

Л. Д. Бугаева
(Россия, Санкт-Петербург, СПбГУ)
Герасимов vs Довженко: демонтаж аттракционов,
документальность и правда жизни

Второй Всесоюзный съезд советских писателей, поставивший задачу довести выпуск фильмов до 150 в год, сформулировал основные требования не только к литературе, но и к киноискусству. Были определены образцы для подражания, отмечены тупиковые направления кинопоиска и обозначены задачи, решение которых было призвано стать залогом успешного развития кинематографа. Ориентиры были заданы уже в первый день съезда: А. Сурков увидел эталон в фильмах по сценариям Н. Погодина, Л. Рахманова, А. Довженко, С. Герасимова, М. Смирновой, В. Гусева, П. Павленко, А. Каплера, Б. Чирскова и др. (трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Великий гражданин», «Цирк», «Учитель», «Человек с ружьем», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Член правительства», «Богдан Хмельницкий», «Александр Невский», «Щорс», «Мичурин», «Трактористы», «Сельская учительница», «Молодая гвардия») (22). Простое перечисление фильмов высвечивает очевидные критерии выбора: историко-героическая и патриотическая тематика, социальный конфликт как основа сюжетного действия, ориентация на типическое в построении характеров героев.

Более детально путь, по которому будет двигаться советский кинематограф, был очерчен в выступлениях двух кинорежиссеров, преподавателей Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК) Сергея Герасимова и Александра Довженко. Позиции режиссеров, появившихся на трибуне соответственно в четвертый и шестой дни съезда, существенно разошлись, причем расхождение началось на уровне выбора ориентиров, выветив тем самым различие критериев, на основании которых оценивались кинокартины. Для Герасимова образец для подражания — это произведения 1930-х годов, отвечающие требованиям социалистического реализма: «Чапаев» (1934, Ленфильм) режиссеров Васильевых, «Встречный» (1932, «Ленфильм») Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Депутат Балтики» (1937, «Ленфильм») А. Зархи и И. Хейфица, трилогия о Максиме (1934, 1937, 1938, «Ленфильм») Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Мы из Кронштадта» (1936, «Мосфильм») Е. Дзигана, «Щорс» (1939, Киевская киностудия) А. Довженко.

Герасимов высоко оценивает в докладе фильм «Щорс» Довженко в первую очередь за то, что картина выходит за рамки историко-биографического повествования о легендарном командире Красной Армии, сражавшемся в годы Гражданской войны с военными группировками Петлюры и Добровольческой армии (199). Позднее Герасимов в статьях и лекциях неоднократно будет приводить Довженко в качестве примера талантливого советского режиссера, достоинство которого заключается в жизненности созданных им экранных образов, в его способности «своей заинтересованностью оживлять природу и человека», в интересе к жизни, которая предстает как «процесс целостный, вечный, неугасимый, насквозь диалектический», и к показу человека, который представляет собой «целую энциклопедию самых разнообразных высмотренных в жизни характеров, поступков, выражений».¹ Таким образом, Герасимов, как и Сурков, отмечает в качестве образца фильм «Щорс», но важной для него оказывается панорамность взгляда, жизненность характеров и связь темы с современным моментом (фильм был снят незадолго до начала Второй мировой войны, и Герасимов видел в нем актуальную для предвоенного времени готовность противостоять внешней угрозе).

Довженко же, в отличие от Суркова и Герасимова, не перечисляет фильмы-ориентиры. Напротив, он указывает на количественное и качественное отставание современного кинематографа от того уровня, на котором он может и должен находиться. Ежегодное сокращение количества создаваемых фильмов, характерное для позднего сталинского кинематографа, отнюдь не означало автоматического перехода количества в качество. Ссылаясь на кривую Гаусса — математическое распределение вероятностей, Довженко доказывает, что сокращение кинопроизводства неизбежно ведет к сокращению числа шедевров (335). Ошибка кинематографистов предшествующего съезду исторического периода видится режиссеру в излишнем увлечении историческим прошлым, неоправданных исторических параллелях и связанной с увлечением историческим декором театральшине.

Линия раскола: Эйзенштейн, монтаж и теория эмоций

Герасимов даже в статьях, высоко оценивающих творчество Довженко, отрицательно относится к его стремлению сделать изображаемых людей

¹ Герасимов С. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1984. С. 321, 325.

и их окружение лучше и красивее, чем они есть на самом деле. Впрочем, с позиции Герасимова, в этом стремлении «украсить» действительность все-таки нет той идейно-художественной ошибки, которую совершает Сергей Эйзенштейн в фильмах «Октябрь» (1927, «Совкино») и «Старое и новое» («Генеральная линия», 1929, «Совкино»): «Ошибка этого талантливого художника заключалась в том, что он пытался решить сложнейшую идейно-художественную задачу — отображение подготовки к осуществлению Октябрьского восстания в фильме "Октябрь" и такого величайшего экономического и политического преобразования, каким явилась коллективизация народного хозяйства в фильме "Старое и новое", — чисто внешними приемами» (7, 14; 200). Герасимов считает, что именно отношение к кино как к ожившей живописи привело «к целому ряду эстетических и формалистических уклонов в развитии киноискусства» (7, 49; 209). Продолжая политику осуждения формализма, борьба с которым обострилась в конце 1940-х годов в ходе очередной кампании, на этот раз в музыке, Герасимов представляет формализм в негативном свете: формалистические влияния оценивает как «буржуазные», утверждающие «теорию "искусства для искусства", бездумную эксцентриаду и подмену образного воплощения действительности так называемым "монтажом аттракционов"» (7, 14; 200).

