, крылатый конь, различные чудовища, которые в сказке имеют свою убедительность, проэктированные на экране, они лишились своей сказочной правдивости, а потому потеряли и художественность.

Но, разумеется, если сейчас эстетика кино лежит в плане натуралистического реквизита, то это не предвещает вопроса о будущих путях кино. Как и прочие искусства, кино пройдет многочисленные этапы развития в поисках наиболее действенных форм в различные исторические моменты культуры.



<sup>1)</sup> С экрана по-новому и эстетически воспринимаются знакомые во всех подробностях улицы, напр., Москвы.