



85.37

Михаил Ромм



Михаил Ромм

1



**НИИ теории и истории
Госкино СССР**

**Союз работников
кинематографии СССР**

**Всесоюзный
Государственный институт
кинематографии**

**Центральный
Государственный архив
литературы и искусства
СССР**



Москва
„Искусство”
1980

Михаил Ромм

Избранные
произведения
в 3-х томах

том 1
Теория
Критика
Публицистика

ББК 85.34
Р 70

Редколлегия:

Л. И. Белова,
С. А. Герасимов,
С. В. Дробашенко,
В. Н. Ждан,
М. Е. Зак,
А. В. Караганов,
Ю. А. Красовский,
Е. А. Кузьмина

Составитель

Н. Б. Кузьмина

Комментарий

В. С. Листова

Оформление

художников

А. Б. Коноплева,

А. Г. Кузькина



80106-063

025(01)-80 -подписное

4910020000

© Издательство «Искусство», 1980 г.



«Живой Ленин» (1958)



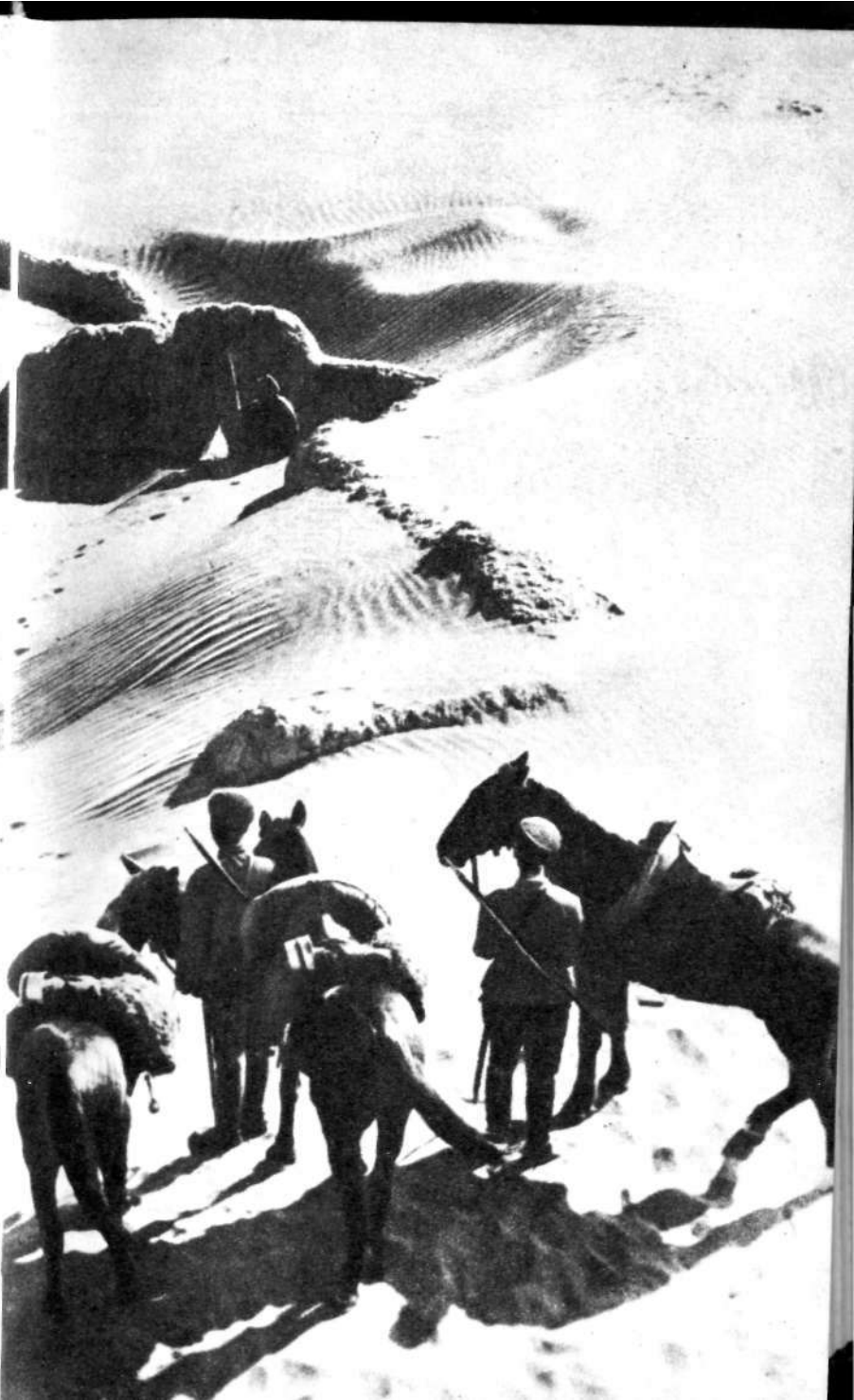
«Живой Ленин»



На съемках фильма «Пышка»
(1934)
«Пышка» (1934)

Пышка — Г. Сергеева
«Тринадцать» (1937)



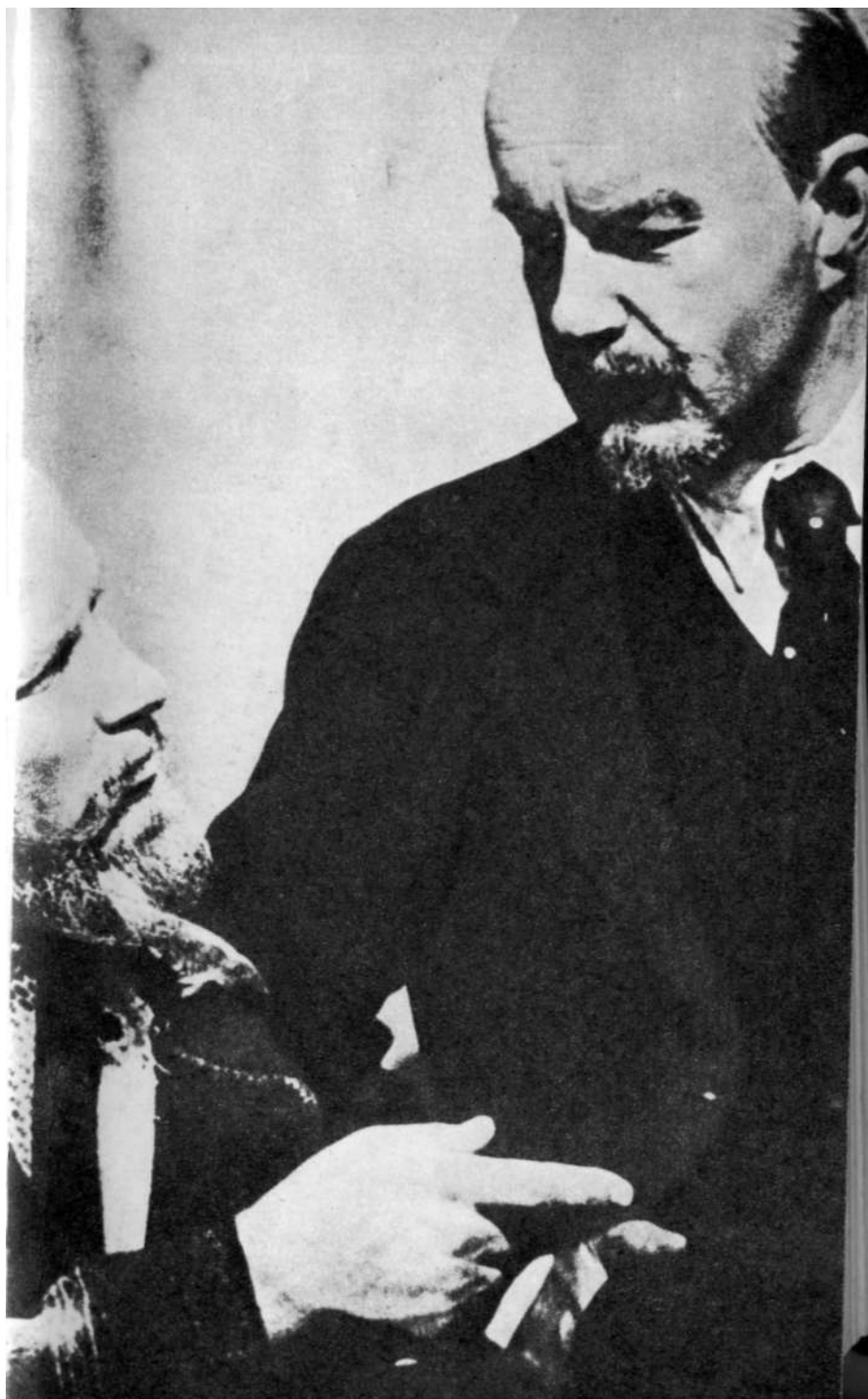
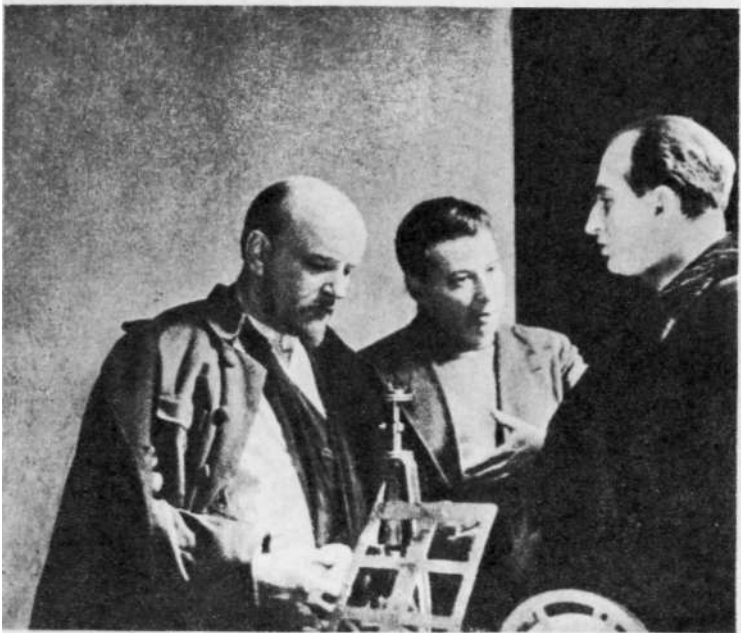
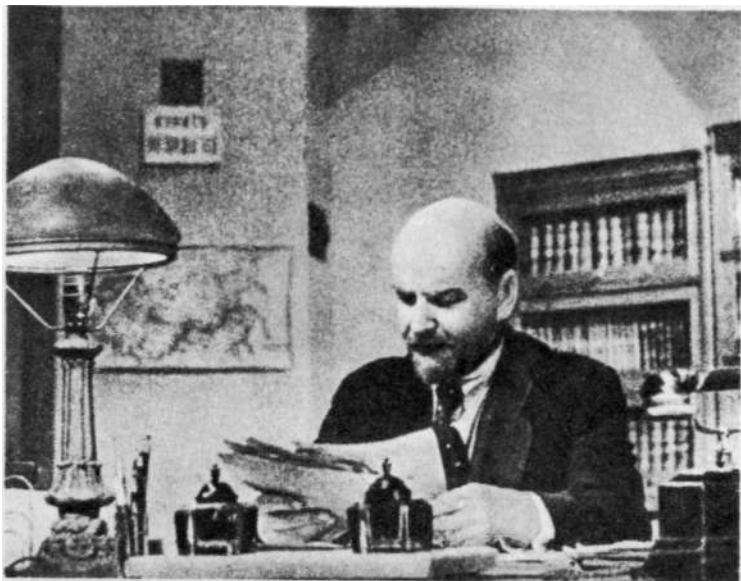




«Ленин в Октябре» (1937)
На съемках фильма «Ленин
в Октябре». М. Ромм и
Б. Щукин

«Ленин в 1918 году» (1939).
В роли В. И. Ленина Б. Щукин





«Ленин в 1918 году»
На съемках фильма «Ленин
в 1918 году»

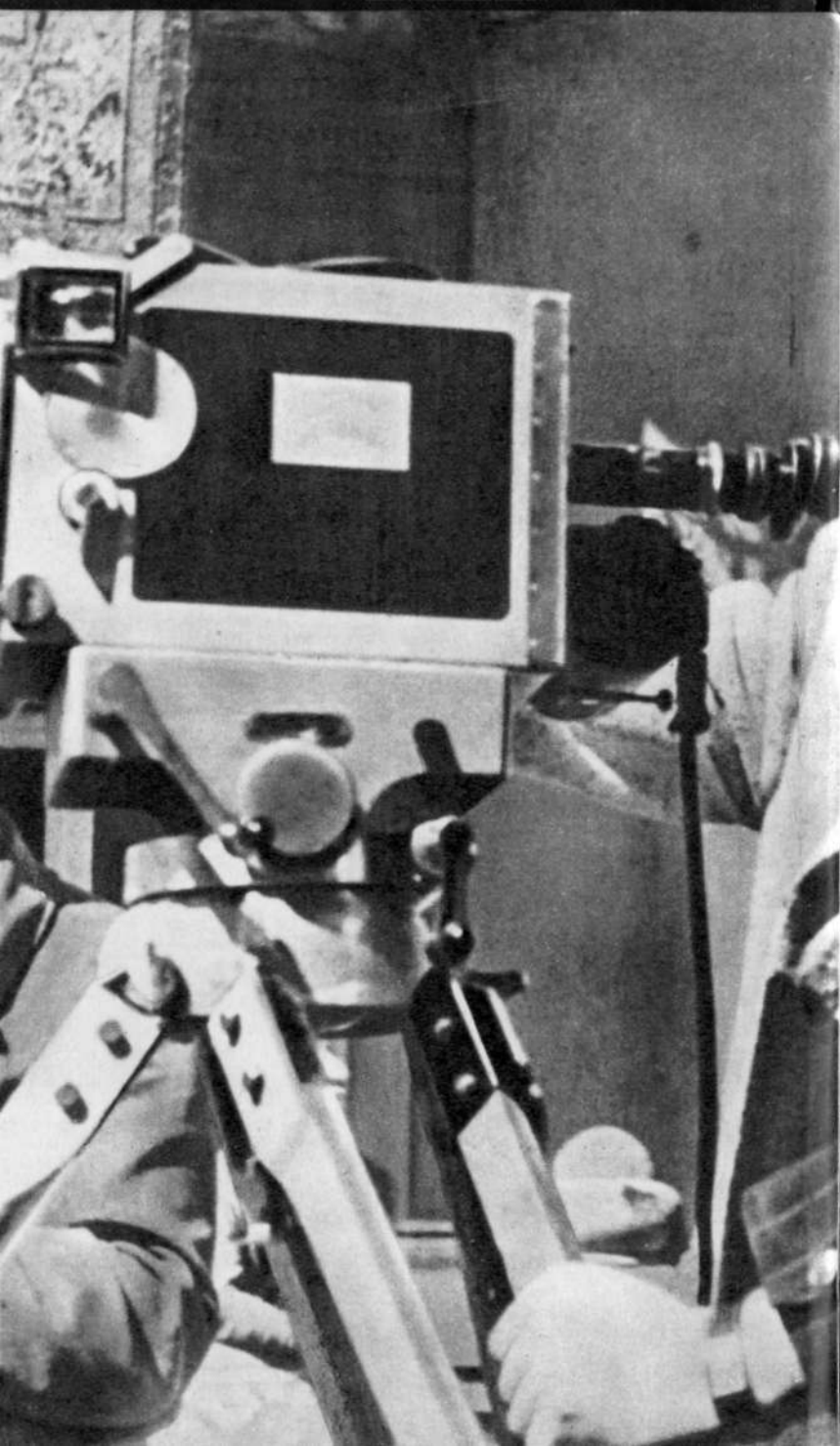
«Ленин в 1918 году».



