

ми? А может быть, они были учителем и учеником?.. Как бы то ни было, их отношения запечатлены рукой Эйзенштейна в линиях, проведенных черным, красным и голубым.

1. Eisenstein Sergei. *Dessins Secrets*. Paris: SEUIL, 1999.
2. Эту коллекцию можно разбить на ранние детские рисунки, конструктивистские проекты, мексиканские рисунки и два последних этапа, которые относятся к рисункам, связанным с работой Эйзенштейна над «Александром Невским» и «Иваном Грозным» (соответственно, части 1, 2 и 3).
3. Best Maugard Adolfo. *Metodo de dibujo: tradicion, resurgimiento, y evolucion del arte mexicano*. Mexico: Departamento de educaciyn, 1923.
4. Best Maugard Adolfo. *A Method for Creative Design*. New York: Knopf, 1927.
5. Eisenstein Sergei. «Wie sag ich's meinem Kind?»—In: *Beyond the Stars: the Memoirs of Sergei Eisenstein*. / Taylor, Richard (ed.), Powell, William (trans.). London: BFI, 1995, p. 424-453.
6. Ibid., p. 425-429.
7. Согласно Мэри Ситон, которая считала Беста Могара всего лишь консультантом, «даже впоследствии Сергей Михайлович посмеивался над своим планом избежать мексиканских консультантов во главе с Адольфо Бест Могаром» (S e t o n M a r g u. Sergei M. Eisenstein. London: Western Printing Services, LTD, 1953, p. 194).
8. Датировано 23 июня 1931 года—это за восемь месяцев до того, как Эйзенштейн был вынужден покинуть Мексику.—См. кн.: *The Making and Unmaking of !Que Viva Mexico!* Geduld, Harry and Ronald Gottesman (eds.). Bloomington: Indiana University Press, 1970, p. 42, 43, 95.
9. Best Maugard Adolfo. «Mexico into cinema».—In: *Theatre Arts Monthly*, vol. XVI, no. 2. November, 1932, p. 926, 928, 933.
10. Eisenstein Sergei. Ibid., p. 576.
11. Ibid., p. 577.
12. Ibid., p. 579.
13. Ibid., p. 581.
14. Best Maugard Adolfo. *A Method for Creative Design*, p. 123.
15. Ibid., p. 19.
16. Ibid., p. 143.
17. Ibid., p. 150.
18. Ibid., p. 23.

Перевод с английского Нины Цырку.

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

М. ТАРАБУКИН

СМЫСЛ ДИАГОНАЛЬНЫХ ПОСТРОЕНИЙ В КОМПОЗИЦИИ ФИЛЬМА «ЧАПАЕВ»

Николай Михайлович ТАРАБУКИН (1889–1956) был одним из крупнейших отечественных теоретиков и историков искусства. В начале 1920-х годов он заявил о себе как искусствовед ярко выраженной «левой» ориентации: работа в Пролеткульте и Инхуке, публикации в «Лефе», преподавание в ВХУТЕМАСе и ГЭКТЕМАСе. Название его книги «От мольберта к машине» (1923) стало выразительнейшей формулой, своего рода эмблемой, словом, если угодно, одного из центральных направлений развития (и понимания) художественной культуры послереволюционной России.

Основной круг его интересов—формальные и стилистические проблемы искусства. В 1927–1928 гг. ему удалось опубликовать своеобразную тетралогию—статьи «Проблема пейзажа» («Печать и революция», 1927, № 5), «натюрморт как проблема стиля» («Советское искусство», 1928, № 1), «Жанр как проблема стиля» (там же, № 4), «Портрет как проблема стиля» («Советское искусство портрета. Сб. статей, 1928»), в которых были парадоксально пересмыслены вопросы теории живописи: пейзаж, натюрморт, жанр, портрет из традиционных предметов изображения превратились в «пейзажность», «натюрмортность», «жанровость» и «портретность» как принципы художественного видения.

Трудно сказать, эти ли публикации—или последовательная приверженность «формализму»—были причиной отлучения Н.М.Тарабукина от читателя. Его работы не публиковались в нашей стране почти полвека (45 лет, чтобы быть точным).

Он стал известен как замечательный педагог, один из ярчайшей плеяды наставников послевоенного ГИТИСа, наряду с К.Локсом, Г.Бояджиевым, Дживелеговым, Абрамом Эфросом.

В 1974 году «интеллектуальным бестселлером» (понятно, это современная терминология) стала книга Н.М.Тарабукина «Михаил Александро-

вич Брубель» (тираж—50 000 экз!). Его имя, казалось, навсегда канувшее в Лету, вновь стало привлекательнейшим: в специальных журналах и изданиях стали регулярно печататься его работы. В 90-е годы пришло время книг: были изданы его «Очерки по истории костюма» (1994), «Смысл иконы» и сборник «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (1998).