Осуждение «эксцентриады» и «монтажа аттракционов» — это, конечно, выпад против Эйзенштейна, придерживавшегося «агитационно-аттракционной» («динамической и эксцентрической») линии в театральной деятельности Пролеткульта и утверждавшего в статье «Монтаж аттракционов» (1923), что «школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу».² Герасимов как будто забывает, что сам начинал работать в кино, влившись в молодежную группу кинематографистов, именовавших свое объединение Фабрикой эксцентричного актера (ФЭКС). Впрочем, Герасимов все же допускает некоторую меру условности в реализме; для него реализм включает в себя «всю идиоматическую сложность языка, все богатство метафор, аллегорий, символов».³

Прозвучавшая в докладе критика Эйзенштейна и последовательное отмежевание от принципов монтажного кино обусловлены стремле-

нием Герасимова сформулировать на съезде принципы новой теории выразительности. Уже в 1930-е годы, когда Эйзенштейн завершал работу над теорией киномонтажа, советский кинематограф практически отошел от монтажного принципа. Эйзенштейн, стремившийся теоретически обосновать эмоциональное воздействие на зрителя, напротив, изучал возможности соединения кадров в звуковом и цветном кино и дальнейшее развитие монтажного мышления. В это время он создает классификацию видов монтажа «по линии семантического ряда» и «по линии кинетического ряда», выделяя монтаж, параллельный развивающемуся ходу событий, параллельный ходу нескольких действий, параллельный ощущению и значению, параллельный представлениям (конструирующий понятие), а также монтаж метрический, ритмический, тональный (мелодический), обертоновый, интеллектуальный.⁴ Однако именно эту концепцию и отвергает Герасимов: «Переоценивая значение кинематографического монтажа, сторонники так называемого монтажного кино утверждали, что кинематографический образ рождается вне зависимости от реальной жизни, что важное не реальное отражение жизни в кадрах кинофильма, а только сопоставление или столкновение этих кадров, содержание которых само по себе может не иметь никакого значения» (7, 50; 209). Критике подвергается и сценарий, если он сводится исключительно к роли «эмоционального возбудителя» (7, 50; 209).

Отмежевываясь от «аттракционов», т. е. от эмоционального воздействия на зрителя, Герасимов здесь нападает на «эмоциональный сценарий» (термин, предложенный Эйзенштейном) Александра Ржешевского, создавшего сценарии «Двадцать шесть бакинских комиссаров» (1932, реж. Н. Шенгелая, «Азерфильм»), «Очень хорошо живется» («Простой случай», 1930, реж. Вс. Пудовкин, «Межрабпомфильм») и «Бежин луг» к утраченному фильму Эйзенштейна (1935, «Мосфильм»). В статье «О форме сценария» (1929) Эйзенштейн дает определение: «стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождении зрительных образов», «предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине», «представление материала в тех степенях и ритмах захваченности и взволнованности, как он должен "забирать" зрителя».⁵ Эмоциональный сценарий — это не последовательный пересказ событий, но импульс режиссеру, который должен

⁴ Эйзенштейн С. Монтаж. М. Музей кино, 2000. С. 298.

⁵ Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Т. 1: Чувство кино. М.: Музей кино, 2004. С. 465–466.

² Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 20, 22.

³ Герасимов С. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. С. 152.

найти визуальные образы, способные вызвать в зрителе необходимый эмоциональный отклик. Эйзенштейн рассматривал кино как внутреннее пространство сознания, где эмоциональный опыт автора фильма неизбежно коррелирует с опытом зрителя. Данный психологический изоморфизм давал ему возможность утверждать, что путем изучения и развития монтажа, двигаясь от ячейки монтажа к сложной оркестровке кинематографического опыта в целом, можно попасть в сферу зрительского опыта. Телесный характер эмоциональности позволяет режиссеру сконструировать фильм таким образом, что эмоциональная линия оказывается встроенной в его монтажную структуру. В итоге посредством монтажной композиции передается определенный эмоционально-интеллектуальный опыт автора. Так, лицо актера, данное крупным планом, способно создать или поддержать у зрителя определенное настроение. Зритель извлекает эмоционально-интеллектуальную составляющую фильма из вербально-визуального нарратива и переживает ее предзаданным образом. Подобное отношение к монтажу и к конструированию воздействия на зрителя при помощи определенных технических приемов неприемлемо для Герасимова, который считает, что эмоциональность достигается принципиально иными средствами.

Герасимов подчеркнуто дистанцируется как от «монтажа аттракционов», так и от теории эмоциональной выразительности, которую Эйзенштейн разрабатывал в 1920–30-е годы и использовал в практике преподавания студентам ВГИКа. В «Программе теории и практики предмета режиссуры», опубликованной в 1936 году, наряду с упражнениями для голоса и тела большое внимание уделялось теоретическому аспекту выражения эмоций: теории выразительности и истории «выразительного проявления». Одна из тем в разделе «Теория выразительного проявления», где, в частности, разбираются разные учения о выразительном движении человека, «Джеймс и его теория эмоций». В статье «Станиславский и Лойола» (1937) Эйзенштейн перефразирует знаменитую цитату Джеймса: «Мы плачем не потому, что мы грустны, а мы грустны потому, что плачем».⁶ Для режиссера важно, что в этом случае работает «закон *pars pro toto*, где *pars* — частный ракурс или положение, характерное для эмоции, — непременно вызовет ощущение *toto*, т. е. в данном случае переживание всего комплекса эмоции».⁷ Эйзенштейн обнаружил, что о связи эмоционального состояния и

⁶ Там же. С. 503.

⁷ Там же. С. 504.