Т. Савченко, М. Ромм,
Е. Кузьмина и Наташа
Кузьмина (1940)



М. Ромм (1940)
На съемках фильма «Мечта».
М. Ромм и оператор Б. Волчек





«Мечта» (1943)

М. Ромм (1944)

1«Человек № 217» (1945).
[Татьяна — Е. Кузьмина, Сергей
Иванович — В. Зайчиков



На съемках фильма «Русский вопрос» (1948)

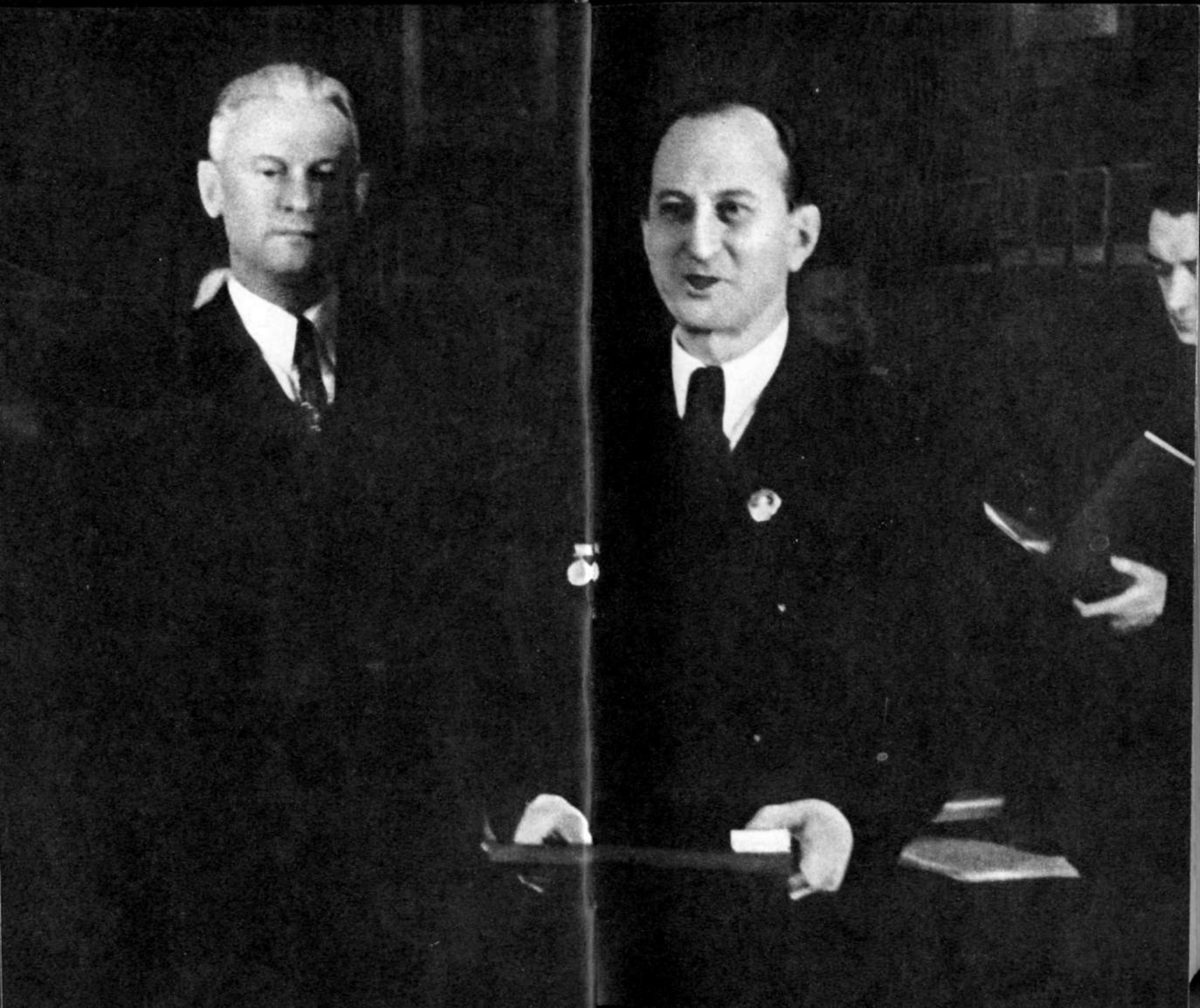
«Русский вопрос» (1948).
Джесси — Е. Кузьмина, Гарри
Смит — В. Аксенов
Гарри Смит — В. Аксенов,
Херди — Б. Пославский



На выборе природы (1950)
На съемках фильма
«Секретная миссия» (1950)

«Секретная миссия» (1950).
Шелленберг — А. Пелевин,
Марта — Е. Кузьмина, Гарви —
С. Вечеслав

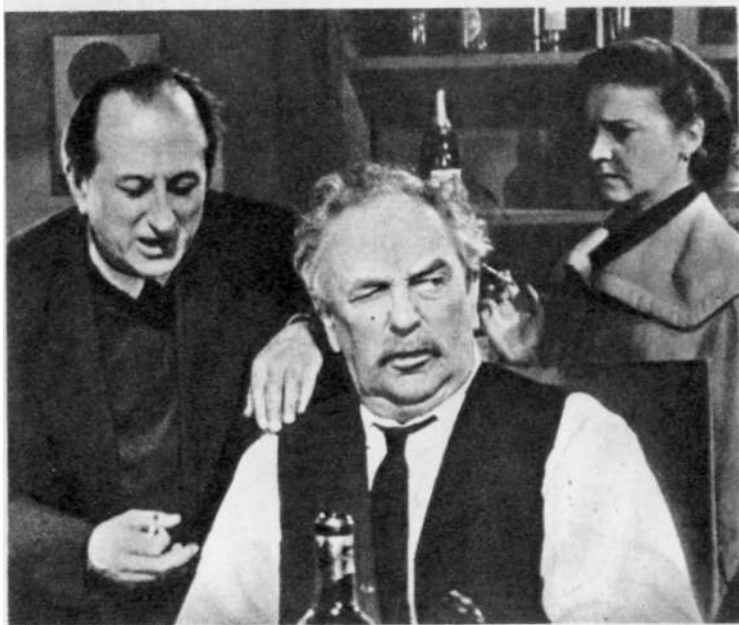
А. Фадеев и М. Ромм (1951)





«Адмирал Ушаков» (1953).
Ушаков — И. Переверзев

На съемках фильма «Адмирал
Ушаков»
«Корабли штурмуют
бастионы» (1953)



**«Убийство на улице Данте»
(1956). Шарль — М. Казаков,
Мадлен Тибо — Е. Козырева**

**На съемках фильма «Убийство
на улице Данте». М. Ромм,
Н. Комиссаров, Е. Козырева**



**На обсуждении фильма
режисера В. Скуйбина
«Чудотворная» (1960)**



М. Ромм (1960)
А. Смирнов, Л. Шепитько,
А. Мачерет, М. Ромм (1965)

М. Ромм (1966)





На съемках фильма «Девять дней одного года» (1962).
М. Ромм, А. Баталов,
Н. Плотников
М. Ромм и Т. Лаврова

М. Ромм и Д. Храбровицкий

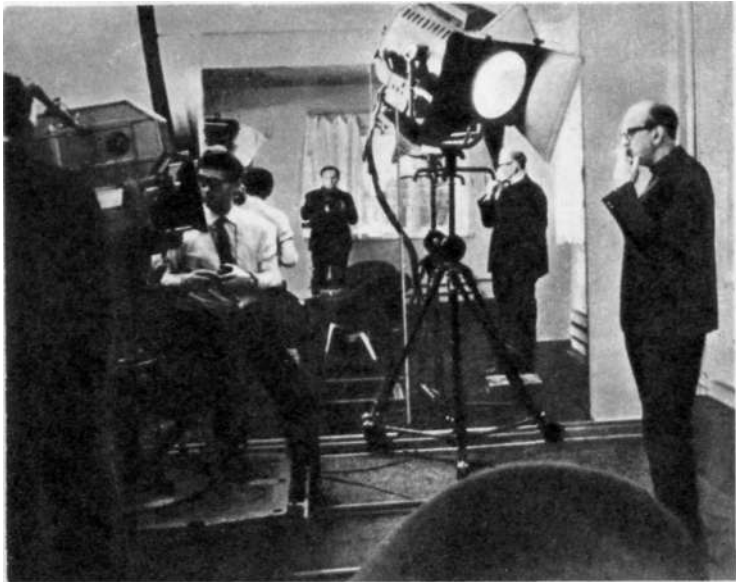




«Девять дней одного года»
Гусев — А. Баталов, Куликов —
И. Смоктуновский, Леся —
Т. Лаврова

Гусев — А. Баталов





На съемках фильма «Первые страницы» (1970)

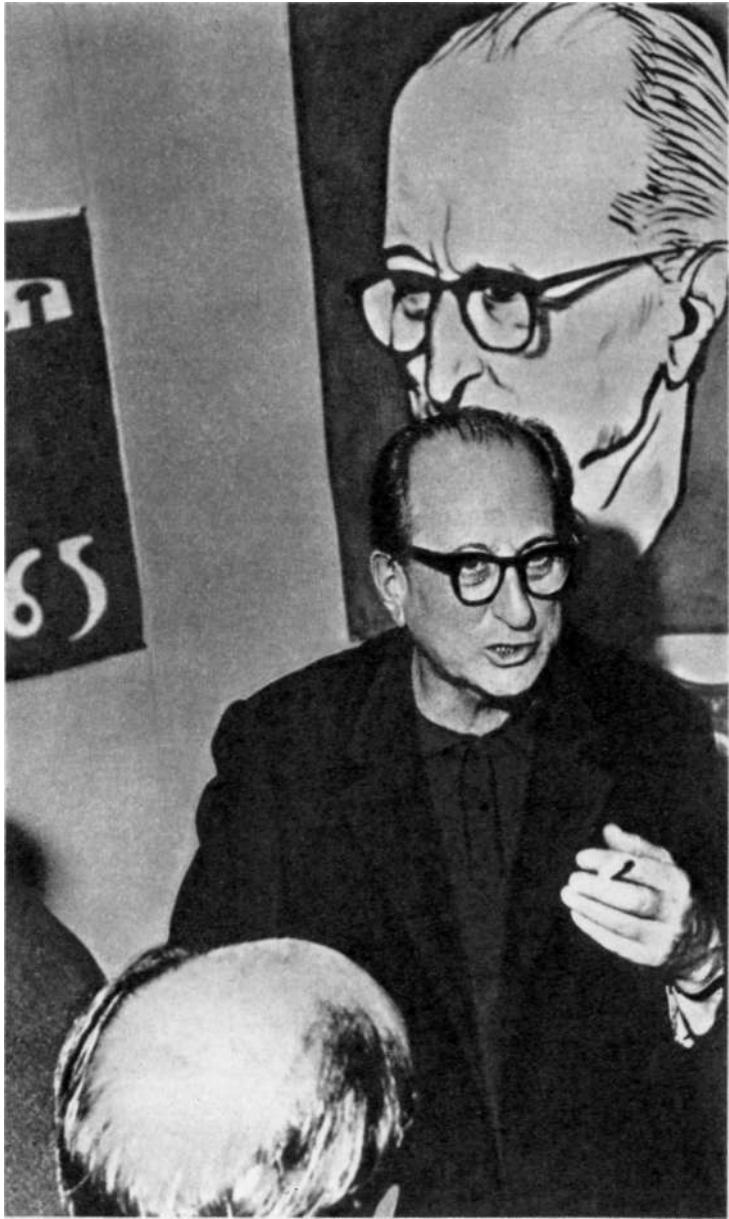


Д озвучании фильма
«Обыкновенный фашизм»
(1965)

«Обыкновенный фашизм»

«Обыкновенный фашизм»





М. Попп (1966)