Н.М. Тарабукин преподавательской деятельностью был связан и с кино. Он читал лекции во ВГИКе. Большим поклонником его дарования являлся С.М. Эйзенштейн, время от времени приглашавший его осветить ту или иную пластическую проблему своим ученикам и мечтавший включить обработку лекции о картине Веронезе «Пир в Кане Галилейской» в свой учебник «Режиссура».

В Кабинете отечественного кино ВГИКа сохранились три лекции Н.М. Тарабукина. Одна из них—от 3 декабря 1935 года, о смысле диагональных построений в композиции фильма—и предлагается вниманию читателей журнала «Киноведческие записки». Общетеоретические ее установки сопровождаются работой конца того же—1935—года «Анализ композиции «Горбуну» в постановке Вс. Мейерхольда», увидевшей свет в мейерхольдовском издании, совпадают и некоторые примеры и анализы—главным образом живописных работ. Однако, если в той работе диагональные построения анализируются применительно к законам театральной выразительности, с учетом объема сценической коробки, то здесь вступают в силу другие изобразительные закономерности—выдвигается роль ракурса.

В этой лекции интересны также и попытки обнаружить принципы диагональных построений в скульптуре: анализ надгробий И.П. Мартоса и трех «Давидов»—Донателло, Микеланджело и Бернини.

В заключение следует напомнить, что притягательность диагональных построений пытался осмыслить и С.М. Эйзенштейн—см. его разбор пространственных сценических решений в «Даме с камелиями» В.Э. Мейерхольда (учебник «Режиссура»).—Избранные произведения в 6-ти т. Т. 4. М., 1960. с. 597–604).

Товарищи, ровно год назад на экранах Москвы появился фильм «Чапаев». После этого начались восторженные отзывы об этом фильме, диспуты, которые в один голос признали, что перед нами большое достижение советской кинематографии. Фильм наполнен глубоким содержанием, фильм зозвучен нашей эпохе, фильм заставляет зрителя переживать это содержание. И вот если бы я выступил год назад с этим докладом, а он у меня был готов на другой день после просмотра этого фильма, доклад был бы не столь может быть, современным. Целый ряд обстоятельств технического порядка не дали мне возможности прочесть этот доклад в прошлом году. Я его читаю ровно через год и полагаю, что судьба мне в данном случае благоприятствовала, ибо содержание доклада, его методологическая установка, как раз подходят к той обстановке, в которой мы сейчас с вами находимся, то есть, когда фильм стал уже достоянием истории советской кинематографии, когда страсти несколько улеглись и, не снижая значения и достоинства фильма, мы к нему можем подойти с научным анализом и научно проанализировать это произведение.

Вместо того, чтобы говорить в общих словах о достоинствах фильма, я хочу вам показать это путем анализа. Я хочу вам показать, как форма, избран-

ная братьями Васильевыми для композиционной структуры, отвечает содержанию, как здесь, на «Чапаеве», мы видим органическую спайку значительности идеиного содержания и мастерства художественной формы. Я полагаю, что влияние которое оказал «Чапаев» на советскую кинематографию, объясняется тем, что здесь мы имеем адекватацию содержания и формы.

В основу своего доклада я положил принцип диагонального строения художественной формы. С этой точки зрения я хочу просмотреть «Чапаева» и показать вам, как смысловое содержание отдельных кадров, построенных по диагонали, меняется в зависимости от того, куда направляется диагональ, в каком направлении протекает действие в кадре. Я хочу показать, как смысл какого-то эпизода теснейшим образом связан с диагональным построением и как этот смысл находится в зависимости от направленности диагонали.

Это наблюдение я сделал над эмпирическим материалом живописи и сформулировал его как наличие четырех основных диагоналей, которые я назвал в соответствии с их смысловым значением:

- 1) пассивной диагональю,
- 2) напряженно-активной диагональю,
- 3) диагональю вступления, или входа,
- 4) диагональю демонстрационной.

Для того, чтобы познакомить вас с этой основной методологической установкой, я должен пропустить перед вами на экране в первой части своего доклада целый ряд произведений живописи, на которых я хочу показать смысл каждой диагонали в отдельности, а потом уже перейти к конкретному анализу самого фильма.

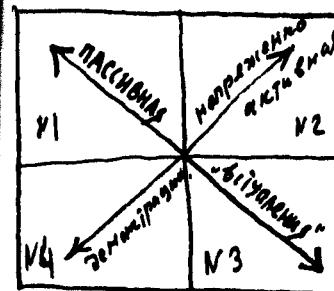
Диагональ пассивная идет из правого угла в левый. Это диагональ ухода, при чем вынужденного ухода. Герой бессилен сопротивляться, он вынужденно покидает сцену, картину, кадр. При наличии именно такого смысла художник располагает свою композицию по этой диагонали, которую я называю пассивной.