телесных движений писал также Г. Э. Лессинг, который различал два типа актеров: «переживающего, но неспособного обнаружить свои чувства в действии, и непереживающего, но способного в движениях воспроизводить чужие эмоции».⁸ Сравнивая системы Джеймса и Лессинга с системой Станиславского, на первый взгляд, радикально отличной, Эйзенштейн пришел к выводу, что монтаж является тем принципом, который может объединить данные подходы, на первый взгляд, абсолютно различные. Передача эмоций актером раскладывается на составные элементы, воспроизведение которых способствует достижению определенного эмоционального состояния — этот конструктивный принцип лежит в основе подходов и Джеймса–Лессинга, и Станиславского. Различие между подходами заключается в самих элементах: «грубо внешне двигательные элементы, характерные для эмоций», т. е. низшие формы движения, или движения тела, у Джеймса–Лессинга, и «тонкая материя аффективных воспоминаний или предлагаемых обстоятельств», т. е. высокие формы движения — эмоции, или движения души, у Станиславского. Таким образом, имеет место различие элементов при совпадении принципов конструкции, общей же оказывается прототипическая структура этих систем.⁹

Цитируя известный пример Джеймса с медведем,¹⁰ Эйзенштейн соглашается с утверждением Джеймса о важности телесного аспекта эмоциональности в процессе взаимодействия человека с миром: «Если бы телесные состояния не следовали непосредственно за восприятием, последнее носило бы чисто интеллектуальную форму, чистую, бесцветную, лишённую эмоциональной теплоты. Тогда при виде медведя мы сочли бы за лучшее убежать, на обиду считали бы себя в праве нанести ответный удар, но не чувствовали бы при этом страха или ярости».¹¹ Впрочем, Эйзенштейн считает, что теория Джеймса приложима не столько к актеру, сколько к зрителю. Зритель эмоционально

⁸ *Эйзенштейн С.* Там же. С. 505. Речь идет о работе Лессинга «Гамбургская драматургия» ("Hamburgische Dramaturgie", 1767–1769).

⁹ Там же. С. 509.

¹⁰ «Здравый смысл говорит, что, когда мы что-нибудь теряем, то скорбим и плачем, при виде медведя пугаемся и стараемся убежать, когда нас обижают, впадаем в ярость и пытаемся наказать обидчика. Согласно моей гипотезе, этот порядок следствия некорректен; душевные состояния не следуют непосредственно одно за другим, между ними встает телесное выражение состояния» (цит. по: *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. С. 508).

¹¹ *James William.* «What is an Emotion?»; цит. по: *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. С. 509.

соучаствует в том, что происходит на сцене или на экране. В лекции о биомеханике 1935 года Эйзенштейн утверждает, что положения теории эмоций Джеймса реализуются не в актерам, а в публике: «Тут выясняется, что точка зрения Джемса имеет правильное выражение в театре, где? — не на сцене, что вот актер сделал правильное движение и сразу заперезживал. А это имеет место в публике, потому что публика воспроизводит то, что она видит, в движении, причем не в развернутом виде, а в собранном, и через это входит в то эмоциональное состояние, которое ей демонстрирует актер. Вот где секрет формы».¹²

Герасимов, как и Эйзенштейн, хорошо знает теорию эмоций Уильяма Джеймса, однако, в отличие от Эйзенштейна, подвергает ее критике. В статье «Теории проверяются жизнью» он определяет теорию эмоций Джеймса как низводящую человека до уровня животного и потому несостоятельную.¹³ Герасимов рассматривает эмоциональность как явление высокого духовного порядка, а не как механическую зависимость эмоций от определенных движений. Собственно, переосмысление способов передачи эмоционального состояния и является одним из тех ключевых моментов, где кардинально расходятся взгляды Герасимова и Довженко.

Довженко в корне не согласен с оценкой Герасимовым творчества Эйзенштейна, в особенности с его утверждением, что «Эйзенштейн с его ложными теориями был виновником многих наших заблуждений и что его неудачу в немом фильме "Октябрь" исправил Ромм» (10, 113; 335). Он заявляет в ответ: «Художественная совесть не позволит мне согласиться с утверждением содокладчика С. А. Герасимова, что якобы Эйзенштейн с его ложными теориями был виновником многих наших заблуждений. <...> Мне кажется, что о художниках, особенно завершивших свой жизненный путь, следует судить по тому, в чем они успели, а не в чем они потерпели неудачу» (10, 113; 335); «Эйзенштейн был великий воин нашего авангарда» (10, 114; 336). Эйзенштейн — единственный режиссер, упомянутый в докладе Довженко, и безусловный ориентир. Для Довженко важен не только «Броненосец Потемкин», который Герасимов также оценивает высоко, но и критикуемый Герасимовым «Октябрь», а главное, для него важна теория выразительности, как ее понимает Эйзенштейн. В качестве примера совершенной лаконичности — практически готового сценария, из которого убрано все

¹² РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Ед. хр. Л. 961.

¹³ Герасимов С. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. С. 127

лишнее и на который должны ориентироваться кинодраматурги, если они хотят добиться эмоционального воздействия на зрителя, Довженко приводит описание Петра в «Полтаве» Пушкина:

«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен
<...>
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом
<...>
Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон
<...>
Ура! мы ломим; гнутся шведы
<...>
Еще напор — и враг бежит
<...>
Пирует Петр ...