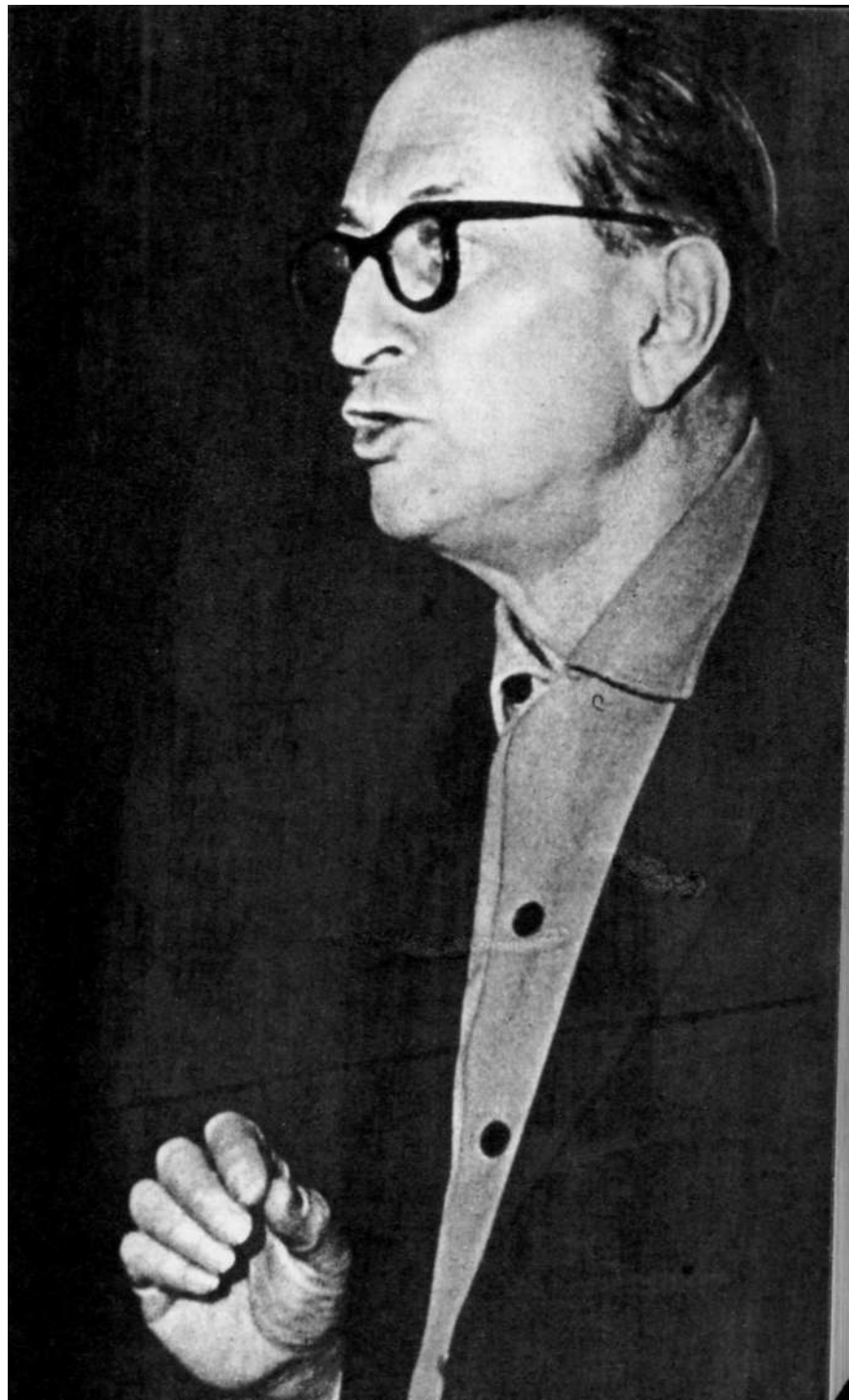


На обсуждении



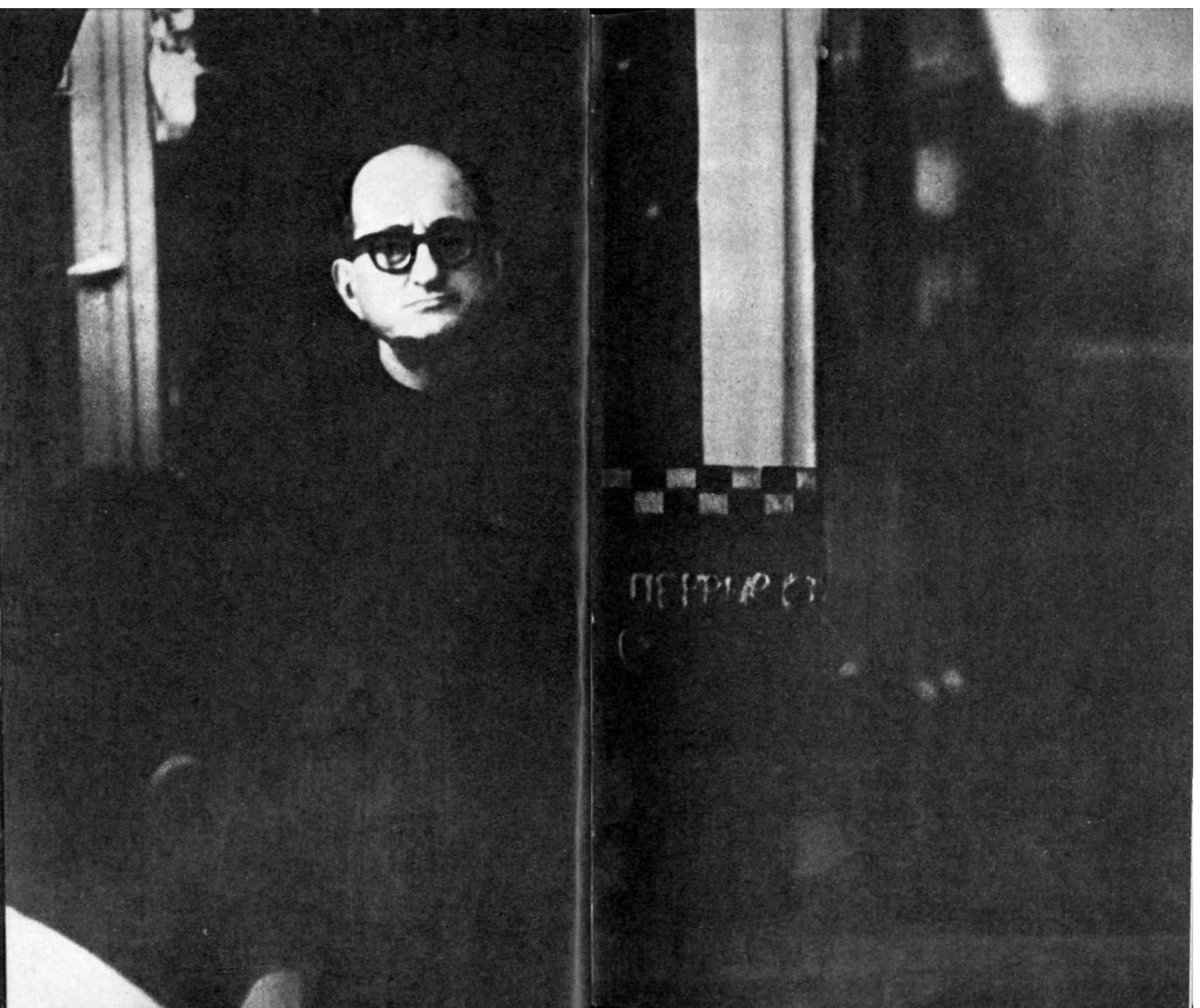
На обсуждении

На юбилее. М. Ромм и
Е. Кузьмина (1971)

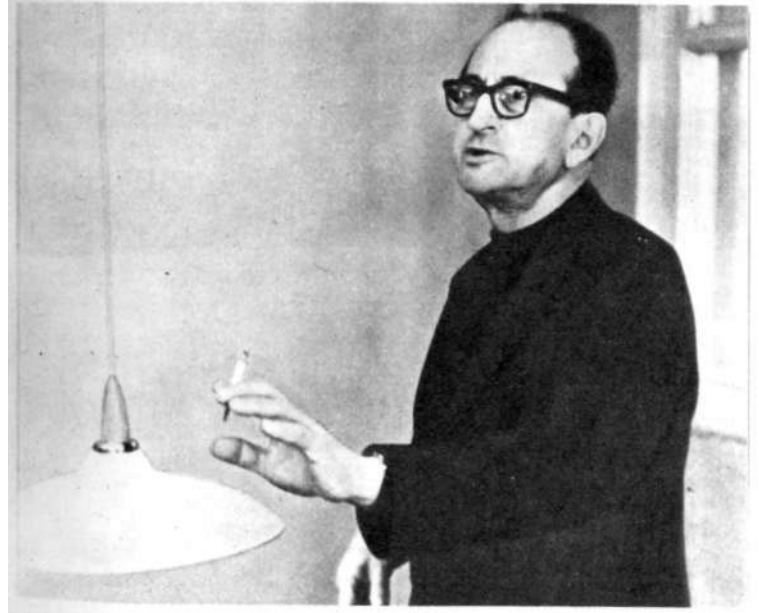








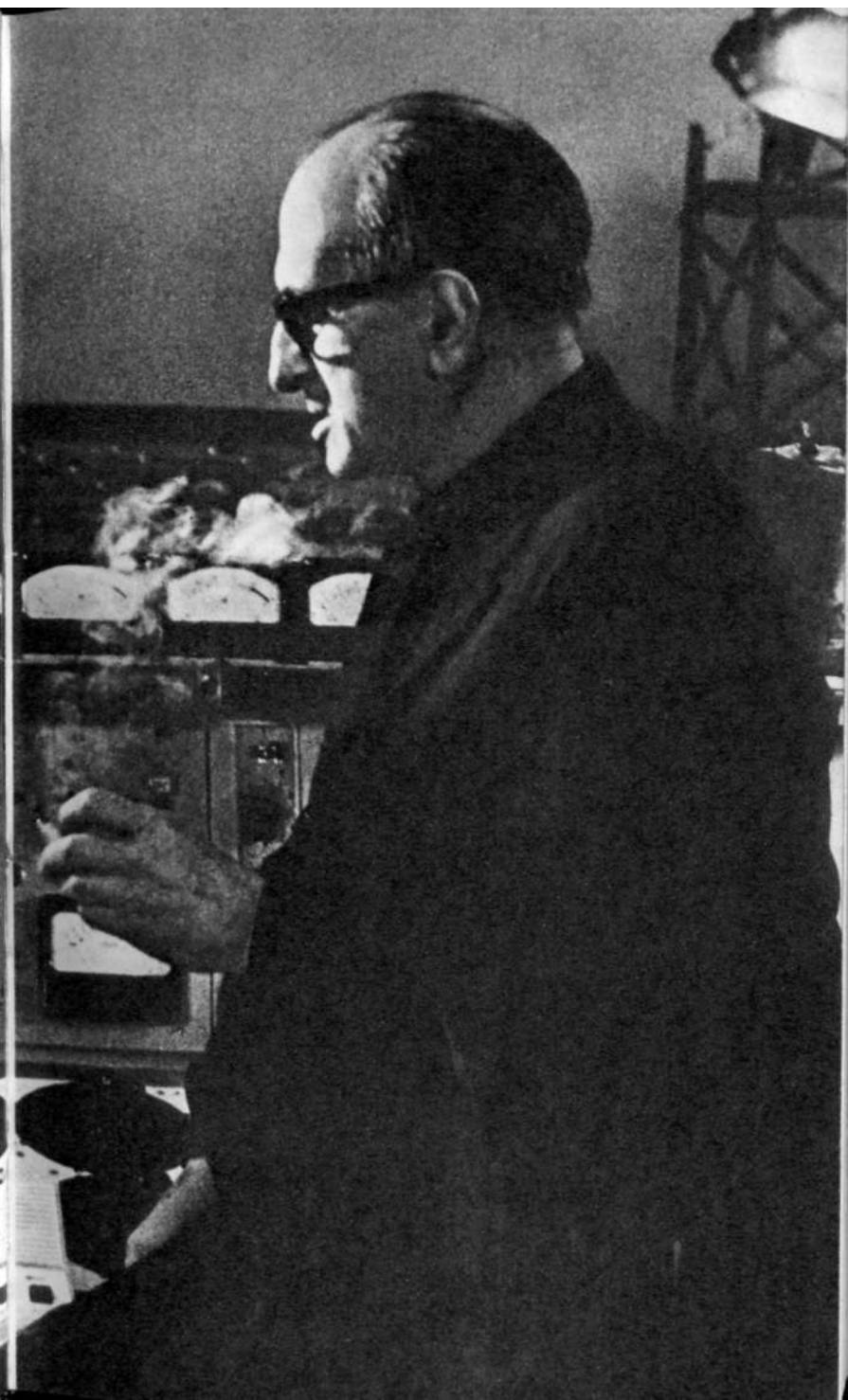
ΠΕΤΡΟΣ Κ.