Диагональ напряженно-активная, или диагональ борьбы—это диагональ, которая возникает обычно в том случае, когда герой борется с каким-нибудь препятствием и медленно это препятствие превозмогает.

Диагональ вступления, или входа, имеет место тогда, когда герой входит на сценическую площадку, в картину, в кадр и, оставаясь на ней, включается в развертывающееся действие.

Демонстрационной диагональю я называю такую диагональ, по которой развертывается событие, лишь проходящее, протекающее перед глазами зрителя¹.

Вот перед Вами картина Сурикова «Боярыня Морозова». Она построена по пассивной диагонали, которая несколько раз повторяется в картине, подчеркивая направление движения. Эта диагональ вполне созвучна тому содержанию, которое выражает картина. Боярыню Морозову везут на доп-



рос в Кремль, а потом в ссылку, и, хотя она подняла руку с двуперстием, но она бессильна бороться. Она является жертвой.

Дальше на экране идет картина Перова «Похороны крестьянина». Содержание картины—невозвратимая потеря. Настроение унылое, безрадостное. Композиция построена по пассивной диагонали. Мертвое тело бедняка везет крестьянская лошадь в глубину картины.

Надгробный памятник Павлу—скульптура Мартоса: фигура женщины олицетворяющей печаль, композиционно расположена по диагонали пассивной. Вы скажите, что фактически здесь нет диагонали. Да, ее нет, ибо барельеф построен фронтально. Но направление жеста женщины дано справа налево по пассивной линии.



И.П.Мартос. Надгробие М.П.Собакиной. 1782

Картина Дейнеки «Оборона Петрограда». Здесь налицо несколько диагоналей. Диагонали, о которых идет речь—явление не стилистическое, а смысловое, поэтому в одной и той же картине могут встретиться несколько диагоналей. Если бы диагональ определялась стилем, тогда, конечно, только одна диагональ могла иметь место в произведении. Я в «Чапаеве» покажу вам все четыре диагонали.

Композиция Дейнеки развертывается по нескольким диагоналям. Слева—диагональ вступления: рабочие тогдашнего Петрограда собираются на фронт. Они поодиночке и группами выходят со своих заводов и, получив винтовки, направляются к месту сбора. Пока они идут еще не в ногу. Дви-

Другой памятник работы тоже Мартоса—памятник Собакиной—стоял в Донском монастыре. Здесь женщина, также олицетворяющая печаль, повернута справа налево и расположена по линии пассивной.

Эти примеры в достаточной степени характеризуют пассивную диагональ.

Теперь я вам покажу, как строится картина по активной диагонали и как эта диагональ борьбы вполне соответствует смыслу картины, сюжету, содержанию. Картина Сурикова «Ермак» композиционно построена по диагонали борьбы. Направление движения идет слева направо в глубину картины.

Картина современного художника Владимирова, изображающая взятие танка у белых: красноармейцы осаждают танк³. Композиция построена по диагонали активной диагонали борьбы, которая соответствует содержанию этого сюжета.



Лоренцо Бернини. Давид. 1623

Еще один пример—скульптура итальянского художника Бернини, представителя барочного искусства, изображающая Давида, который борется с Голиафом. В руках у него праша, он развернулся всем корпусом и через мгновение камень полетит в лоб Голиафу. Устремленность его взгляда и направление, по которому полетит камень, даны по диагонали борьбы. Эту скульптуру надо рассматривать в движении.

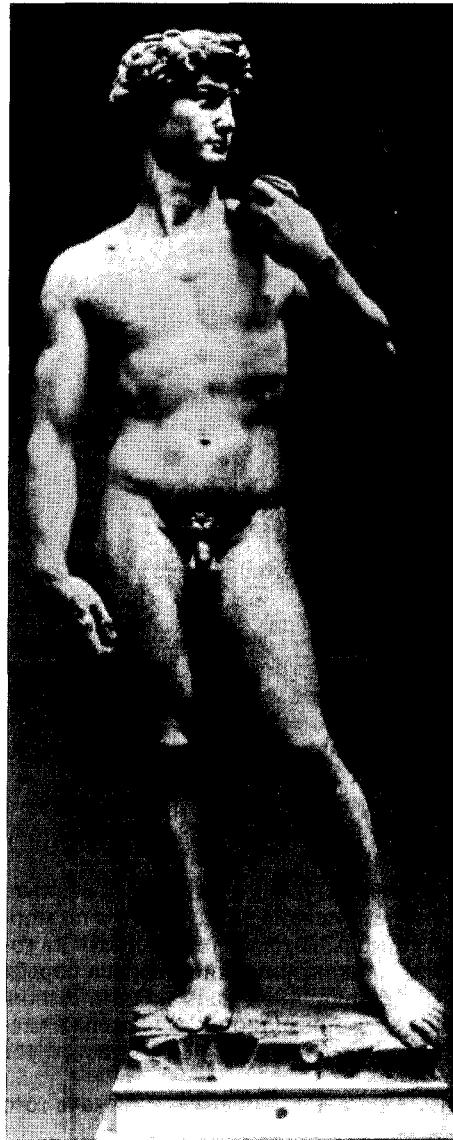
На экране «Плот Медузы»—картина французского художника Жерико. Снова тема борьбы. Потерпевшие кораблекрушение долго носятся по морским волнам и призывают на помощь корабль, который они увидели на горизонте. Взоры устремлены вдаль. В этом движении олицетворена борьба со стихией. Она выражена по активно-напряженной диагонали; а стихия ветра, которая их тянет к смерти, к гибели, композиционно выражена в пассивной диагонали. Здесь в наличии две диагонали и каждая соответствует смыслу.