Прочитанные пушкинские строки — это известный пример, приведенный Эйзенштейном в статье «Монтаж» 1938 года.¹⁴ В докладе Довженко не только приводит тот же самое описание Петра из поэмы Пушкина, что и Эйзенштейн, но и пересказывает основные положения кинематографического монтажа, сформулированные Эйзенштейном. Так, Эйзенштейн говорит об эмоциональном заряде «строго отобранных и сведенных к предельной лаконике двух-трех деталей», о том, что «острое конкретизирование темы чувства в определяющие детали и ответный эффект сопоставления деталей» вызывают в зрителе эмоциональный отклик, а задача режиссера состоит в том, чтобы, «творчески разложив тему в определяющие изображения, затем эти изображения в их сочетании заставить вызывать к жизни *исходный образ темы*», в чем, собственно, и заключается «секрет» эмоциональности в отличие от «протокольности информации».¹⁵ Довженко, отрицающий

¹⁴ Эйзенштейн С. Монтаж. С. 85–90.

¹⁵ Там же. С. 85.

поиск истины без «человеческих эмоций», вторит Эйзенштейну: «Для того чтобы волновать зрителя, надо не только артистам, надо автору быть взволнованным. Для того чтобы потрясать, надо быть потрясенным. Для того чтобы радовать, просветлять душевный мир зрителя и читателя, надо нести просветленность в своем сердце и правду жизни поднимать до уровня сердца, а сердце нести высоко» (10, 113; 335). В этих словах явная отсылка к «Монтажу аттракционов», где «аттракцион» определяется как *«всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»* (курсив Эйзенштейна. — Л. Б.).¹⁶ Проявление чувств, без которых не может быть настоящего искусства, понимается не как сентиментальность или пессимизм, но как глубокое личное переживание настоящего, а сила страдания определяется «не столько гнетом каких-либо внешних обстоятельств, сколько глубиной потрясения»: «Я верю в победу братства народов, верю в коммунизм, но если при первом полете на Марс любимый мой брат или сын погибнет где-то в мировом пространстве, я никому не скажу, что преодолеваю трудности его потери. (*Аплодисменты.*) Я скажу, что я страдаю. Я прокляну небесные пространства и буду плакать по ночам в своем саду, закрывая шапкою рыдания, чтобы не спугнуть соловья с цветущей вишни, под которой будут целоваться влюбленные» (10, 116; 336).

Правда жизни, документальность и новый человек

Оба режиссера апеллируют к документальности и правде жизни, однако по-разному. Герасимов не случайно выделяет фильм «Чапаев» режиссеров Васильевых; для него это фильм, передающий правду революционной борьбы, а потому служащий маяком для других режиссеров. По его мнению, Васильевы «не ограничились передачей сюжета и воспроизведением образов повести — в своей работе над "Чапаевым" они творчески раскрыли свое боевое, революционное отношение к жизни и искусству. Именно поэтому им удалось передать действительное содержание повести, именно поэтому фильм был создан в ясной, реалистической форме, где все эпизоды проникнуты мужественной

¹⁶ Там же. С. 20.

простотой, партийностью, принципиальностью и одновременно оптимистическим юмором и боевой страстностью» (7, 5; 197).

Герасимов хвалит также фильм молодых режиссеров Ю. Егорова и Ю. Победоносцева «Случай в тайге» (1953, к/с им. М. Горького) по сценарию Л. Иванушевой «Хозяйка тайги» за «прекрасное знание труда и жизни таежных звероловов» и одновременно критикует за неудачную попытку подмены увлекательного повествования о «суровом быте» таежных охотников и охотоведов развлекательным сюжетом приключенческого фильма, в результате чего фильм утрачивает познавательные качества (214). С последним утверждением, впрочем, трудно согласиться, так как зритель, следя за развитием истории внедрения нового метода разведения соболей в охотничьем хозяйстве и за параллельным развитием романтических отношений между зоологом из Москвы Андреем Сазоновым и местным охотоведом Еленой Седых, подробно знакомится с жизнью соболей и других пушных зверей, обрастая большим количеством информации о соболеводстве и ондатроводстве. Очевидно, что для Герасимова «правда жизни» означает все же нечто другое, чем верность фактам и источник информации.

Герасимов связывает достоверность, с одной стороны, с протоколированием действительности, в частности с использованием хроники, с другой, — с раскрытием «правды жизни», «правды характера», которые несводимы к документальности. Так, по его словам, документальные кадры встречаются во многих советских картинах на военную тему, в том числе в фильмах «Зоя» (1944, Ташкентская к/с, «Мосфильм») Л. Арнштама, «Человек № 217» (1944, «Союздетфильм») М. Ромма, и «такова была достоверность художественной ткани, что хроника не выделялась, а сливалась в единое целое» (201). Действительно, использование документальных кадров в новом контексте, в том числе художественном фильме, берущее начало в работах Эсфирь Шуб, смонтировавшей кадры дореволюционной хроники в полнометражный фильм «Падение династии Романовых» (1927, «Совкино»), стало частой практикой в кинематографе военного и особенно послевоенного времени. Сам Герасимов обратился к документалистике после «Молодой гвардии» (1948, к/с им. М. Горького) и снял фильм «Освобожденный Китай» (1950, СССР, КНР, ЦСДФ). В статье о Чарли Чаплине, первоначально напечатанной в газете «Известия» (20.06.1954), Герасимов отмечает предельно сдержанное повествование в фильме «Парижанка» (1923, Charles Chaplin Productions) как новаторский для кинематографа прием: «спокойный по тону, почти хроникальный рассказ — не о том, что могло

быть, а о том, что было в жизни, не о том, как это могло случиться, а о том, как это просто <...> действительно произошло. Со всеми неотвратимыми обстоятельствами, во всех убедительнейших подробностях — так было».¹⁷ Еще на заре советской кинематографии Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн предложили две конкурирующие модели достоверности и фактичности в кино: киноправда, показанная средствами «киноглаза», то есть эмоциональное документальное свидетельство (Вертов), и достоверность художественного кинематографа, выросшего из документальной хроники исторической действительности (Эйзенштейн). Обосновывая принцип документальной достоверности, Герасимов пытается совместить оба подхода, Вертова и Эйзенштейна, избегая, однако, упоминания имени как первого, так и второго.