М. Штраух и М. Ромм

На студии

С. Юткевич и М. Ромм





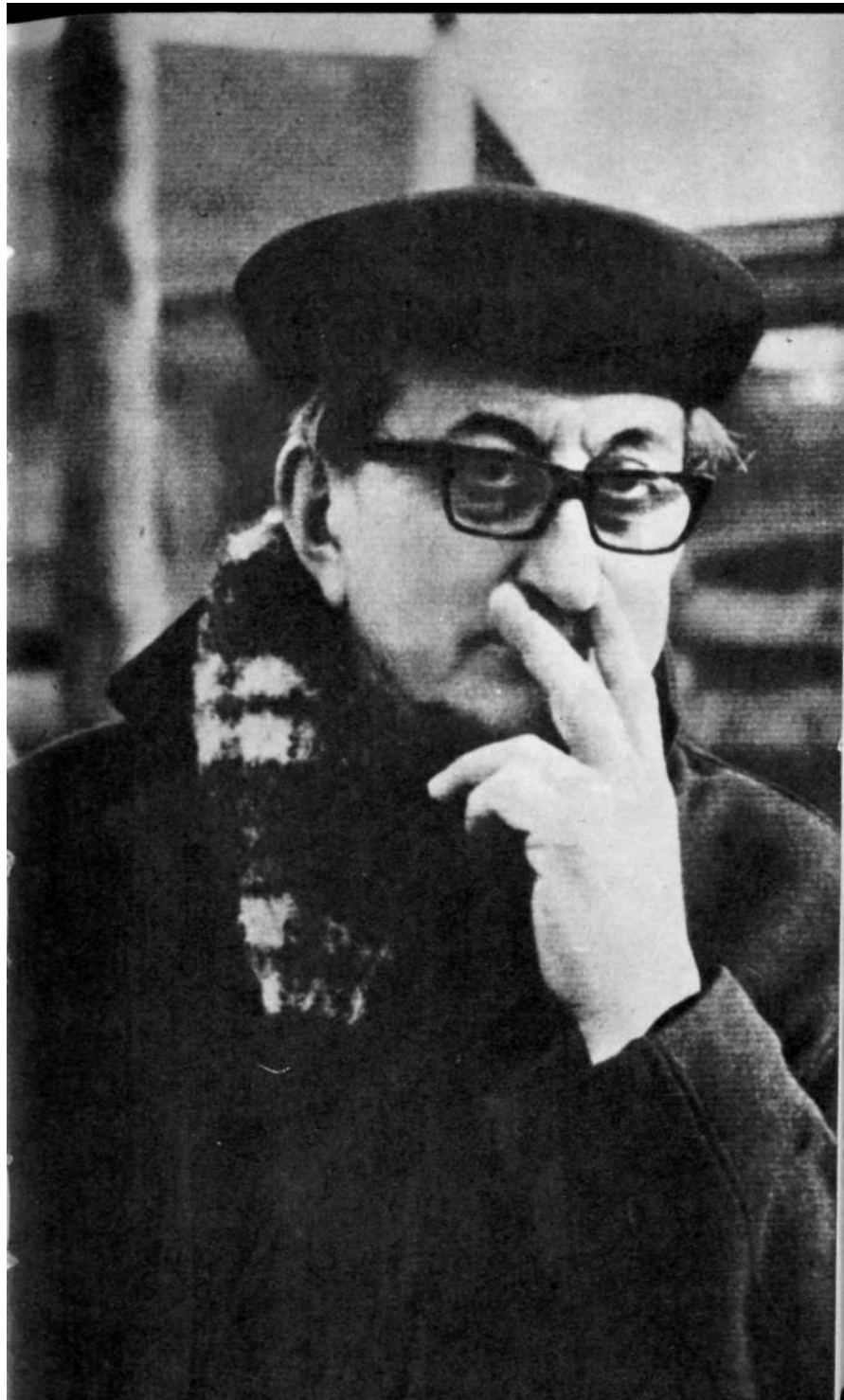
«И все-таки я верю». На
съемках в Мюнхене (1971)
«И все-таки я верю». На
съемках в Париже (1970)

В Париже

«И все-таки я верю».
Кадры из фильма



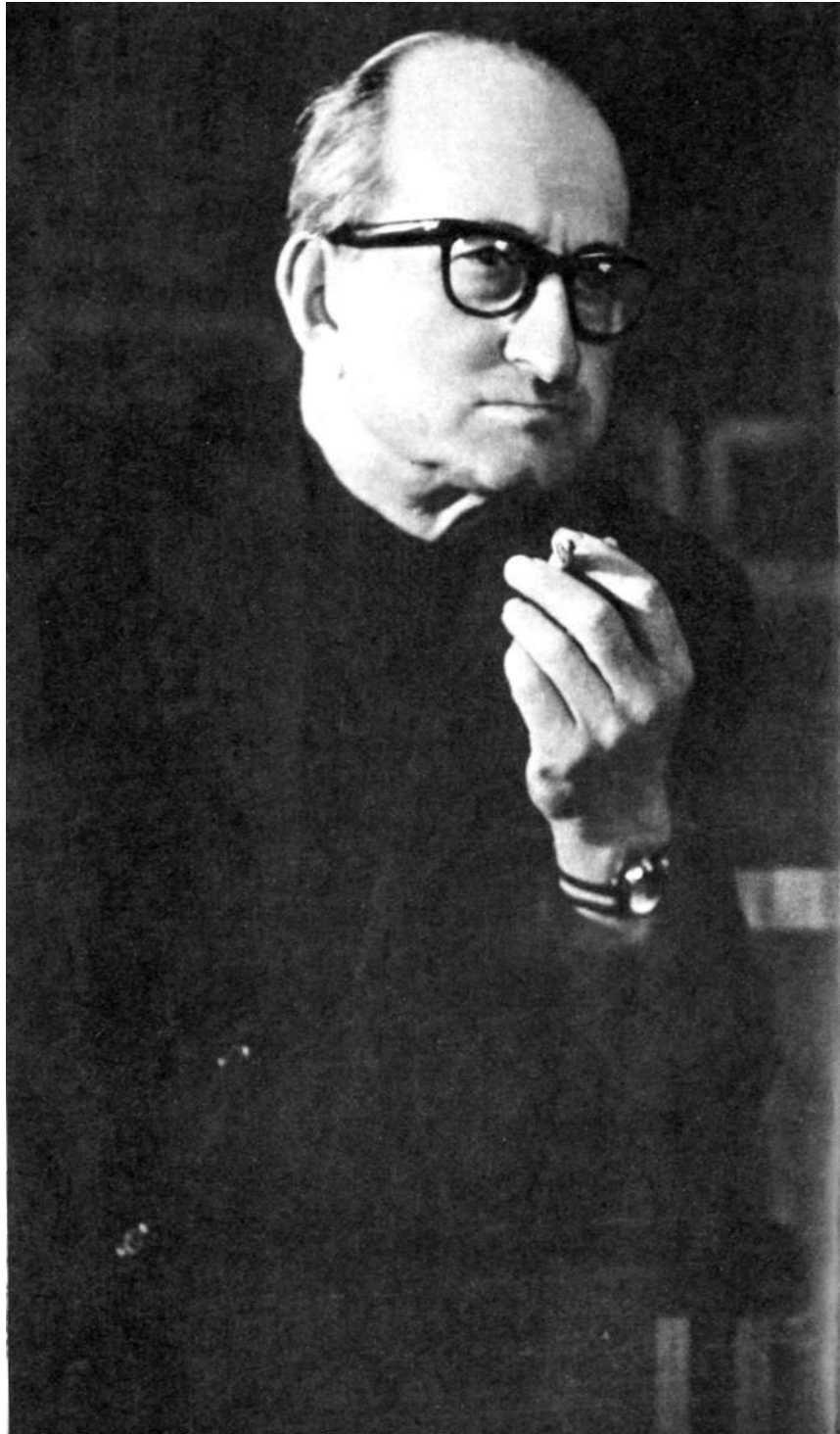
В своем рабочем кабинете
(1971)











От редколлегии

Собрание избранных произведений народного артиста СССР М. Ромма охватывает большую часть его кинематографического и литературного наследия. Том 1 включает работы теоретического плана, критику и публицистику. Они различны по видам и жанрам — это специальные исследования, доклады и выступления на конференциях и дискуссиях, журнальные и газетные статьи, интервью. Вместе с тем материалу тома присуще внутреннее единство. Порой было нелегко определить: в какой раздел отнести ту или иную статью; она могла содержать и исторический экскурс, и теоретические выкладки, и критическую оценку фильмов, и публицистический выход в современность. Это свойство наследия М. Ромма, идущее от цельности его художественной природы, ставило перед редколлекцией известные трудности.

Том 1 поделен на разделы, каждый из которых несет в себе определенную тему, хотя, повторяем, резких границ между ними провести нельзя. Деление на разделы, во многом условное, преследует цели научной классификации, а также предусматривает читательские интересы.

Собрание избранных произведений по праву открывает Лениниана, где представлены статьи и выступления М. Ромма, связанные с его работой над ленинской темой — основным вкладом режиссера в советское кино. В трудах, посвященных знаменитой кинодилогии — фильмам «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», — он одновременно исследует опыт товарищей по искусству, начиная с первых попыток воссоздания образа Ленина на экране. Мысль о кинематографическом воплощении ленинской темы не покидала М. Ромма на протяжении всего творческого пути, что нашло отражение в хронологии статей, помещенных в этом разделе.

Важнейшим по идеологической направленности и эстетической ценности является раздел тома, объеди-

няющий работы о кинорежиссура. Опыт М. Ромма, практика и теоретика, изучающего особенности своей профессии, представлен здесь наиболее полно. Он рассматривает место режиссера в системе кинопроизводства прежде всего с мировоззренческих позиций, связывая грани режиссерского творчества с глубинными, природными свойствами самого массового искусства и его ролью в коммунистическом строительстве.

В специфических проявлениях искусства режиссера он ищет идейные и художественные обоснования; благодаря такому взгляду технология творчества включается в круг больших проблем, становится инструментом образного истолкования действительности. Казалось бы, сугубо профессиональные вопросы (как, например, съемки «глубинных мизансцен» или методика построения «массовых сцен») решаются М. Роммом, исходя из основных целей и задач художника, озабоченного тем, чтобы полнее и ярче раскрыть на экране образ человека и целостный образ народа.

Он держит в поле своего зрения весь путь советского кино, часто обращается к С. Эйзенштейну, В. Пудовкину, А. Довженко, но каждый раз, оглядываясь назад, делает это ради того, чтобы на основе прошлого укрепить свою позицию художника-современника, наметить процесс движения киноискусства и попытаться предугадать его завтрашний день.

При чтении любого раздела тома необходимо учитывать, что М. Ромм в своих статьях и выступлениях нередко избирал полемический тон; доказывая мысль, казавшуюся ему важной, он готов был пойти па преувеличения, о чем писал в статье «Режиссер и фильм» (1940): «Я заранее прошу прощения за возможные полемические преувеличения, но без них обойтись мне никак не удастся». Сама манера письма М. Ромма была диалогична: он видел будущего читателя в качестве собеседника, с которым можно и должно говорить обо всем откровенно. Некоторые материалы тома являются подлинными «Диалогами» М. Ромма — например, с итальянским режиссером Лукнно Висконти.

В статье «Поглядим на дорогу» (1959), вызвавшей многочисленные отклики, он исследует взаимодействие кинематографа с другими искусствами — эта проблема волновала его постоянно, и ей отведен специальный

раздел. Особенно важны, с точки зрения М. Ромма, связи между кино и литературой, что нашло отражение в его анализах прозы А. Пушкина и Л. Толстого — с их «кинематографическим» видением реальности: здесь он идет вслед за С. Эйзенштейном, который неоднократно анализировал классические прозу и поэзию с точки зрения их «монтажных» строений. Большинству оппонентов, споривших с М. Роммом по поводу статьи «Поглядим на дорогу», бросилось в глаза, что в искусстве будущего он не нашел места для театра. Очевидно, М. Ромм был не прав. Менее заметным оказался механизм этой неправоты. Борьба с театральщиной на экране настолько увлекла режиссера, что его аргументы перехлестнули границы кино и коснулись самих театральные подмостков. Во-вторых, утверждая приоритет экранного искусства, М. Ромм возложил на него особые надежды, приписал ему огромные возможности, превращая кино в искусство века, призванное этот век показать и объяснить.

Это один из конкретных примеров полемических крайностей в его трудах, проистекавших из активной, действенной позиции художника, убежденного в неисчерпаемых возможностях своего искусства.

Работы М. Ромма, посвященные отдельным компонентам кинематографа, таким, как драматургия или актерское творчество, обладают качеством, о котором уже говорилось применительно ко всему 1 тому: они не замкнуты внутри себя, его больше интересуют пограничные области, переходы от одного явления к другому. В кинодраматургии он ищет в первую очередь признаки действительности, считая, что этот начальный этап в процессе создания фильма главным образом и определяет его жизнеспособность. В разговоре об актерах он может, как будто неожиданно, вторгнуться в сферу документального кино, чтобы установить взаимодействие между реальным человеком на экране и его актерским воплощением (смотри статью «Сегодняшний виток спирали»). В последние годы М. Ромм живо интересовался телевидением, рассматривая его как звено в развитии духовной культуры человечества; верный своей методике, он отыскивает связи между ТВ и традиционными искусствами, включая на этот раз и кино.

Значительный интерес представляют статьи, где эстетика кинозрелища берется М. Роммом в публи-

диетическом срезе, на точно датированном общественном фоне. «Перед широким разворотом киноискусства и киноиндустрии» (1954) — в этой статье зафиксирован сам момент перехода к новому этапу советского кино. Думая о завтрашнем дне, он посвящает цикл газетных статей проблемам молодого кинематографиста и молодого зрителя. Одна из них показательна своим заглавием: «Чтобы говорить о современности, надо всегда быть молодым» (1962).

Политический темперамент М. Ромма, художника-коммуниста, сознающего свою ответственность за судьбы мира, наложил отпечаток на его теоретические работы и публицистические выступления; это проявилось и в статьях последних лет, когда М. Ромм задумал создать группу фильмов, объединенных, подобно газетной рубрике, названием «Мир сегодня». Борьба с буржуазной идеологией, тревога по поводу бездуховности — многие социальные темы затрагиваются в его статьях и интервью, таких, как «Мир — 68» (1967) или «Главное в кинематографе — открытая ясная мысль» (1971).

Материалы о зарубежном кино невелики по объему, но содержат ряд обобщений, имеющих важное значение в плане теории, например статья об итальянских неореалистических фильмах. Рецензия «Кинематограф говорит: стоп!» (1959) может служить моделью такого рода выступлений: эстетический анализ фильма «На берегу» американского режиссера С. Креймера одновременно дает М. Ромму повод к тому, чтобы публицистически заострить проблемы борьбы за мир.

М. Ромм не часто выступал в роли рецензента, выбирая для этого принципиальные случаи, — скажем, последний фильм режиссера Игоря Савченко, законченный его учениками, — «Тарас Шевченко». Вместе с тем большое количество названий, разборов отдельных сцен, приемов, кадров, разбросанных по всему тому, восполняют этот раздел.

Все публикуемые тексты М. И. Ромма даются по первоисточникам — прижизненные публикации в сборниках, журналах, газетах; в необработанных стенограммах выступлений М. И. Ромма проведена необходимая литературная правка.

Открывающий Собрание избранных произведений том I в целом является сводом разнообразных матери-

алов, посвященных пути мастера и пути советского кино. В трудах М. Ромма отразилось время становления нового революционного искусства и сама личность художника, преломляющая все эти процессы в неповторимом, своеобразном ракурсе. Режиссерская биография М. Ромма не следует по плавно восходящей линии. Способность к самоотречению, к отказу от накопленного ради новаторских поисков придает его творчеству высокую меру взыскательности.

«Самая большая трудность заключается в преодолении навыков, инерции», — говорил он в одном из своих выступлений. В этих словах содержится частица диалектического мышления мастера и теоретика, не выключавшего кино из потока больших социальных событий, видевшего в смене кинематографических форм — ход жизни, отраженный в художественном сознании.

Было бы неверным утверждать, что материалы тома претендуют на установление каких-то конечных истин. Важно другое: в трудах М. Ромма по-своему отразились некоторые объективные стороны процесса развития жизни и искусства, воспринятые и донесенные до читателей беспокойным, ищущим художником, который был нашим современником, участником строительства социалистической культуры.