Теперь я перехожу к третьей диагонали: вступления, входа, начала того или иного эпизода.

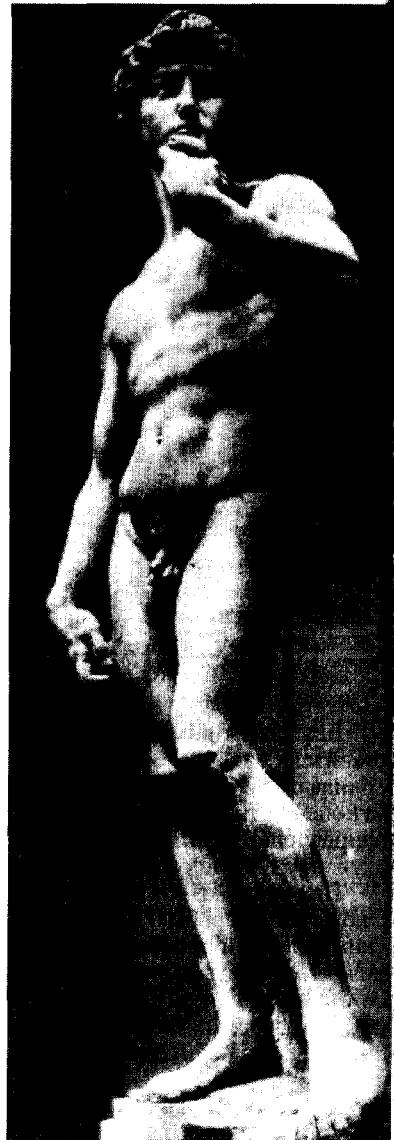
Перед вами репинское «Не ждали». Долго пребывший на каторге политический ссыльный неожиданно входит в давно покинутую им семью. Здесь тема появления, входа, вступления его в новую жизнь—и Репин дает «диагональ вступления».

жение их по диагонали входа вполне соответствует смыслу данного эпизода картины. Дальше художник показывает, как рабочие смыкаются. Вот они выстроились и слились как бы в одну массу. Строй идет словно один человек. У всех рабочих винтовки за плечами на ремне. По мере приближения к фронту напряжение растет. Винтовки уже на плечах, и диагональ приобретает активно-напряженный характер, становясь диагональю борьбы. Верхняя часть картины показывает красноармейцев—раненых, возвращающихся с фронта. Это направление движения дано художником по пассивной линии, то есть справа налево.

Пример из искусства феодальной эпохи: изображен бой новгородцев с суздальцами. Художник XV столетия строит композицию по активной линии⁴. Здесь тоже нет диагонали в прямом смысле слова, ибо изобразительная форма—плоскостная, а композиция фронтальная. Но линия направления движения новгородцев слева направо выражает идею борьбы.



Микеланджело Буонарроти. *Давид*. 1501–1504



Картина Александра Иванова «Явление Христа народу»—первое появление Иисуса перед народом. Тема вступления, входа. Иисус двигается по диагонали вступления.

«Благовещение» Боттичелли. Архангел Гавриил приносит весть Марии о том, что она родит сына. [Ангел] входит слева.

«Поклонение волхвов»—картина художника Кватроченто Беноццо Гоццоли. Композиция развертывается спиралеобразно, но основная линия—вступления. Волхвы идут, чтобы поклониться родившемуся Иисусу. Содержание данного эпизода нашло форму выражения, которую я назвал «диагональю вступления».

«Давид» Микеланджело передает другой сюжетный момент, чем «Давид» Бернини. У Бернини Давид борется, а у Микеланджело Давид ждет приближающегося Голиафа. И Микеланджело развертывает композицию вступления.

Теперь я перехожу к последней, четвертой диагонали, которую я назвал «демонстрационной». В данном случае композиция строится так, что события воспринимаются, как проходящие перед взором зрителя, не задерживающиеся в пределах картинной рамы.