Довженко несколько раз обращался к документалистике: в годы войны он снял фильмы «Битва за нашу советскую Украину (с Ю. Солнцевой и Я. Авдеенко, 1943, Центральная и Украинская студия кинохроники), «Победа на Правобережной Украине (с Ю. Солнцевой, 1945, Центральная студия документальных фильмов, Украинская студия кинохроники). Тем не менее, сравнивая кино с фотографией, которая по своей природе документальна, он считает, что документальность кино — не в протоколировании истории и внедрении документального свидетельства в художественное пространство фильма, а в изображении [«действительности, реально, объективно существующей»]¹⁸ (10, 102; 333). Как отмечает Довженко, в кино «лучше всего получаются природа, животные, дети и артисты, играющие с правдивостью детей», то есть «главным материалом кинематографии является реальная действительность, документальность» (10, 102; 333). При этом стремление к жизненной правде не означает отказ от красоты, которая всегда есть в природе и в окружающей действительности, и Довженко призывает: «Побольше юности в искусстве, побольше красоты и обаяния, душевного и физического!» (10, 117; 336). Не означает это и отказа от страдания, которое «пребудет с нами всегда, пока будет жив человек на земле, пока будет он любить, радоваться, творить» (10, 115–116; 336). С точки зрения режиссера, верность правде — в передаче сложности и богатства чувств героев, которые в действительности сложнее и богаче придуманных киносхем.

¹⁷ Герасимов С. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. С. 353.

¹⁸ *НС 1954*: «Оно <кино> изобразительно, действенно, реально, оно — объективно существующее» (10, 102).

Для Герасимова, определяющего перспективы развития кинематографа, на первом месте стоит логика и «правдивость, граничащая с научной строгостью в познании», поэтому Чарли Чаплин, выверяющий в своих фильмах каждую деталь, и является для Герасимова примером. Сам Герасимов в фильмах, снятых в первые десятилетия после съезда («Журналист», 1967, к/с им. М. Горького; «У озера», 1969, к/с им. М. Горького; «Любить человека», 1972, к/с им. М. Горького), будет стремиться к достоверности, используя как одно из средств ее достижения включение в фильм документальных кадров и документов. Так, в фильме «Любить человека» для создания образа Калмыкова Герасимов использует не только факты биографии архитектора Александра Ивановича Шипкова, но и его чертежи, которые он унесет прямо с защиты кандидатской диссертации Шипкова. Интересно, однако, что, говоря на съезде о документальности в киноискусстве, Герасимов избегал упоминания творчества Дзига Вертова. Скорее всего, это связано с тем, что Вертов — не только создатель поэтического документального кино, но и непревзойденный виртуоз монтажа, который Герасимов на Втором съезде писателей подвергает критике. Вертов нарезал снятый материал на куски и организовывал кадры, снятые независимо друг от друга в разное время в разных местах, так как был убежден, что киноправда — это съемка жизни врасплох, поэтический кинорепортаж и что образ в итоге возникает из хаоса впечатлений. Впоследствии, однако, Герасимов, отвергавший «прямой кинематограф», то есть кинематограф, равнодушный к идеологии, признает, что для Дзига Вертова и Эсфири Шуб, на которых ориентируются западные поклонники «прямого кинематографа», решающей при отборе фактов оставалась идейная позиция.¹⁹

Герасимов, несколько раз побывавший в США (первый раз — в 1949 году), в докладе критикует американский кинематограф за отсутствие правдивости. Опираясь на книгу Джона Говарда Лоусона²⁰ «Кинофильмы в борьбе идей»²¹ и на свои впечатления, полученные во время

¹⁹ Там же. С. 158.

²⁰ Джон Ховард Лоусон — американский писатель и киновед, в течение нескольких лет возглавлявший голливудскую фракцию коммунистической партии США, один из десяти деятелей Голливуда, составивших первый «Черный список» Голливуда (Hollywood Ten) в 1947 году был обвинен в антиамериканской деятельности, приговорен к тюремному заключению и покинул США.

²¹ *Film in the Battle of Ideas*. N. Y.: Masses & Mainstream, 1953; русский перевод: Москва: Иностранная литература, 1954.

посещения Голливуда, он противопоставляет советский кинематограф кинематографу Голливуда и западному кино в целом. Как считает Герасимов, американские режиссеры, показывая негативные стороны капиталистического общества, ошибочно полагают, что «демонстрация поголовного распада и маразма представляет собой критику общества» (7, 20; 201), что имеет место, например, в фильме «Табачная дорога» («Tobacco Road», 1941, реж. Джон Форд, 20th Century Fox) по роману Эрскина Колдуэлла.²² В центре романа и фильма — семья американских фермеров, которые в прежние годы успешно выращивали и продавали табак, но в период Великой депрессии разорились и безнадежно опустили, превратившись в людей невежественных, голословных и неспособных к какой-либо созидательной деятельности. Как известно, «Табачная дорога» не смогла повторить успех фильма «Гроздь гнева» (1940, реж. Джон Форд, 20th Century Fox) по роману Джона Стейнбека, снятому на той же студии тем же Джоном Фордом, что произошло отчасти в силу вмешательства руководства студии, заставившего режиссера изменить трагический конец истории, где спящие старик-фермер и его жена сгорают вместе с домом. Герасимов отказывает американским режиссерам в правдивости изображения американской жизни: «огульно зачеркивая все живое, передовое, светлое в американском народе, они в конечном счете выступают против правды» наряду с создателями «пошлых обзрений, изображающих американский быт в виде раскрашенных феерий» (7, 20; 201).