А. Караганов

Культура мысли — культура фильма

Обладая умом острым и парадоксальным, М. И. Ромм был наделен даром направлять свою мысль на главные проблемы времени. Именно к ним обращался он, когда их значение проявлялось в широком к ним внимании. Но к ним обращался он и в тех случаях, когда они еще не успели занять столь самоочевидного места в массовом сознании. Это был дар активнейшего соучастия, гражданского и художественного, в делах и заботах своего общества, в движении истории.

Если в роммовских разговорах и литературных работах возникала игра мысли, а это было часто, она оставалась игрой и воспринималась как игра, окрашенная в тона внутренней иронии. Ромм не играл и не игрался, обращаясь к вопросам, от решения которых зависели судьбы многих. Парадоксальность мысли становилась в таких случаях орудием познания, помогающим сталкивать факты/ явления, идеи в их живых противоречиях, чтобы сама острота столкновений толкала на размышления, возбуждала переживания.

Наверное, семантически неправильно говорить об одухотворенности ума: как бы не получилось масло масляное. И все же именно это слово хочется применить к Ромму — человеку и художнику, чья мысль соединялась с чувством, обогащалась переживаниями и отвергала холодную рассудочность кабинетных философствований.

«Я повторяю — у меня может быть неудача. Тем не менее я иду на неудачу. Я готов. Потому что мне хочется сказать то, что волнует меня больше всего. Я люблю людей, и мне хочется на этот раз по-настоящему помочь им»¹.

Это — из записей Ромма, относящихся к работе над фильмом «Мир сегодня». Но такие или сходные мысли пронизывают и другие замыслы и творческие искания

Ромма: в них — важнейшая часть того художественного и человеческого «верую», которому он всегда следовал.

На протяжении почти всей своей режиссерской работы Ромм самым активнейшим образом занимался теоретическими проблемами кинематографа как искусства: недаром понадобилось три тома, чтобы опубликовать только самое важное из литературного и научного наследия режиссера. При множественности работ теоретического направления Ромм не был, однако же, теоретиком-профессионалом. Просто он в преддверии каждой своей новой работы обосновывал основные принципы, тему, жанр, стиль задуманного произведения. Иногда писал о том, что уже сделано. Теоретические работы Ромма это почти всегда теория данного фильма, изложение и обоснование его поэтики.

В предваряющей книгу «Беседы о кино» заметке «От автора» Ромм сам пишет об этом. Подчеркивая, как много значит для художника защита рабочих позиций, размышления над проблемами, которые предстоит решать творчески, он свидетельствует: «Я, иногда сам того не замечая, просто готовил себе удобную платформу для ближайшей картины, а еще чаще старался оправдать свою практическую работу, оградить свою позицию от собственных внутренних сомнений, от колебаний, от недовольства собою, от тревожного и опасного разочарования в результатах своего труда»¹.

В свидетельстве этом — ключ к пониманию взаимосвязей режиссерского и научно-литературного творчества Ромма, их общей направленности, их существенных особенностей. В режиссерском творчестве Ромма отчетливо прослеживается движение роммовской мысли. В теоретических и критических его работах находит свое обоснование, прокладывает себе пути, уточняет свои цели, выверяет свои методы режиссура. Духовный поиск пронизывает оба эти потока. В работах Ромма с особой отчетливостью, даже наглядностью проявляется общий закон кинематографического творчества: культура фильма — это прежде всего культура мысли.

Сказанное неравнозначно умалению или тем более отрицанию эмоционального начала искусства. Но соотношение интеллектуального и эмоционального у

¹ Цит. по кн.: *Зак М.* Михаил Ромм и традиции советской шпорежиссуры. М., «Искусство». 1975, с. 6.

¹ *Ромм М.* Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, с. 3.

разных художников — разное. Сама по себе эта разность не может стать ни достоинством, ни пороком произведения. Она — всего лишь особенность. А ущерб качеству возникает в случаях войны между мыслью и чувством, ставящей их в антагонистическое противостояние. Когда форсируемая мысль вытесняет чувство, открывается дорога сухому рационализму. В противоположных случаях творческий процесс попадает во власть неуправляемых чувств. Иногда эти чувства все же оказываются в зоне искусства, где гармония поверяется алгеброй. А бывает и так, что они неостановимо устремляются в хаос, призрачно свободную игру впечатлений, ощущений, ассоциаций, теряющих познающую силу из-за ослабления связей с действительностью.

Рационализм Ромма, если можно так выразиться, эмоционален. Это не рационализм даже, а интеллектуальность, философская, социальная и политическая насыщенность фильмов. С другой стороны, эмоциональность его искусства и даже эмоциональные взрывы, то и дело возникающие по ходу экранного действия, никогда не умаляют, не приглушают напряженную работу мысли, пронизывающей фильм.

Ромм исследовал проблемы киноискусства прежде всего через себя, через свою практику. Но в ходе движения кинематографической мысли и ее самопознания он умел — в критические, переломные моменты развития — возвыситься над собой вчерашним, чтобы последовательнее, современнее служить процессу, утверждать движение искусства как непрменный закон его жизни. И он умел быть не только решительным, но и беспощадным в самокритике, в ломке того, что успело стать привычным и потому удобным. Он умел быть трудным для себя, чтобы полнее отдавать другим все то, что аккумулировалось в его граждански активной творческой личности.

М. И. Ромм родился 24 января 1901 года в Иркутске. Лет до пяти жил в Забайкалье, недалеко от Улан-Удэ. Это не просто географические подробности биографии. Место рождения и детства имело немаловажное значение для формирования взглядов и мироощущения будущего кинорежиссера по той простой причи-

не, что отец Ромма был социал-демократом, который прямо с университетской скамьи пошел в подполье, вскоре был арестован и сослан в Сибирь, куда поехал вместе с женой. Близкое, с самого детства и юности, знакомство с участниками революционного движения стало существенным импульсом размышлений и — одновременно — источником наблюдений, которые пригодятся потом в режиссерской работе.

В кинематографическом творчестве Ромм — это он сам не раз говорил — многим обязан докинематографической биографии. Дело в том, что свои университеты будущий режиссер проходил не только на скульптурном факультете Вхутеина (который окончил в 1925 году, по окончании работал скульптором, несколько раз выставлялся). После первого года учения, перед тем как снова вернуться на студенческую скамью, он стал пропагандистом, затем служил в Красной Армии, пройдя путь от рядового красноармейца до инспектора Особой комиссии полевого штаба Реввоенсовета Республики. Служба эта — трудная работа, эшелоны, теплушки, проселочные дороги продавца, а главное, встречи с самыми разнообразными и интересными людьми — создавала нужный художнику исходный запас жизненных наблюдений, переживаний, раздумий.

По возвращении в Москву, в училище, Ромм не ограничивается скульптурными занятиями. С упоением читает классику, современную литературу, и это тоже потом отразится на его режиссерских поисках, как и любовь к театру, особенно к МХАТу. Стоит перечитать его статью «О кино и хорошей литературе», написанную на основе Вгиковских лекций, чтобы ясно стало: многие кинематографические решения Ромма, принципы монтажа, ракурсное видение и т. д. «вырастают» из литературы.

Большое влияние на формирование эстетических взглядов Ромма оказали «Броненосец «Потемкин» и «Мать». При встречах с этими фильмами он впервые с такой отчетливостью понял, что кинематограф — это искусство с необъятными возможностями и великим будущим. Из двух шедевров, близких своей принадлежностью эпическому кино и все же очень разных, тогдашний Ромм выделял — своей душевной привязанностью — пудовкинскую «Мать». Анализируя позднее

свои юношеские пристрастия, он подчеркнет: картина Эйзенштейна вскрывала события как бы скальпелем хирурга, с яростным темпераментом разымала их на части, оперировала массами как огромными многоговыми живыми существами; «Мать» сразу же легла на сердце как песня, как материнское слово, суровое и простое, — такой и должна быть правда; в «Матери» будущий режиссер увидел поразительных людей, живых и верных своему естеству, как сама жизнь. Не просто правду выбирал Ромм, распределяя свои симпатии, он выбирал тип правды, какой больше отвечал его человеческим и художественным склонностям.

История первой постановки Ромма общеизвестна. В 1932 году ему «повезло». К тому времени в стране уже утвердилось звуковое кино, однако в селах и маленьких городках оставалось еще немало немых установок, их нужно было обеспечить репертуаром. И вот Ромму предлагают поставить немой фильм. Предлагают на условиях трудных: фильм должен быть дешевый, с минимальным количеством декораций, и сделать его нужно было быстро. Ромм берется. Выбирает для экранизации «Пышку» Мопассана.

При обилии случайностей на пути фильма успех его постановщика был не случайным и не только счастливым стечением обстоятельств предопределен.

Ромм начал работу в кинематографе как сценарист. Уже в первых сценариях, хоть они и были плакатно-схематичны, «читается» склонность молодого кинематографиста к интернациональной теме. Эта склонность, укорененная в самых глубоких глубинах личности режиссера, останется на всю жизнь. Обратившись к «Пышке», художник революционного склада, художник-интернационалист отнесся к литературному первоисточнику фильма «пристрастно». Не искажал его, не переиначивал, но избирательно оценивал и выделял наиболее важные для его замысла моменты.

В работе над «Пышкой» необходимость ограничений, связанная с бедностью сметы, была превращена в принцип поэтики фильма. Ромм решительно отбросил те части новеллы, которые давали материал для развертывания эпического действия, для широкого показа событий в прифронтовой полосе. Сократив до минимума контекст истории «Пышки» и девяти ее спутников, пассажиров дилижанса, Ромм сосредоточился

на самой истории, чтобы создать групповой портрет буржуа, показать «до грубости ясно выраженное лицемерие в мнимом патриотизме». В своем социально четком, сатирически остром, драматически напряженном фильме он повел огонь по буржуазности — не по отдельным буржуам французского образца 1871 года, а по буржуа как социальному явлению. Индивидуальные приметы остаются, ни не в щедрых россыпях, а в целенаправленной ограниченности. Немногим оставленным приметам придается повышенная рельефность. Фильм не стал от этого плакатом: не прямолинейность и контрасты красок определяют его стилевую структуру, а социальная острота, можно даже сказать, социологичность сатиры: по ее законам строятся мизансцены, выбираются ракурсы, высвечиваются фигуры.

Между «Пышкой» и следующим фильмом Ромма — «Тринадцать» — есть черты внешнего сходства: и там и тут — коллективный портрет. Однако есть и различия, они глубинные и связаны с изменением самого предмета изображения, с движением искусства Ромма-режиссера. Вполне понятно, что гротеск, сатирическое заострение образов, очень точно «работавшие» в «Пышке», не могли быть перенесены в «Тринадцать». Нужны были иные краски, более тонкие психологические характеристики, чтобы показать группу едущих в отпуск бойцов и командиров Красной Армии, которые не по приказу, а по велению души принимают в иссушенной пустыне бой с басмачами. От группового портрета буржуа Ромм переходит к образу коллектива, состоящего из личностей. Не черты класса, розданные девяти персонажам, а неповторимое своеобразие характеров привлекает режиссера. Классовая, социальная общность участников боя выявляется через раскрытие индивидуальностей: это не заданная, а итоговая величина. Работу Ромма над фильмом о подвиге в пустыне отличает, по меткой характеристике Пудовкина, внимательнейший, любовный присмотр к человеку.

Возникает вопрос: каков же общий смысл режиссерских исканий, определивших успех «Пышки» и «Тринадцати»? И есть ли этот общий смысл? Или же первые два фильма Ромма следует рассматривать лишь как приготовительный класс на подступах к классике, к диалогам о революции, о Ленине?

Возвращаясь к опыту своих первых работ, Ромм подчеркнет в одной из Вгиговских лекций: «Основой кинематографа была и есть, и впоследствии, чем дальше, тем все больше, будет становиться его зрелищная сторона в сочетании со скупым, точно рассчитанным и экономным словом»¹ К

Но это только одна часть, одно из свойств тогдашней эстетики Ромма. Другие ее существенные черты откроются в полемике с Вс. Вишневским.

Как мы знаем из истории советской художественной культуры, в драматургической и театральной жизни середины 30–Х годов большое место заняла дискуссия Вишневского и Погодина с Афиногеновым и Киршоном. Вишневский, особенно воинственно выступавший против «пьесы с потолком», против применения акварельных красок и маленьких кисточек — за монументализм искусства, воссоздающего «доменные» процессы жизни, перенес полемику и в кинематограф. В их работах, говорил он, имея в виду фильмы Козинцева и Трауберга, Эрмлера, Юткевича, Арнштама, Герасимова, Райзмана, Ромма, Мачерета, сказывается «потолочность», излишний психологизм, порой натурализм. Вишневский критикует тогдашнюю кинематографию за бытовые историйки, за попытки своими словами пересказать Мопассана.

Переходя к «Тринадцати», он отмечает: в фильме нет прифронтовой зоны, нет тыла, нет постоянного кровообращения в большом человеческом коллективе. «Фильм протекает однотонно. Из него убраны мощные рывки, зычный смех»².

Воюя «против камерной драматургии» (цитируемая статья так и называется), Вишневский противопоставляет «камерникам» и «психологам» фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, «Чапаева» бр. Васильевых и «Мы из Кронштадта» Дзигана — работы «монументального, героического плана». Говоря о своем творческом опыте, Вишневский утверждает: «Я восстанавливал для себя эпоху, слушал ее голоса,

¹ Цит. по кн.: *Зак М.* Михаил Ромм и традиции советской режиссуры, с. 32.

² *Вишневский Вс.* Против камерной драматургии. — «Кино», 1937, 29 апр.

прежде чем начать разбираться в голосах отдельных людей»¹.

В свою очередь, обосновывая принципы, определившие тон и стиль «Тринадцати», Ромм говорил: так же как опасен бытовизм и размен на мелочи, опасен и монументализм во что бы то ни стало, который вырождается в голый прием и приводит к схематизму и обеднению образов. Такой монументализм не мог быть положен в основу «Тринадцати», цель была иная — создать образ коллектива и связать людей единой по своему стилю трактовкой — выразить их суровую простоту.