Перед Вами картина французского художника Жерико, изображающая скачки⁵. Вы скажете, что скачки—это тоже борьба, поэтому их нужно было бы изобразить по диагонали напряженно-активной. Но тут имеется в виду зритель, который как бы присутствует на скачках. Для него скачки—не борьба, а демонстрация соревнования. Поэтому, учитывая восприятие зрителя, художник развертывает событие по демонстрационной линии.

Курбе, художник второй половины XIX столетия, изображает возвращающихся с приходской конференции католических священников⁶. После конференции они позавтракали, выпили и веселые возвращаются. Событие протекает перед зрителем как демонстрационное шествие. Тут как бы сам зритель помещен в картину: это крестьянин, работавший на поле; он схватился за живот и хохочет. Смысл этого эпизода вполне укладывается в форму демонстрационного развертывания события. Картина построена по демонстрационной диагонали.

Боттичелли, «Весна»: шествие фей весны развернуто по линии диагонали демонстрационной.

Суриков, «Взятие снежной крепости»: всадник скачет и берет снежную крепость приступом. Быть может, здесь изображена борьба? И не лучше ли было бы, если композицию построить по диагонали напряжения—активной? Однако смысл этого эпизода другой. Здесь изображена игра, забава, в которой смельчаки показывают свое ухарство. Событие протекает перед зрителями. Суриков поместил зрителей в самую картину. Для них это событие демонстрационного порядка, подобное скачкам Жерико.

Вот русский лубок «Как мыши кота хоронили». Это демонстрационное шествие в точном смысле слова, и композиция развернута справо налево.

«Давид» Донателло. Я нарочно показываю уже третьего «Давида», и все эти три образа композиционно построены по равным диагоналям—в зависимости от содержания каждого образа в отдельности. «Давид» Донателло изображен уже победившим Голиафа: голова Голиафа лежит у ног Давида. Его жест решен в демонстрационной диагонали.



Донателло. Статуя Давида.
1430-1432 (?)

одновременно чувствовать неувязку между формой и содержанием. Если вы пустите этого героя в глубину сцены, то форма приобретет более убедительный строй. Встречая такие противоречия, неувязку между формой и содержанием, я только убеждался в правильности своих выводов.

Теперь я приступаю к анализу фильма «Чапаев». После того, как я разъяснил Вам на ряде примеров смысл диагональных построений, мне не трудно будет продемонстрировать с этой точки зрения ряд кадров из фильма «Чапаев». Фильм «Чапаев» в основном построен по демонстрационной диагонали. Перед зрителем протекает героическая эпопея, и демонстрационная диагональ выдержана в фильме как основная линия композиции.

Вот один из первых кадров—появление Чапаева на тройке. Тройка делает зигзаг, она несколько раз меняет свое направление. Тройка появляется по диагонали вступления. Затем направление меняется и диагональ стано-

вится демонстрационной. Затем опять ломается направление и, когда тройка скачет на первом плане, диагональ превращается в демонстрационную. Вспомните, почему здесь дана диагональ демонстрационная, а не диагональ вступления? Да потому, что здесь появление Чапаева дано по смыслу именно как демонстрация, и поэтому диагональ демонстрационная гораздо более созвучна эпизоду, чем диагональ вступления.

Следующие кадры—появление иваново-вознесенских текстильщиков. Их путь тоже делает зигзаг. Начиная с диагонали вступления, он переходит в диагональ демонстрационную, когда они подходят к лагерю, к деревне. Они как бы демонстрируют свою готовность выступить на защиту революции.

Чапаев на картошках проявляет свои стратегические способности. Он выстроил ряд этих картошек по линии демонстрационной—это линия противника. Пулеметный огонь противника дан по этой линии, а наступление красной конницы дано по диагонали вступления, входа, наступления. Когда же Чапаев говорит, что красная конница опрокидывает противника, он делает жест рукой по диагонали борьбы, по диагонали напряженно-активной. Картошки летят со стола.

Доктор и фельдшер «наседают» на Фурманова, а Фурманов принимает на себя этот напор и потом дает им отказ. Фурманов дан по диагонали напряженно-активной, доктор и фельдшер по диагонали демонстрационной, но тоже активной. У Фурманова напряжение выражено ярче.

Рассказ об Александре Македонском. Чапаев делает зигзаг: входит по лестнице, поворачивается и в позе слушателя стоит перед Фурмановым, слушая его рассказ о знаменитом полководце.

Чапаев замахивается на Фурманова табуретом: основная направленность этого эпизода—диагональ активно-напряженная, диагональ борьбы, и она созвучна смыслу эпизода.

Арест командира. Он вынужден к уходу и идет по диагонали пассивной в дверь, где его ожидает часовой.

После ареста команда появляется Чапаев и выступает перед Фурмановым в явно демонстрационном позе. Его властная поза дана по диагонали демонстрационной.