В качестве примера голливудских комедий, далеких от какой-либо исторической правды, режиссер приводит фильмы с участием актера Дэнни Кея, в частности фильм, в котором герой отправляется «спасать

²² Джон Форд, обладатель четырех «Оскаров» за режиссуру — сторонник прогрессивизма; Эрскин Колдуэлл, автор нескольких публицистических книг и романа о советских партизанах «All Night Long» (1942), написанных в результате работы иностранным корреспондентом в Москве на Украине в годы войны, писатель-реалист. После визита в США Герасимов будет критиковать модернистский подход в голливудском кинематографе конца 1950-х годов, позитивно оценивая режиссеров, которых он считает реалистами, в частности Джона Форда, Кинга Видора, Генри Кинга, Джека Конуэя, Льюиса Майлстоуна, Билли Уайлдера (*Герасимов С. Нью-Йорк, Чикаго, Голливуд // Литературная газета. 1959. 24 января (№ 11). С. 4*). Особенно советский режиссер отметит фильмы Стэнли Крамера — криминальную драму о двух беглых заключенных, белом и черном, «Бегство в кандалах» («Не склонившие головы», «Скованные одной цепью») («The Defiant Ones», 1958, Curtleigh Productions, Stanley Kramer Productions) и постапокалиптическую фантастику на тему ядерной катастрофы «На последнем берегу» («On the Beach», 1959, Stanley Kramer Productions) (*Герасимов С. Кино и человек 60-го года // Известия. 1960. 11 августа*).

Европу на корабле, доверху набитом полуголыми герлс» (7, 20; 201). Речь идет о комедии «Вступайте в ряды армии» («Up in Arms», 1944, Samuel Goldwyn Productions) Эллиотта Наджента, в которой Дэнни Уимс (Дэнни Кей), работавший лифтером в госпитале, оказывается на войне и принимает участие в действиях американской армии в Тихом океане, где ему чудом удается захватить в плен отряд японских военных. С точки зрения Герасимова, фильм «Вступайте в ряды армии», как и «Табачная дорога», лишен правды жизни, и это основной упрек фильму. Режиссер считает, что, несмотря на обращение фильма к недавнему историческому прошлому, в нем нет ни одной правдоподобной сцены. Надо признать, что действительно японские военные показаны карикатурно, а сцены, связанные с попытками героя Дэнни Кея протаскать на военный корабль медсестру Мэри, в которую он безнадежно влюблен, лишены достоверности. Но музыкальная комедия с Кеем и не претендует на документальность. Ее цель — поднятие и поддержание боевого настроения в американской армии. В комедии, которую военнотруженики смотрели бесплатно, много музыкальных и танцевальных номеров с Дэнни Кеем и американской певицей и актрисой Диной Шор, пик популярности которой в США пришелся на 1940–50-е годы, что и является основным достоинством картины. Герасимов предъявляет требования документальности и правды жизни к киножанру, построенному на иных принципах и ориентированному на иные зрительские ожидания.

Позднее Герасимов скажет о большинстве фильмов Каннского фестиваля, что они не поднимаются «выше решения сексуальных проблем, порой склоняясь к откровенной порнографии, где человек оказывался низведенным до уровня животного».²³ В статье о Чаплине, с которым он познакомился в 1953 году и несколько раз встречался в Англии и Швейцарии, Герасимов противопоставит голливудские кинокомедии фильмам Чаплина опять-таки на основании отсутствия/присутствия жизненной правды: «Немые кинокомедии, созданные в Голливуде, нередко бывали поверхностными, благостными, а то и попросту лживыми. Великий Чаплин был реалистом, его эксцентрика при всей своей остроте, неожиданности превращений, алогичности связей с бытом, с фактом повседневности — это истинная правда жизни, увиденной в удивительном ракурсе».²⁴

²³ *Герасимов С. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. С. 136.*

²⁴ Там же. С. 351.

В качестве заслуживающих внимания Герасимов приводит фильм «Юность Линкольна» («Молодой мистер Линкольн» / «Young Mr. Lincoln», 1939, реж. Джон Форд, 20th Century Fox), посвященный одному из первых случаев в адвокатской практике Авраама Линкольна, и «Цитадель» (1938, реж. Кинг Видор, MGM), экранизацию одноименного романа (1937) шотландского писателя Арчибальда Кронина, в котором Кронин использовал свой медицинский опыт.²⁵ Очевидно, что Герасимов понимает под верностью жизненной правде нечто иное, чем достоверность изложенных кинематографическим языком фактов. Так, фильм «Молодой мистер Линкольн», возможно, и достоверен в плане раскрытия характера будущего президента, но не отличается аккуратным изложением многих деталей дела об убийстве,²⁶ получившего известность как дело «Уильяма "Даффа" Армстронга», защитником которого выступил Линкольн, добившись признания его невиновности. Герасимов в своих требованиях к американским кинематографистам ориентируется, с одной стороны, на метод критического реализма, призванный вскрывать причины «уродливых действий» (алкоголизма, самоубийств, сумасшествия, детской преступности) (201), а с другой, — на реалистический подход, принципы которого были сформулированы Георгом Лукачем: "Great realism, therefore, does not portray an immediately obvious aspect of reality but one, which is permanent and objectively more significant, namely man in the whole range of his relations to the real world, above all those which outlast mere fashion. Over and above that, it captures tendencies of development that only exist incipiently and so have not yet had the opportunity to unfold their entire human and social potential".²⁷ По Лукачу, великие авторы-реалисты способны увидеть и

²⁵ Интересно, что Герасимов отмечает в качестве образца не только «Линкольна» Джона Форда, придерживавшегося левых взглядов, но и «Цитадель», режиссером которого был Кинг Видор, член «Альянса кинематографистов по сохранению американских идеалов» (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals), в задачи которого входила защита киноиндустрии как от фашистской, так и от коммунистической идеологии.