Характерно, что в полемике с Вишневским Ромм ведет бой на два фронта: опасен бытовизм, размен на мелочи, но опасен и монументализм во что бы то ни стало. Эта «двуадресность» полемики впрямую отразится позднее на стиле диалогии Ромма о Ленине, о революции.

В дискуссии принял участие и работавший тогда в Москве Бела Балаш. «В искусстве «большим» или «маленьким» может быть только человек, — писал он в статье «Монументализм или камерность?».— Именно индивидуальное, человеческое является предпосылкой монументальности в искусстве. Мы никогда не добьемся «большого» в искусстве путем схематических обобщений и мертвых абстракций»².

Как мы видим, монументализм не отрицался оппонентами Вишневского, но подход к нему намечался новый — и это было прямым выражением художественного многообразия киноискусства социалистического реализма, его движения от киноэпоса революции к психологическому фильму характеров. Словно бы пренебрегая переменами, Вишневский — по крайней мере теоретически — предлагал восстанавливать эпоху, прежде чем начинать разбираться в голосах отдельных людей. Я пишу «теоретически» по той простой причине, что в творческой практике Вишневский зачастую шел дальше своей полемически заостренной эстетики. Не только в «Мы из Кронштадта», но и в

¹ *Вишневский Вс.* Как создавался фильм «Мы из Кронштадта». — «Вопр. кинодраматургии». М., «Искусство», 1954, с. 92.

² *Балаш Б.* Монументализм или камерность? — «Кино», 1937, 11 мая.

«Оптимистической трагедии» он уже начал разбираться в голосах отдельных людей, как бы включаясь в общее движение советского искусства. В его произведениях заметно меняется соотношение «первопланного героя» и массы. Отчетливо прорисовываются — не только в общих социальных приметах, но и в подробностях индивидуальной психологии — матрос Балашов, Комиссар, Алексей, Вожак, Сиплый...

Различия остаются. Но они чаще всего переходят на положение индивидуальных различий и стиливых примет в рамках общего движения искусства от поэтического образа массы к образу человека, увиденного крупным планом. Движение это оказалось столь широким и сильным прежде всего потому, что было рождено потребностями жизни и отвечало потребностям жизни. Отразились в нем и некоторые «имманентные» закономерности искусства: истинное искусство никогда не уподобляется белке в колесе, чтобы кружиться в кругу одних и тех же проблем и стиливых клише. Оно боится самоповторов, монотонности помимо всего прочего еще и потому, что бесконечное повторение даже великих открытий неизбежно создает некие зазоры, а то даже и пропасти между искусством и движущейся жизнью.

Когда М. Ромм начинал работу над сценарием А. Каплера «Восстание» (фильм получит название «Ленин в Октябре»), у советских кинематографистов не было опыта художественного воплощения образа Ленина. Попытки были. Для фильма «96» В. Гардин организовал документальные съемки выступления Ленина во время парада Всеобуча на Красной площади. В фильме «Его призыв» Я. Протазанова использовались фрагменты кинохроники, показывающие похороны Ленина. В нескольких эпизодах эйзенштейновского «Октября» появлялся Ленин, роль которого была решена «типажно». Опыт этих фильмов мало что мог дать реализации замысла, лежавшего в основе сценария А. Каплера. Нужно было от использования кинохроники, от эпизодов с Лениным — в документальном или типажном изображении — перейти к раскрытию характера, становящегося в фильме центральным.

Чтобы дать читателю более отчетливое представление о «психологических трудностях» этого перехода, приведу три цитаты.

Во «внутренней рецензии» на сценарий Н. Погодина «Человек с ружьем» было написано (в осуждение сценария): «Ленину отводится очень много места, поэтому фильм имеет тенденцию превратиться в фильм о Ленине... Ленина надо было дать более скупыми, отдельными штрихами, иначе это очень ко многому обязывает... При этом Ленин изображен в бытовом психологическом плане»¹.

А вот воспоминания театрального деятеля: «Позволю себе напомнить, — писал позднее Р. Симонов, — что это было время не только исключительно строгого, требовательного отношения к памяти вождя со стороны партии и народа. Мы сами, люди творчества, предъявляли себе такие же строгие требования и поэтому считали подобную задачу почти невыполнимой для любого актера»².

И еще одно свидетельство — автора пьесы и сценария «Человек с ружьем» Н. Погодина:

«Сначала, когда возникло предложение написать для театра пьесу, в которой в числе действующих лиц значилось бы имя Ленина, я не мог заставить себя поверить в осуществимость такого предложения. Помимо понятного человеческого волнения, которое было трудно, почти невозможно преодолеть, надо еще представить себе психологию драматического писателя. Ведь так или иначе вы должны руководить образом, давать ему определенные действия... Но как руководить образом Ленина»³. И далее Погодин подчеркивает, что нельзя писать драматургический образ Ленина, отвлекаясь от опыта мировой драматургии, не думая о законах, возможностях и границах жанра.

Если рассматривать эти высказывания в той последовательности, в которой они процитированы, ясными станут не только «психологические трудности» художников, обращавшихся к теме Ленина, но и поиски путей решения этой невероятно сложной темы.

¹ Цит. по кн.: *Зайцев Н.* Правда и поэзия ленинского образа. М., «Искусство», 1967, с. 62.

² «Коме, правда», 1969, 3 окт.

³ *Погодин Н.* Театр и жизнь. М., «Искусство», 1953, с. 207.

Многое решал выбор актера на главную роль. В какой-то мере он был предопределен тем, что в это время в Театре имени Евгения Вахтангова уже репетировался «Человек с ружьем» с Б. Шукиным в роли В. И. Ленина. Но, решившись пойти по следам театра в выборе исполнителя, Ромм не мог не думать — а как будет смотреться Шукин на экране, не только на общих, но и на средних, крупных планах, будет ли он достаточно достоверен и убедителен, примут ли его кинозрители, ведь кино предъявляет особые, отличные от театра требования к «фактуре» исполнителя, к его «похожести».

Судя по его позднейшим статьям, Михаил Ильич не раз вспоминал тогда «Октябрь» — выдающееся произведение советского кино о революции, в котором, однако же, Эйзенштейну, увлекавшемуся поисками типажных сходств, не удалось по-настоящему решить образ Ленина. Уроки этого фильма, да и сам исторический материал, сценарное воплощение образа — все убеждало режиссера: человек, изображающий Ленина, должен быть умен и талантлив, чтобы мы сразу почувствовали на экране крупное, яркое явление, чтобы можно было поверить в экранного Ленина, чтобы не только форма лица была убедительной, но и то, как он думает, слушает, смотрит, как он живет, как решает вопросы.

Первые мгновения встречи с Б. В. Шукиным обескуражили Ромма: не похож. Но в ходе разговора он увидел в глазах Шукина поразительный, резкий огонь таланта, ума, иронии, который вдруг осветил все его лицо. Природа обаяния Шукина была «ленинской», ибо это было обаяние яркого и светлого ума. Внешние «несходства» перекрывались очевидной возможностью внутренних сближений артиста с воплощаемым характером. В Шукине Ромм нашел единомышленника, соратника, большого человека и большого художника, духовный и эмоциональный опыт которого умножался в ходе работы над небывалым по ответственности образом и многое давал Ромму, тогда еще сравнительно молодому режиссеру.

При обсуждении практических вопросов работы над образом Ленина, самого подхода к образу Ромм как-то вспомнил слова А. М. Горького: «Кого бы я ни писал, хотя бы величайшего человека эпохи, я непре-

менно должен найти в нем те особенные, пусть даже на первый взгляд странные черты, подглядевши которые я заставлю читателя внутренне улыбнуться». «Шукин, — рассказывает Ромм, — очень, очень обрадовался, когда я передал ему замечание Горького. Он спросил меня, позволю ли я ему так играть Ленина, чтобы в некоторых эпизодах, в том числе и при самом первом его появлении, была бы у зрителей улыбка, а может быть, даже смех»¹.

• Естественно, что сценарист, режиссер и актер заботились прежде всего о «сквозной линии» образа, его «сверхзадаче» — о том, чтобы полнее, глубже раскрыть в Ленине черты великого вождя революции.

«Но где найти то обаяние, которое заставило бы зрителя не только уважать великого человека, преклоняться перед его гением, но и полюбить его душой? Полюбить можно только человека понятного, близкого, в чем-то равного себе. Если человек бесконечно выше тебя, ты можешь на него молиться, как на бога, обожать его, трепетать перед ним, но не любить. А мы хотели, чтобы образ Ильича на экране вызвал всенародную любовь. Это вопрос принципиальный, решающий»².

Ромм вспоминает, что Шукин жадно ухватился за эпизоды, когда Ленин приходит на квартиру Василия, спит на полу, укрывшись чужим плащом, когда он идет в Смольный загримированный. Характерно, что именно эпизод на квартире Василия послужил для артиста неким «первотолчком» в его решении — взяться за роль в фильме Ромма: поначалу он, уже занятый работой в спектакле «Человек с ружьем», сомневался, даже отказывался, а найдя в сценарии упомянутый эпизод, заинтересовался, загорелся.

Так же как Погодин в своих размышлениях о драматургическом решении образа Ленина, Ромм и Шукин уже в процессе подготовки к съемкам поняли, почувствовали, что общие принципы работы актера над ролью действуют и в тех случаях, когда играет роль Ленина. Но они поняли и другое: какая это ни с чем не сравнимая по трудности задача — вживаясь в образ по законам актерского искусства, исследованным

¹ «Вопр. киноискусства». М., Изд-во АН СССР, 1962, с. 77.

² «Вопр. киноискусства», с. 77—78.

К. С. Станиславским, идя «от себя», прийти к такому внутреннему состоянию, к такой душевной наполненности, чтобы почувствовать себя Лениным «в предлагаемых обстоятельствах». В поисках путей кинематографического воссоздания образа режиссер особенно ценил и всячески поддерживал стремление актера сделать видимым, осязаемым сам процесс мышления — не только динамику внешнего действия и жеста, но и динамику действия внутреннего, динамику мысли и переживания.

«Про Ленина часто говорят,— писал Ромм, осмысливая опыт работы над образом Ленина,— что он был прост. Такое определение говорит еще очень мало. Ленин был необычайно неожиданен, и, изучая материалы о его поведении, всегда приходишь к выводу, что его личный характер, поведение в обыденной жизни, в разговоре с домашними, в приятельской беседе и т. п. не могут быть до конца поняты до тех пор, пока это поведение не раскроется, как некая проекция величайшего гения революции. Если вы хотите, например, понять, почему Владимир Ильич пил чай так, а не иначе, то должны понять, что в данный момент этот человек решал вопрос о судьбах революции, и каждый его шаг, каждое его слово так или иначе связано с громадными решениями, с громадной мыслительной работой, со всей громадной работой воли, которая являлась его основным содержанием...»¹.

Вернемся еще раз к уже упомянутой сцене прихода Ленина на квартиру Василия. Сцена сугубо бытовая. Однако и в ней осуществлялся принцип: Ленина как человека можно играть лишь тогда, когда в каждом куске играет Ленин — вождя. В процессе работы над сценой, задуманной как простое, непосредственное обозначение скромности, задушевности, сердечности Ленина и любви рабочих к Ленину, ее внутреннее содержание было расширено при внешне незначительных изменениях текста, не ломавших жанрового колорита бытовой сцены. В окончательном варианте Щукин выявлял не только скромность и деликатность Ленина, но волю к восстанию. В сцене был сохранен кажущийся случайным, несущественным для драма-

¹ Ромм М. Работа Щукина над образом Ленина.— «Искусство кино», 1938, № 7.

тургии фильма разговор Ленина с Наташей, женой Василия, о распашонке для ожидаемого ребенка; большое место занимают полушутливые препирательства о том, кому где спать, чем укрыться, что положить под голову — какие книги для этого подходят, какие нет. Но рядом с бытовыми мотивами, переплетаясь с ними, идет главная тема сцены. Вот Наташа мечтательно рассуждает о Ленине, не зная, что Ленин ночует у них в комнате, и в рассуждениях этих глубинным подтекстом раскрываются отношения масс к Ленину. Вот Ленин «проговаривается» в момент чтения письма из деревни — дает совет, как надо обращаться с помещиками, с землей, что по этому поводу написать в деревню. И хотя простодушная Наташа так и не поняла, кто ее собеседник, их разговор приобретает большую историческую емкость. Тут же — наказы Ленина Василию на завтра, заботы о карте города...

Характерно, что в сценах монументальных (Ленин на трибуне) режиссером ставилась обратная задача: искать интимное, что, казалось бы, не присуще вождю в такие пафосные моменты. И в ораторской публицистике актер искал лирику, в общих политических заявлениях — движение индивидуальной мысли и чувства.

Самое парадоксальное, неожиданное, однако же из глубин ленинского характера, из поэтики фильма вытекающее соединение быта и политики, юмора и пафоса характерно не только для фильма «Ленин в Октябре», но и для фильма «Ленин в 1918 году» (для второго, может быть, еще в большей степени, чем для первого).

Историки кино часто вспоминают сцену кипячения молока. Внешне она воспринимается просто как бытовой штрих, помогающий конкретизации образа. Но в своем глубинном движении, соседствуя и контрастируя с другими, она обогащает полифонию фильма, трагедийного по своему поэтическому строю.

...Ленин кипятит молоко. Заговорился — прозевал. Неудача. Хохот. И тут же сообщение: убит Урицкий.

Такое контрастное смешение мотивов и красок характерно и для многих других эпизодов фильма. Вспомним, к примеру, телефонный разговор Ленина с Поляковым: Ленин «разносит» Полякова за какие-то не-

поладки и промахи. Получив нагоняй и строгий выговор, Поляков пускается в пляс: выговор-то от Ленина, значит, Ильич уже поправляется, значит, самое страшное позади...

Ленин как художественный образ существует — в зрительском восприятии — во многих измерениях. Есть в нем легендарность, идущая от народных представлений о великом вожде революции, — иногда даже с налетом фольклорности. И есть бытовая реалистичность, приближающая образ к зрителю на дистанцию живого ощущения: прямая «узнаваемость» для тех, кто видел, знал Ленина, «узнаваемость по догадке» — для тех, кто не видел, не знал, но в момент встречи с фильмом взволнован убеждением — вот таким был Ленин, чья высокая человечность и простота столь естественно проявляются в «узнаваемой» повседневности, в «узнаваемом» быту.