Чапаев решил произнести на митинге речь и появляется перед народом на балконе по диагонали демонстрационной. Его речь полна уверенности, героизма, экспрессии. Поза дана по диагонали демонстрационной.

Митинг дан, естественно, по противоположной диагонали.

Петр смотрит в окно и слышит шарманку. Он только что говорил с Анкой, он влюблен в Анку и переживает этот момент—«лирическое отступление». Этот лирический момент дан по диагонали пассивной.

Пассивная диагональ—это, конечно, не всегда диагональ ухода. Причем ракурс в данном случае намечен несколько снизу вверх. И этот ракурс придает более бодрое звучание данному «лирическому моменту».

Петра посыпают с ответственным поручением—он идет по диагонали активно-напряженной. На его пути могут встретиться серьезные препятствия, и художник, чутко понимающий форму, направил движение Петра по диагонали борьбы, по диагонали активно-напряженной, с ракурсом в гору, что еще усиливает напряжение.

Полковник играет на пианино—диагональ в основном пассивная. За этим кадром следует еще ряд кадров, построенных по пассивной диагонали. Это тоже «лирический момент», но ракурс другой. Ракурс дан не снизу вверх, как у Петра, а несколько сверху вниз. Если в первом случае ракурс приподнимает образ Петра и вслед за тем мы видим Петра, идущего с ответственным поручением, то лирический момент трансформируется: он переходит в эпизод борьбы. Принженность, которая дается ракурсом сверху вниз, делает «лирический момент», связанный с полковником, бесперспективным, и действительно, эпизод обрывается. Он не имеет превращения.

Следовательно, одна и та же диагональ—путем разных ракурсов—приобретает разные качества, как Вы видите, очень тонко увязанные с образом Петра-красноармейца и полковника-белогвардейца.

Чапаев за картой—диагональ демонстрационная, та самая диагональ, которая является лейтмотивом всего образа Чапаева.

Психическая атака белых. Офицерский полк выступает, и здесь дана диагональ вступления. Ракурс с горы. Напряжение растет, и диагональ становится еще более отчетливой. Но несколько раз эта диагональ изменяется, приобретает обратное направление. Некоторые кинематографисты, вероятно, объясняют эти перерывы движением аппарата, снимающего с разных точек зрения движущуюся массу белогвардейцев. Но мне кажется, что изменения направления движения нарушают единство эпизода, целеустремленность действия.

Белые разгромлены. Они бегут, рассыпаются в разные стороны. Вот тут различное направление диагонали оправдывается смыслом. Оно олицетворяет панику в лагере противника.

Противник отступает, начинается атака красной конницы, которая дана по диагонали борьбы.

В одном из последних эпизодов этой части картины появляется пассивная диагональ, гармонирующая с содержанием эпизода—бегством белых. И, если по этой же диагонали мчится конница Чапаева, то это не противоречит моим заключениям, потому что в данном случае мы имеем преследование врага, убегающего по пассивной диагонали. Вследствие этого по той же линии идет и движение красной армии.

[Эпизод] «Пулемет Анки» построен по активно-напряженной диагонали борьбы. Момент необычайно острый, и художник находит соответствующую форму выражения данному эпизоду. Пулемет Анки тоже вращается и в некоторых кадрах показан с разных сторон, опять-таки на основании того же движения аппарата. Но я полагаю, что самый выразительный кадр—это кадр, построенный по активной композиционной линии борьбы.

Красная конница выступает на фронт—она дана по диагонали борьбы с ракурсом в гору, что подчеркивает напряжение.

Автомобиль Фурманова едет прямо в глубину кадра. Здесь прямая олицетворяет собой, как форма, неуклонность выполнения приказом высшего командования, твердость в выполнении этих приказов. Здесь нет никаких колебаний. Не случайно, что единственный раз в фильме «Чапаев» мы видим эту прямую. Этим этот кадр выделяется среди всех других.

Белогвардейцы едут на фронт, наступление белых. Но фронт еще далеко, они едут сравнительно спокойно, и пока мы видим демонстрационное

движение белой армии. Оно изображено по диагонали демонстрационной и активной. Движение усиливается, но диагональ продолжает быть той же.

Пулемет Чапаева поставлен, как и пулемет Анки... по диагонали борьбы. По несколько раз направление этого пулемета меняется. Появляется диагональ демонстрационная, она тоже активная, и благодаря этой диагонали лицо Чапаева гораздо отчетливее видно. Но вот появляется пассивная диагональ. Впервые с образом Чапаева сочетается эта диагональ, предвещающая что-то недоброе, и зритель чувствует тревогу. Чапаев ранен. Он ранен еще раз—мы чувствуем приближение трагической развязки, и изменение диагонали не случайно—формаозвучна содержанию.