²⁶ Среди несоответствий, призванных придать больший драматизм действию: Армстронг был единственным обвиняемым (в фильме обвиняемые — два брата), Линкольн дружил с отцом обвиняемого (в фильме обвиняемые и Линкольн не связаны знакомством), Армстронг холост (в фильме один из братьев женат, другой собирается жениться), присяжные перевесом в один голос признают Армстронга невиновным (в фильме присяжные единодушно оправдывают братьев, более того, Линкольн добивается признания в убийстве от ложного свидетеля) и т. д.

²⁷ *Lucács G. Realism in the Balance // The Norton Anthology of Theory and Criticism // Edited by Vincent B. Leitch. N. Y.; L.: W. W. Norton & Company, 2001. P. 1049.*

описать явления и тенденции не существующие, а только зарождающиеся. Подобного предвидения развития общества, причем в определенном — антикапиталистическом — направлении, требует от американского кинематографа Герасимов.

Надо сказать, что американская кинокритика, причем марксистская, достаточно прохладно относилась к фильмам самого Герасимова. Отмечая верность в изображении деталей, критики отказывали советскому режиссеру в верности передачи духа времени. Так, американский марксистский журнал *The New Masses*, выходящий в США в 1926–1948 годы, описывает фильм Герасимова «Семеро смелых» (1936, «Ленфильм») как "a minor Soviet film about the heroic adventures of an Arctic expedition <...> exciting in parts, but too slight in the conception to be of major importance".²⁸ Еще более суровой была оценка фильма Герасимова «Комсомольск» (1938, «Ленфильм»): «In a combination of documentary shots taken during stages of building and a plot enacted by professional actors, S. Gerasimov, the director, has failed to catch the epic of Komsomolsk. He has recorded the patient tenacity of the builders, their discouragements, the sexual adjustments, the plots of saboteurs, and Soviet triumph at the end, but the sense of magnificent achievement, the suspense of the work itself is missing».²⁹

Комментируя доклад Герасимова на съезде, Довженко отметил, что доклад о кинодраматургии обозначает задачу кинематографистов как «воспроизведение в фильме особенностей литературного письма писателей», с чем он согласиться не может, так как «нельзя произведение искусства выразить адекватно изобразительными средствами другого искусства» (10, 100; 332). Для режиссера «самой чарующей особенностью киноискусства является лишь ему одному принадлежащая возможность переносить массового зрителя чувственно, зримо во времени и в пространстве в любом направлении» (10, 103; 333), «в иные миры, на другие планеты» (10, 105; 333). Довженко на съезде переводит обсуждение кинематографа на принципиально иной уровень, стремится рассмотреть проблемы киноискусства как философские и мировоззренческие. Отсюда поразившее слушателей съезда заявление режиссера, воспринятое некоторыми критиками как попытка увести советского зрителя от действительности и от проблем современности: «Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит

²⁸ *Ellis P. Current Films // The New Masses. 30 June 1936. P. 30.*

²⁹ *Dugan J. Movies // The New Masses. 20 September 1938. P. 29–30.*

наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических? Кинематография» (10, 105; 333).

По мнению Эльзы Триоле, выступившей перед докладом Довженко, «для того чтобы создать образ нового человека, в самом писателе обязательно должны быть какие-то зародыши нового человека» (10, 94; 330). По мнению Довженко, «для того чтобы радовать, просветлять душевный мир зрителя и читателя, надо нести просветленность в своем сердце и правду жизни поднимать до уровня сердца, а сердце нести высоко» (10, 113; 335). Герасимов же, достаточно авторитарный в своем творчестве, тем не менее избегает много говорить о режиссере, обращаясь в первую очередь к деятельности сценариста и актера, и определяет основную задачу киноискусства как «правдивое, углубленное отражение современной действительности — показ советского рядового человека» (7, 23; 202), раскрытие его внутреннего мира. Этой цели, по его мнению, достигает фильм «Член правительства» (1939, реж. А. Зархи, И. Хейфиц, «Ленфильм») по сценарию Катерины Виноградской и не достигает фильм «Кавалер Золотой звезды» (1950, реж. Ю. Райзман, «Мосфильм»).

Оба режиссера — и Герасимов, и Довженко — заговорили о необходимости показа внутреннего мира советского человека и того, как он проявляется в любви, но заговорили опять-таки по-разному. Герасимов говорит о необходимости изображения на экране личной жизни героев, но при этом ставит вопрос: что считать личной жизнью? По его мнению, «если, в отличие от государственных обязанностей, личной жизнью следует считать отношения с семьей, с друзьями, что может быть раскрыто только дома, за обеденным столом или на охоте с выпивкой, рассказами и воспоминаниями, то думается, что это еще очень уклончивое решение серьезнейшей творческой задачи», так как «неделимость личного и общественного есть все же основной признак характера советского героя» (7, 39; 206). Герасимов и позднее будет постоянно подчеркивать связь личного и общественного, отмечая невозможность отрыва жизни человека от жизни общества³⁰ и настаивая на изображении любви как созидательного начала, конструктивной силы.³¹

Герасимов делает акцент на общении влюбленных, на беседе, в которой проявляются их взгляды и характеры; «содержание этой

³⁰ Герасимов С. Свет Октября // Советская культура. 1957. 24 октября.

³¹ Герасимов С. Киноискусство и современность // Коммунист. 1961. № 1. С. 90.