В литературе о Ромме уже многое написано о прочетах и недостатках его диалогии. Упрощенное решение некоторых массовых сцен — преувеличение моментов согласия, недооценка тогдашних расслоений в массе, политической неоднородности массы. Окарикативание представителей вражеского лагеря, несколько выбивающееся из стиля диалогии. Подмена — в ряде случаев — конкретно-исторического изображения идейной борьбы коллизиями и мотивами элементарно-детективного разоблачительства, превращающего идейных противников Ленина в прямых участников контрреволюционного заговора, связывавших свои политические планы с физическим уничтожением Ленина. Можно было бы назвать и другие слабости диалогии, связанные с временем ее появления. Но, вспоминая о них, очень важно не забыть, не обесценить все то значительное, что внесли фильмы Ромма в историю советского кино, открыв новую страницу экранной Ленинианы.

Смелое новаторство Ромма — постановщика фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» проявилось прежде всего в освоении и разработке новых принципов изображения вождя в «историческом потоке» революции, во взаимодействии с историей, когда социальный анализ характера помогает анализу психологическому, а психологический — социальному. Есть в этом смысле серьезное движение искусства

сценариста, режиссера и актера внутри диалогии. От первоначального, в чем-то еще робкого, использующего фотографические и цитатные подпорки изображения четко зафиксированных состояний Ленина, исполнитель роли сравнительно быстро переходит к постижению характера «изнутри», к воссозданию живой непрерывности внутренней жизни образа. Не скажу, что Ленин в первой части диалогии оставался только внешне увиденным, фотографически-цитатно показанным. Уже там было многое сделано для «разгадки поэзией» ленинского характера. И все же образ сохранял в себе черты фрагментарности, он как бы составлялся из отдельных кусков. Ощущение этой фрагментарности особенно усилилось после появления фильма «Ленин в 1918 году». Конечно же, целостность образа, непрерывность движения характера, воссоздание хода мысли и внутренней логики революционного действия — во второй части обозначились более отчетливо.

Движение искусства ощущается и на других направлениях творческого поиска.

Если некоторые массовые сцены в фильме «Ленин в Октябре» решались слишком «обобщенно» — без конкретно-исторического уточнения и выявления собственных тогдашней массе размежеваний и расслоений, — то «единочувствование» рабочей массы в сценах на заводе Михельсона в фильме «Ленин в 1918 году», ее общий порыв после покушения на Ленина становится образным выражением реальностей истории.

«Здесь, — писал об этой сцене С. Эйзенштейн, — средстами кинематографического письма достигнута почти телесная осязаемость этой кульминационной точки фильма.

Вот кадры выхода Ильича из заводского корпуса. Ильич около старомодного автомобиля. Каплан на фоне черного, как катафалк, кузова машины. Белый кружок окна на его фоне. Подымающийся револьвер.

Все это так осязательно, до такой степени ощутимо, что кажется, будто выхвачено из круговорота наших страстных и деятельных дней 1918 года»¹.

¹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М., «Искусство», 1968, с. 255.

Продвижения, развитие искусства проявляются и в режиссерских поисках новых возможностей построения сцены, монтажа кадров. В фильме «Ленин в 1918 году» большое место занимают, как известно, разговорные сцены. Работая над ними, Ромм не хотел бесконечного повторения фронтальных композиций. И не хотел дробить разговорные сцены на отдельные куски, нарушая непрерывность «словесного действия».

Вместе с оператором (Б. Волчек) и актерами он размечает каждую сцену таким образом, что сами актеры, выходя на первый план или удаляясь в глубину, меняют крупность изображения. «Смена крупностей» открывает новые возможности внутрикадрового монтажа, «глубинная мизансцена» позволяет придать разговору естественную непрерывность, «расковывает» актера, освобождая его от «прикрепленности» к определенной линии или точке при одноплановых фронтальных композициях. Разговор или монолог, соединенные с естественным движением актера внутри кадра, с уже упомянутой «сменой крупностей», получают новую меру выразительности, духовной и эмоциональной насыщенности.

Открытие в фильме «Ленин в 1918 году» новых возможностей «глубинной мизансцены» становится одним из серьезнейших завоеваний советского кино 30-х годов, особенно ценным для картин, где большое место занимают политика, публицистика, спор, размышление: «глубинная мизансцена» помогает свести сложное многообразие обсуждаемых проблем в целостную художественную систему.

Вспоминая позднее о работе над диалогией, о творческой встрече с Б. В. Шукиным, Ромм писал: «Не преувеличивая, можно сказать, что работа со Шukiным была для меня школой актерской режиссуры и вместе с тем школой отношения к искусству актера»¹.

Очень важное свидетельство! При всем том, что режиссура Ромма всегда активна, режиссерский образ фильма, выверенный целеустремленной мыслью, всегда отчетлив, большое, если не сказать огромное место в кинематографическом творчестве Ромма зани-

¹ Ромм М. Беседы о кино, с. 29.

мает актер. Ромм хорошо понимал, что именно на актере перекрещиваются творческие искания сценариста, режиссера, оператора, художника, ибо через актера и прежде всего через актера кинематограф обращается к мысли и чувству зрителя.

Ромм не улекался, как некоторые другие режиссеры, открыванием новых имен, не боялся появления на экране «узнаваемых» актеров. Он искал новое в уже известном, обращался к резервам актерской личности, исследовал разнохарактерные возможности актерского таланта.

По фильмам «Новый Вавилон», «Одна», «Окраина» Е. Кузьмина была известна как актриса, умевшая придавать повышенную выразительность пластическому рисунку роли; с фэксовских времен для нее стали привычными заострения образа, входящие до эксцентрики, самые причудливые сочетания комического и драматического. В фильмах Ромма Кузьмина начала играть роли, требовавшие иных соотношений внешней пластики и внутреннего постижения характера. Простота и естественность жизни в образе становятся «предварительным условием» убеждающей достоверности образа. Приобщение к разным сферам жизни социального и эстетического опыта, решение сложных актерских задач в фильмах не любившего самоповторов режиссера открывает новые грани таланта актрисы, обогащает талант.

Когда перечитываешь статьи М. Ромма о таких замечательных актерах, как Б. Шукин и В. Ванин, неизбежно приходишь к выводу: «актерская режиссура» Ромма соединяла в себе целеустремленность в осуществлении режиссерского замысла и умение активизировать актерское сотворчество, поощрять инициативу актера, его импровизации и находки. Такое соединение, очевидно, и предопределило тот факт, что в посвященной Ленину диалогии М. Ромма мы, зрители, поновому открыли для себя Б. Шукина, Н. Охлопкова, В. Ванина, Н. Плотникова, а в роммовских фильмах 40—60-х годов — Ф. Раневскую, М. Астангову, Б. Ливанова, Р. Плятта, И. Смоктуновского, А. Баталова, Т. Лаврову...

Осенью 1939 года М. Ромм поехал в Западную Белоруссию в составе группы документалистов. Для

Ромма и его товарищей поездка от Бреста и Гродно до Белостока и Вильно была путешествием не столько в пространстве, сколько во времени. Во время поездки Ромм встретился с военным корреспондентом Е. Габриловичем.

Габрилович, написавший до этого «Последнюю ночь» и «Машеньку» для Ю. Райзмана, — убежденный «камерник», лирик, бытописатель, мастер психологического портрета. Сценарий «Мечта» стал его третьей работой в кино. Многие из того, что делал Габрилович раньше, было близко Ромму: в работе над «Мечтой» сценарист не должен был что-то ломать в себе, приспособившись к новому режиссеру. Однако и стабильно неизменным оставаться не мог. «Соавторство с Роммом, — по точному наблюдению М. Зака, — наложило отпечаток на его писательскую манеру. Она стала драматургически завершенной и менее жизнеподобной, фигуры героев приобрели резкие контурные очертания»¹.

Такого рода «заострениям» помогало не только общение и соавторство с Роммом. Помогали наблюдения. Путешествуя «во времени», Габрилович, как и Ромм, узнавал странный мир, наполненный полузабытыми пейзажами и фигурами; когда-то до революции виденные, они представляли теперь в новом переиздании — с поправками на время и место действия. Эта «вторичность», временная и географическая провинциальность увиденного невольно рождала иронию. Но Габрилович и Ромм не могли иронизировать со стороны и тем более свысока, упиваясь своим социально-историческим превосходством над мирком, который им открылся. Ведь превосходство советского художника над людьми провинциально-мещанского захолустья включало в себя гуманистичность миропонимания. Поэтому-то Габрилович и Ромм «писали, иронизируя, но и сострадавая»².

Обратимся еще раз к наблюдениям Марка Зака: «Литературные накопления поглощаются в «Мечте» кинематографом. Свойственная Б. Волчеку манера

¹ Зак М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры, с. 113.

² Габрилович Е. О том, что прошло. М., «Искусство», 1967, с. 101.

светорельефа, выстроенные художником В. Каплуновским декорации, которые подчеркивали объем, стереоскопию кадра, увлечение Ромма глубинными мизансценами придают фильму особое свойство: его можно определить как «экранность». Она полностью не совпадает с достоверностью. Замкнутый в экранных рамках мир слегка повернут, съемочные точки подчеркивают его углы и плоскости, подчас близкая к гротеску условность накладывает на изображение свой отпечаток»¹.

Несколько условная конструкция фильма, его принципиальная павильонность, замкнутость на пансионе «Мечта» — все это не было капризом режиссерской фантазии или проявлением «чисто стилевого» поиска. Авторы фильма при создании его структуры исходили из того, что в мебелированных «Мечта» живет, ссорится, играет в лото поразительно пестрая, разношерстная группа людей, достаточная в своих типологических чертах и приметах для социального фильма с широким охватом жизни. Выявить путем «заострения быта» социальную поучительность незначительных людей и происшествий их жизни, показав их так, чтобы сквозь мелочность натур и хлопот просвечивал многослойный драматизм породившей их жизни, — в этом видел Ромм смысл своих режиссерских поисков.

В фильме «Мечта» можно легко заметить режиссерские возвраты Ромма или «полувозвраты» в прошлое. Ромм снова восстанавливает в правах монтаж. Но не тот динамичный монтаж коротких кусков, который был так популярен в поэтическом кино немого периода, а несколько «приглушенный» монтаж, способный взаимодействовать с другими компонентами звукового фильма. Возрождается пластика киноизображений, чья роль на какое-то время была ослаблена при переходе от немого кино к звуковому.

Не только слово, хоть оно и обладает выразительной емкостью, придает рельефность образу Розы Скород: типажный облик исполнителя, актерский жест и поза, внешний рисунок роли, композиция кадра — все входит в «сложносочиненный», тонко и точно «компоуемый» образ. Такого рода «укрупнения», за-

¹ Зак М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры, с. 114.

острения характерны и для других образов фильма. Не все они представлены равновелико. Некоторые — объемны, рельефны, другие — силуэтны, третьи сыгранны на одной ноте. Но все рассчитаны на вполне определенное место в четко выверенной композиции, все даны в пропорциях и качествах, предопределяемых этим местом.

Здесь снова, как и в «Пышке», коллективный портрет. Но с точки зрения социальной типологии он более пестр. Персонажи не только дополняют друг друга, но и заявляют свои различия, несовместимости, доходящие до противопоставлений.

Снова «заострение», «острота образных решений», часто применяемые в характеристиках фильма «Мечта», могут быть с полным правом перенесены и на фильм «Человек № 217». Чтобы понять до конца тему и тон этого фильма, надо вспомнить время его создания. Шла война. По ходу войны мы должны были расстаться с некоторыми иллюзиями предвоенной поры. Война оказалась неизмеримо более трудной и долгой, чем это представлялось в предвоенных фильмах, да и в наших разговорах в первые дни войны. Немецкий пролетариат, партия Тельмана не пришли к нам на помощь, как ждали мы, воспитанные на принципах интернационализма и пролетарской солидарности. В ходе войны нам предстояло до конца познать горькую истину: лучшие люди партии Тельмана были уничтожены гитлеровцами или брошены в концлагеря. Многие немецкие коммунисты подчинились, покорились жестокому напору фашистской машины угнетения, потеряв волю к сопротивлению. А многие дали себя отравить националистической пропагандой, дали себя растлить, став частью гитлеровского воинства. Короче говоря, в ходе войны очень скоро наступили недели и месяцы, когда нам было не до социальных дифференциаций. Поэзия призвала «Убей его!», а в солдатском просторечии немец получил обезличивающее его наименование — «фриц». Потом все придет к нам снова — и социальные дифференциации, и понимание того, что немцы бывают разные, и глубокое, выверенное политической мыслью и социальным чувством стремление братски сотрудничать с теми немцами, которые выбрали путь антифашизма и социалистического жизнестроительства. Но это будет потом.

А в середине войны вопрос стоял так, как ставился он в знаменитом в ту пору стихотворении К. Симонова «Если дорог тебе твой дом...». Только в этом контексте, только вспоминая то время, так сказать «изнутри», в параметрах тогдашней психологии таких людей, как Таня, можно понять горькую историческую правду ее слов: «Они все палачи!»

Эта резко заявленная нота ненависти пронизывала весь фильм. Ненависть в нем — не слепая, держащаяся на эмоциональных всплесках, а «приобретенная», выстраданная. В построении фильма Ромм шел от документа и факта. Даже имена двух несчастных подружек, оказавшихся в Германии на положении рабынь, Тани и Клавы, были взяты из писем двух русских девушек, работавших у немецкого кулака. Не гротеск и шарж, а скрупулезное изображение семьи Крауса, положение Тани становятся определителем тона и стиля фильма. Ромм изображает физические и нравственные муки Тани, быт новых рабовладельцев, точно документируя факты, — без эмоциональных экзальтации, стиснув зубы, не давая гневным чувствам сорваться в карикатуру. Сюжетное воплощение темы фильма через «фактуру» точно документированного «домашнего рабства» давало возможность, подчеркивал Ромм, раскрыть физиономию рядового немца в его повседневном быту и взять идею рабства в самом ее обнаженном виде, с моральной стороны.