Анка послана на фронт за подкреплением. Она едет так же, как и Петр в свое время, по диагонали напряженно-активной, по диагонали борьбы с ракурсом в гору. И этот кадр создает ритмическую перекличку с кадром Петра, а смысловое значение этих кадров почти однозначное—и там, и тут посланному грозит опасность. Форма здесь тоже адекватна содержанию. Ведь можно было направить Анку в любую сторону, но художник выбирает направление той диагонали, которое было бы наиболее выразительно. Такой диагональю является диагональ борьбы.

Получив от Анки известие о необходимости подкрепления, красная конница выезжает из деревни—диагональ вступления.

Чапаев ранен. Он бросает пулемет, его берут под руки и ведут—диагональ демонстрационная. Линия спуска Чапаева с горы делает ломаную кривую. Ракурс вниз. Вы спросите, почему же Чапаеву соответствует здесь демонстрационная диагональ? Да ведь это та самая диагональ, которая сопровождает образ Чапаева как некий лейтмотив, и эта кривая является рефреном к кривой тройки и кривой появления текстильщиков.

В начале фильма Чапаев первый раз выступает перед нами по этой кривой. В первых кадрах фильма эта кривая плавная, широкая, уверенная, торжественная. Текстильщики приезжают на фронт, повторяя ритмически въезд Чапаева, усиливая этот въезд рефреном. И вот раненый Чапаев сопровождается этим же изобразительным лейтмотивом, но качество диагонали изменяется—она становится ломаной, она олицетворяет образ подкошенного вражьей пuleй героя. Три раза варьируется композиционный мотив.

Чапаев подходит к реке, Чапаев уплывает, и пассивная диагональ, которая проскользнула в эпизоде с пулеметом, становится основной линией, сопровождающей гибель Чапаева. В одном кадре имеется нарушение основной линии движения Чапаева справа налево в глубину. Это разбивает смысл эпизода—создается впечатление, что Чапаев, все время плывя в одну сторону, вдруг решил повернуть и плывет на врага. Это изменяет направленность движения в эпизоде. Специалист-оператор скажет, что нужно показать лицо Чапаева, а при пассивной диагонали лица не видно. На это я бы ответил, что нужно найти другие средства. Например, можно сделать так, что Чапаев, плывя, поворачивается—и вы видите его лицо. Можно положить плывущего Чапаева на спину (я не предлагаю способов), но направление движения менять не следует, так как это значит: менять форму, изменить смысл. Пренебрежение смысловым значением формой недопустимо.

Чапаев, сраженный вражеской пулей,тонет в реке. Если бы на этом картина оборвалась, она сразу получила бы другой смысл,была бы какая-то неразрешенность. Зритель уходил бы несколько подавленный. Но в фильме появляется последний кадр, очень хорошо оформляющий картину в целом. Вслед за гибелью героя появляется вновь демонстрационная, наступательная диагональ—и на фронт вступают красные войска. Пассивная линия умирающего Чапаева активизируется, и последние кадры звучат бодро, выражая смысл гражданской войны: как бы ни были ценные герои, им есть будет смена.

В заключение я хочу показать Вам на схеме общую композицию фильма. В отдельных кадрах я показал Вам звучание разных диагоналей и организическую связь формы с содержанием, причем содержание влечет за собой определенное оформление и наоборот.

Васильевы не формалисты. Необычайно строго относясь к форме, они эту форму подчинили содержанию. Из громадного диапазона формальных выражений они подыскали наиболее подходящие для выражения определенного смысла.

Мне вспоминается одна статья в журнале «Театр» о диагональном построении мизансцен в театральных постановках Мейерхольда⁷. Смысл этой статьи сводился к тому, что диагональ является очень удобной формой показа. Например, выстроив троих актеров по диагонали, режиссер не заслоняет никого из них. Такой взгляд я считаю ультра-формалистическим; стоит ли из-за этого огорд городить? Это чисто формалистический подход. Дело не в диагонали как таковой, а дело в направленности диагоналей. Зависимости от направления диагонали приобретают разный смысл. Поэтому нет диагонали вообще, а есть диагонали разных направленностей, разных смыслов.

На четыре части я разбил фильм. (*Показывает на экране схему*). Первая часть—вступление. Основная линия выезда Чапаева—по демонстрационной диагонали. Потом центральная часть фильма—самая большая по размерам, заполненная борьбой. Тут и вступление на фронт—и напряженно-активная диагональ борьбы и другие диагонали, которые располагаются в большей или меньшей симметрии, правильно чередуясь вокруг основного эпизода—наступления капрелевцев и их разгрома, который олицетворен ломаной линией бегства белых и преследования их красной конницей.

Затем начинаются эпизоды вокруг пулеметов Анки и Чапаева.

После того, как Анка послана за подкреплением—вступление красной конницы на подмогу.

Третья часть связана с эпизодом раненого Чапаева. Вот его спуск с горы—и потом пассивная линия, олицетворяющая гибель героя. Это сюжетная развязка.