беседы, ее глубина, темперамент раскрывают нам перспективу жизни нашей молодежи, открывают разнообразие и богатство натур, красоту мечты, волю к грядущим победам» (7, 41; 206). Для него любовь в первую очередь доверительная беседа, раскрытие себя, своего мира перед другим человеком. В статье «Теории проверяются жизнью» режиссер скажет: «Но разве можно представлять себе физическое действие, хотя бы относительно полно отражающее все богатство и глубину подлинных жизненных конфликтов, без использования слова, языка как "непосредственной действительности мысли". Почему же, во имя чего актер, стремящийся правдиво передать мысли и чувства человека, должен отказываться от передачи этой "непосредственной действительности мысли"?». ³² Впрочем, следует заметить, что, хотя Герасимов и делает особый акцент на словесной организации фильма, он выступает не столько против немых сцен, сколько против увлечения физическими действиями. Вслед за Станиславским он считает, что актер должен действовать «внутренне и внешне», т. е. передавать не только физические движения героя, но и процесс мышления человека.³³

Довженко, для которого поэтический монтаж остается средством выражения кинематографического значения, менее озабочен внешним и внутренним в актерской игре. Он делает акцент на молчании и на тишине, которая может говорить громче слов: «Разве тишина не говорит подчас больше всяких слов? Тишина труда, гармонически сбалансированного? Тишина пространства? Тишина патетическая или тишина лирическая, покоя? Тишина созерцания? Тишина мышления, творчества, тишина результата и т. п.? Тишина глубоких душевных состояний, мышления, раздумья?» (10, 108; 334). Довженко отмечает распространенный и процветающий «убогий антинародный стиль показа любви на экране» (10, 114; 336). В отказе от показа на экране проявлений любви он видит угрозу обеднения сердец молодых современников: «Побуждаемые разными, но всегда лицемерными соображениями, в угоду ли моде или мнимой производственной деловитости, а чаще всего от "столичного" равнодушия к народу и незнания его, мы подчинили его чувство выдуманному своим киносхемам в кабинетах редакторов. Этим самым мы обеднили коллективный портрет нашего юношества. Оно в действительности лучше, глубже,

³² Герасимов С. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. С. 123.

³³ Там же. С. 132–133.

душевно богаче» (10, 115; 336). Довженко на первый план выдвигает страстность, которая требует от режиссеров новаторства, поиска новых форм. Страстность, эмоциональность делают произведение искусства живым: «Там, где нет борьбы человеческих страстей, нет искусства» (10, 113; 335). В духе Достоевского режиссер призывает к возвращению страдания в сюжет кинопроизведений. Именно страдание, а не преодоление трудностей может и должно привести зрителей к катарсису. Герасимов, в отличие от Довженко, говорит не о страдании, а о борьбе, которая является необходимой составляющей жизни и искусства. Для него истинная победа может быть достигнута только в борьбе; подмена показа борьбы изображением достигнутых результатов представляет собой «вульгарную подмену жизни абстрактной схемой» (7, 32; 204), она обедняет искусство, лишает его убедительности и правдивости.

* * *

Герасимов и Довженко разошлись по ряду вопросов, начиная от доминирования того или иного кинематографического метода и кончая соотношением кино и окружающей действительности и концепцией нового советского человека. Для Герасимова «монтаж аттракционов», или «интеллектуальное кино», — это проявление формального метода, оцениваемого негативно. Для Довженко — это специфическое поэтическое видение, изначально присущее кинематографу. В отличие от Герасимова Довженко видит в разработанных Эйзенштейном приемах монтажа не формализм, а проявление актуального подхода к искусству. В 1954 году Герасимов уже чувствует изменение исторической парадигмы: подвергает критике фильмы, поддержанные официальной прессой («Кавалер Золотой звезды», «Донецкие шахтеры», «Щедрое лето», «Судьба Марины» и «Кубанские казаки»), и осуждает культ личности (без имени Сталина, так как пока еще 1954 год), проявившийся в ряде фильмов. Довженко на съезде (но не в творчестве) более озабочен сменой кинематографической парадигмы. В его выступлении — критика театральности и излишней литературоцентричности кино, его неэмоциональности и непоэтичности. Болезнь и смерть не позволили Довженко снять по собственному сценарию фильм «Поэма о море», законченный его вдовой и получивший противоречивые оценки в прессе (1958, реж. Ю. Солнцева, «Мосфильм»), который мог бы стать художественным примером высказанных на съезде требований к киноискусству. А Герасимов, по его собственному выражению, старавшийся «смо-

треть жизни в глаза», вскоре после съезда начнет съемки трехсерийного фильма «Тихий Дон» (1957–1958, к/с им. М. Горького).

Развитие кинематографа в последующие годы можно представить, с одной стороны, как следование одной из предложенных позиций — Герасимова или Довженко, с другой — как балансирование между ними. Повышенное внимание к повседневной жизни советского человека, стремление показать жизнь как она есть и в то же время оставить место для мечты, за которые ратует Довженко, чередуются с документальностью, в понимании Герасимова, как обращением к историческим свидетельствам. Поэтический монтаж, эмоциональность и лиричность чередуются с построением фильма как диспута (традиция, берущая начало еще в фильме «Великий гражданин» Ф. Эрмлера), в которых обсуждение общественных вопросов переносится в приватное пространство беседы с любимым человеком. Победа через страдание — с победой, которой герой фильма добивается только в борьбе. Ориентация на оригинальный сценарий — с литературоцентричностью и ориентацией на литературную основу фильма. Особый драматизм противостоянию (впрочем, относительно) данных двух тенденций развития советского кинематографа придает изменение в конце 1950-х годов политической ситуации в стране.