И наконец, концовка, которая возвращает нас к диагонали вступления. Концовка придает картине бодрый, уверенный, оптимистический тон—в целом это диагональ активно-демонстрационная. Она пронизывает весь фильм, который я считаю фильмом героическим.

Путем подробного анализа я показал значимость художественного произведения советской кинематографии. Я не хотел говорить восторженных

слов, а пытался аналитически обнаружить значительность смысла этого художественного произведения, смысла, выраженного в продуманной, стройной форме. Адекватия формы и содержания создает органичность фильма, и этим обусловлен его успех.

Мне не раз задавали вопрос о сознательности построений формы. Когда в живописи говоришь о том или ином построении, то часто задают вопрос—сознавал ли художник, что он делал? Я думаю, что братья Васильевы не знают изложенной концепции о диагоналях. Так же, как немецкий искусствовед Ланге когда-то формулировал закон фронтальности, объективно существовавший в искусстве⁸, так же, как русский искусствовед Мальмберг⁹ формулировал развертывание фигур в египетских рельефах, так и я констатирую существующий в искусстве факт. Моя концепция является результатом подведения итогов над огромным историческим материалом. Я готов защищать эту теорию не потому, что она моя, а потому, что она объективна и ссылки на противоречия меня не разубедят—я буду доказывать, что эти противоречия реже встречаются, чем правила. Те факты, которые противоречат моим наблюдениям, часто только доказывают отсутствие адекватности формы и содержания.

Я не опубликовывал в печати этой моей работы, и, следовательно, братья Васильевы не знают о моей концепции. Я полагаю, что тот рационалистический анализ, который я сделал, может быть, сами Васильевы как художники не сознают. Но «сознательность» художников другого порядка, чем «сознательность» человека науки. У художников сознательность не всегда рационалистична и не всегда может быть логически формулирована. У них сознательность проявляется в убежденности в своей правоте. Вот художник написал картину, режиссер создал кадр—и тот, и другой уверены, что это так, как нужно. У них где-то внутри интуитивно существует убеждение, которое они не всегда могут сформулировать. Упорство в работе характеризует истинного художника. Когда произведение создано, появляется исследователь и уже со скальпелем в руках, с подсчетами, со всеми атрибутами лабораторных методов объясняет закономерности художественной формы.

Кабинет истории отечественного кино ВГИКа, инв. № 29062.

1. Думается, есть смысл сопоставить описание диагональных построений в этой лекции с формулировками статьи «Анализ композиции «Горе уму» в постановке Вс. Мейерхольда»:

«Все разнообразие диагональных построений можно свести к четырем основным: 1) справа налево вверх и, одновременно, в глубину; 2) слева направо вверх и в глубину; 3) слева направо вниз и из глубины; 4) справа налево вниз и из глубины.

Первую диагональ я называю *пассивной*. Сюжетно она выражает вынужденный уход.

Вторая диагональ *активная*, диагональ борьбы, знаменующая напряжение, преодоление препятствий, завоевание.

Третья диагональ *вступления*, начала, входа. Она не отличается большим напряжением. По этой диагонали участники действия обычно входят, чтобы оставаться в пределах сценического пространства.

Четвертая диагональ демонстрационная. Содержанием ее является очень часто демонстрационное шествие, активное бегство, погоня за врагом, убегающим преступником. По этой диагонали перед глазами зрителей предстают события, не задерживаясь долго в памяти» (Н.М.Тарабукин о В.Э.Мейерхольде, с. 85).

2. Надгробие М.П.Собакиной (1782) находилось в Голицынской усыпальнице Донского монастыря, затем было перенесено в Государственный музей архитектуры им. А.В.Щусева.

3. Речь идет о картине художника И.А.Владимирова «Взятие танка у белых».

4. Н.М.Тарабукин анализирует нижний регистр иконы «Битва новгородцев с сузdalцами» (60-е гг. XV в., Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник).

5. Речь идет о картине Теодора Жерико «Скачки в Эпсоме» (1821, Париж, Лувр).

6. Упоминается работа Гюстава Курбе «Священники после конференции» («Возвращение с приходской конференции», картина не сохранилась).

7. Это ссылка на статью Леонида Варпаховского «О диагональной композиции», опубликованную в подборке материалов, приуроченных к 60-летию В.Э.Мейерхольда («Театр драматургия», 1934, № 2). Расширенный вариант статьи вошел в его книгу «Наблюдения. Анализ. Опыт» (М., 1978, с. 115–132).

8. Речь идет о «законе фронтальности» Юлиуса Ланге. Подробнее об этом см. в книге Б.Р.Статы об искусстве. М., 1970, с. 209.

9. Упоминается В.К.Мальмберг—преподаватель Московского университета.

Публикация Н.Г.Чертовой
подготовка текста, предисловие и комментарии
В.В.Забродина