В подходе Ромма к изображению дома и семьи Крауса отчетливо намечаются черты, которые потом получают развитие в формуле «обыкновенный фашизм» и в документальном фильме с этим названием. Ромм не отказывается от заострений, давно уже ставших привычным свойством его режиссерского почерка. Но в данном случае заострения не создаются специально рассчитанным выстраиванием мизансцены, кадра, эпизода, монтажных переходов: вполне бытово изображается повседневная жизнь, «обыкновенной» семьи, которая сама в себе несет заострения и резкости.

В 1946 году Ромм выступает с докладом о взаимоотношениях кино и театра. Театр рассматривается в докладе как предшественник и первоначальная стадия кинематографа: в своем движении к правде сцени-

ческого образа театр дошел до таких высот, как искусство «художественников» и система Станиславского; дальше эстафету перенимает кинематограф.

Эта концепция стала для Ромма на какое-то время новым увлечением, появлением которого имело свою внутреннюю логику в его творческом развитии. Своими размышлениями о генетических связях искусства кино с искусством сцены Ромм начинал новый поход против театрализации кинематографа, против его возвратов к театру. Я пишу «новый» потому, что он не повторял полемик, которые вели Эйзенштейн и Пудовкин в преддверии творческой конференции 1935 года и на самой конференции. Это была борьба на новом витке движения самого кинематографа. Позади остались вторжения театральности в кино при переходе от немого фильма к звуковому. Звуковой кинематограф уже многое сделал для синтеза своих новых открытий с достижениями «великого немого». Однако практика кинематографа по-прежнему знала немало «драматургических» и «актерских» фильмов, в которых повествовательные, рассказывающие возможности кино, звучащее слово не просто выходило на первый план, но и вытесняли пластику экранного образа. Ослаблялась, если можно так выразиться, кинематографичность кинематографа. Особенно заметными вторжениями театральности оказывались при создании «заостренных» образов, то есть как раз в той зоне, в которой работал Ромм.

Было бы прямой несправедливостью считать, что в роммовских фильмах такие вторжения возникали особенно часто. Нет, речь идет о другом. Заострение образа таило повышенную опасность его театрализации, затрудняло борьбу с ней. Ромм это хорошо понимал. На своем личном примере и режиссерском опыте он ставил вопросы, имеющие широкое значение для всего кино.

Характерно, что в поисках путей дальнейшего развития киноискусства, его обновления и обогащения, он настойчиво обращается к литературе:

«В области наблюдения человека кинематограф может все. Он может заглянуть ему в глаза, услышать его мысли, не выраженные вслух, увидеть его руки, дрожание губ, проследить за ним по улице, посидеть с ним наедине. Кинематограф может провести час в од-

ной комнате, но может и пронестись по всей стране; он может молчать неограниченно долго и может сказать что угодно от автора; он может вместе с героем вспомнить детство и может передать беседу друзей, не насилуя их подлинных чувств, внимательно наблюдая за ними, разглядывая их, отмечая главное своими средствами (а не средствами условной мизансцены или актерского нажима). Кинематограф дает высочайший простор авторскому отношению. Это пристрастное, подробное и точное искусство, такое же пристрастное, подробное и точное, как литература»¹.

При первоначальном знакомстве с такого рода суждениями может сложиться впечатление, что уже во второй половине 40-х годов Ромм вплотную подошел к принципам фильма «Девять дней одного года». Однако это были лишь отдельные теоретические порывы в новую эстетику: декларируемое нужно было завоевать творчески, режиссерски. В тогдашних фильмах Ромма новое открывается, утверждается по частям.

В «Русском вопросе» он продолжает поиски кинематографической выразительности словесного действия, совершенствует искусство построения глубокой мизансцены. Достаточно сказать, что в фильме использовано всего 313 кадров — вместо обычных в тогдашнем кинематографе 800—900. Многие эпизоды решаются на долгих планах, глубокая мизансцена, внутрикадровый монтаж помогают свести к минимуму число монтажных переходов.

В статье «Глубинная мизансцена», написанной в том же 1948 году, когда создавался «Русский вопрос», Ромм напоминает, что в большинстве снимающихся картин основное содержание каждой сцены обычно выносится на средний план. К нему добавляется иногда общий план мизансцены, на который приходится часть реплик. Затем в сцене выискиваются и снимаются крупно два-три наиболее значительных места. Прибавляется немой план лица слушающего. Фактически сцена снимается на пояском плане, а все остальное — добавки, чтобы скрыть ее фактическое однообразие. Не улучшают положения и применяемые иногда съем-

¹ *Зак М.* Михаил Ромы и традиции советской кинорежиссуры, с. 154.

ки с движения. Если в немых фильмах киноаппарат был темпераментным истолкователем сцены, то ставшее сейчас модным движение камеры в актерской сцене часто напоминает ленивое шатание праздного, а иногда и подвыпившего зеваки, который тупо поворачивает голову то направо, то налево, подходит и отходит, вяло разглядывает актеров, мало интересуясь происходящим и ничего не подсказывая зрителю.

При целеустремленном построении глубинной сцены с переменной актерской крупностью можно получить общий, средний и крупный план, не меняя точки аппарата, то есть внести в самую мизансцену элемент монтажа. Длина куска окажется менее ошутимой. Смены крупностей дают, как правило, гораздо большее ощущение динамики, чем поперечное движение аппарата за актером. Обогащаются изобразительные ресурсы режиссера и оператора. Все эти нововведения могут и должны быть подчинены задаче — сохранить монтаж как могучее средство выразительности, как оружие анализа. Не суррогат монтажа, стыдливо прикрывающий монотонность и скуку поясных планов, а монтаж, определяющий динамику экранного зрелища.

Размышляя над проблемами современного использования возможностей монтажа, Ромм исходит из того, что благодаря монтажу, смене планов и ракурсов кинозритель как бы становится подвижным, поднимается вместе с аппаратом на сцену, входит внутрь мизансцены, рассматривает ее то сверху, то снизу, подходит то к одному актеру, то к другому, одному заглядывает в глаза, «приникает к устам другого, чтобы услышать, что он шепчет». Таким образом зритель активно участвует в изображаемой жизни, перед режиссером же открывается широчайшее поле интерпретации, комментирования, открытого авторского истолкования события через поведение аппарата, а не только через поведение актера.

Теоретический поиск, как всегда у Ромма, шел рядом с творческим, режиссерским. Их взаимосвязанность легко можно увидеть в художественном построении «Русского вопроса». Влияние новых открытий можно увидеть и в некоторых сценах «Секретной миссии», дилогии об адмирале Ушакове, «Убийства на улице Данте». Но продвижения искусства, определяемые новыми поисками, не обладают в них равномер-

ностью и плавностью, то и дело прерываются остановками в пути, самоповторами, зигзагами в сторону и возвратами назад. Движению искусства режиссуры мешала ограниченность задач и драматургического материала названных фильмов. Мешала обстановка в киноискусстве. Мешала инерция привычек самого режиссера.

Но поиски продолжались. Их внутренняя энергия будет нарастать по мере приближения советского кино к рубежам его нового подъема во второй половине 50-х годов. Особенно активно занимается Ромм на рубеже 40—50-х годов проблемами драматургии современного фильма.

«Я пришел в кинематограф, — свидетельствует он, — с убеждением, что искусство должно рассматривать человека в самые острые, «сломные» моменты его существования; с убеждением, что сильнейшая из особенностей искусства — это столкновение трагического и смешного или почти смешного, что каждый человек неповторимо странен, что в жизни его можно найти такой отрезок времени, когда он раскроется весь до дна, во всей своей удивительности»¹.

Следуя таким убеждениям, Ромм — вплоть до середины 50-х годов — решительно высказывается за строгую логичность сценария. Он утверждает, что каждое действие, каждый поступок должны быть подготовлены развитием сюжета, логикой характеров. Все, что не имеет отношения к сюжету, — лишнее. Все, что не подготовлено, что возникает вне логики действия и характеров, не будет понято зрителем. Кинематограф — зрелище быстротекущее, стремительное, быстро развивающееся. В нем сильнее всего работает сюжетная пружина, за нее и держись.

Так думал тогда Ромм и так писал в одной из статей 1954 года. А через несколько лет — в статье «Драматургия сегодня» — Ромм выступит против «железных драматургических схем», за более свободное движение сценария и фильма. Теперь он допускает, что ружье, повешенное на стене в начале произведения, может не выстрелить в конце: старые привычные каноны драмы — не закон для современного сценариста. Авторы «Чистого неба», пишет Ромм, «хотят заста-

¹ Ромм М. Беседы о кино, с. 306.

вить зрителя думать, в этом их главнейшая задача, и именно поэтому они бросают в картину отдельные эпизоды, не давая частных решений по отдельным судьбам, отдельным персонажам и отдельным сюжетным положениям»¹.

В этом контексте Ромм задается вопросом: а так ли уж необходимо держать зрительский интерес на том, *что* произойдет? Нельзя ли заставить зрителя с не меньшим, если не большим интересом следить за тем, *как* развиваются жизненные процессы, *как* разворачиваются характеры? Новые принципы сюжетосложения влекут за собой перестройку других компонентов фильма. Под их влиянием в фильмах часто уничтожается живописность кадра, исчезает фиксированная позиция камеры — камера начинает свободное движение вокруг объекта или внедряется в его глубины. «Свободный монтаж, свободно движущаяся камера, наблюдение подлинной жизни, отказ от живописной бутафории — все это сделало кинематограф незаменимым средством исследования современности»².

На подступах к эстетике «Девяти дней одного года» Ромм подчеркивает, что в современных произведениях последовательность реальных жизненных событий, да и сама форма их кажется нам иной раз слишком прихотливой, как бы случайной, незакономерной. Но именно в этой кажущейся незакономерности и лежит глубочайшее богатство жизни, а подчас и смысл происходящего. Ромм теперь призывает к подробному исследованию жизни вместо нарочито сделанной пьесы, к созданию фильмов, в которых движение сюжета подчиняется движению мысли, в которых вместо привычно обструганного материала, призванного напрямую иллюстрировать мысль автора, построенного по специальным законам условного действия, все больше внедряется подробное, углубленное наблюдение за куском жизни, за человеком и средой, за возникновением и течением мысли.

Пересмотр принципов сюжетосложения и поэтики фильма сопровождается сопоставлением кино с реальностями современной жизни. В наших картинах, самокритически пишет Ромм, не отделяя себя от дру-

гих, люди говорят о том, что бесспорно нужно драматургу по сюжету, совершают поступки, но это безбожно, нищенски мало, либо они почти не говорят о том, что на самом деле должно интересовать нашего современника, и не совершают поступков, которые были бы естественны и необходимы, если б дело происходило не на экране, а в действительности. Мы утратили первоначальное свойство кинематографа — поражать жизненностью. Нужны новые поиски в этой области, призванные вернуть фильму изначально присущую ему документальность.

В ходе таких поисков, определивших пафос и стиль «Девяти дней одного года», Ромм нашел формулу: картина-размышление. Ромму хотелось поставить фильм таким образом, чтобы его герои думали вслух, говорили о том, о чем хочется говорить им самим, а не автору. Чтобы зритель, просмотревший картину, повел разговор не о том, как все шло, чем кончилось, кто прав, кто виноват, а о своем знакомстве с очень интересными людьми и их мыслями. Ради этого — уже на сценарной стадии — из фильма начали выбрасывать одну за другой драматургические пружины. Ради этого перестраивались целые сцены, эпизоды: «перемонтировкой» первоначального замысла на первый план выводилось все то, что наилучшим образом отвечало эстетической природе «картины-размышления».

Нельзя не заметить, что в некоторых случаях Ромм утверждал принципы своего нового фильма с полемической запальчивостью, отвергавшей взаимодействия, взаимопроникновения разных пластов кинематографа. Но эта запальчивость чаще проявлялась в теоретических декларациях, реже — в творческой практике]

Характерно, что, принимая предложение Д. Храбровицкого делать картину о физиках, М. Ромм ответил: согласен при одном условии — если герой будет умирать, если мы возьмем его в момент крупнейшей катастрофы, которая сломала его жизнь пополам. Потом, в «послефильмовых» размышлениях Ромм назовет обращение к сюжетным мотивам, связанным с облучением Синцова и Гусева, компромиссом, уступкой вчерашней драматургии. Но если бы оно было просто компромиссом и только компромиссом, Ромм — в тогдашнем его «боевом», полемическом настроении, в тогдашнем увлечении самокритикой и пересмотром

¹ Ромм М. Беседы о кино, с. 260.

² Там же, с. 275.

предыдущего опыта — вряд ли допустил бы «слабину» уступок. Очевидно, он, теоретически отвергая, художнически понимал, может, интуитивно, что событие, действие, драма не противостоят с такой абсолютностью узнаванию людей, раскрытию их мыслей, размышлению о жизни, а в каких-то случаях и помогают. Помогают даже при сугубо современных построениях фильма. Ведь одно дело — машинерия сюжета, с помощью которой пестрота жизни загоняется в строгие конструкции драматического действия. И совсем другое — полифония современного фильма, который может быть раскованно свободным и от вчерашних законов драмы, от принципов жесткого сюжета, и от сегодняшних увлечений крайностями «фильма без интриги».

Готовя к печати свои «Беседы о кино» (это было в 1963—1964 гг.) и как бы подводя некий итог пройденному, осмысливая уроки пройденного, Ромм выдвигает на первый план проблему движения искусства — ее понимания и практически — творческого решения.

«Жизнь,— пишет Ромм,— то и дело с поразительной силой, внезапно, очевидностью предъявляет тебе феномены, перед которыми ты останавливаешься в недоумении и тревоге, ибо они требуют немедленно ответа — принятия или отторжения, а ответ приходит не скоро, иногда через годы. Меж тем твой рабочий замысел начинает казаться тебе плоским и негнущимся, как чугунная сковорода, перед лицом ни с чем не сравнимой сложности и непредвзятости подлинной жизни»¹.

Кинематограф вступил в полосу новых перемен, притом весьма бурных. Искусство, свидетельствует Ромм, вдруг вспыхивает в чьих-то картинах поражающим тебя до боли светом открытия, которое кажется тебе почти знакомым, где-то, когда-то уже виденным, ибо ты сам искал его где-то рядом и не нашел. Главная и самая трудная из задач в этих условиях — не подвергнуться мгновенным влияниям, порадоваться чьей-то работе, но остаться самим собой, пережить, сделать своим, переработать своей кровью все, что тебя поражает в жизни,— хорошее и дурное, странное и простое, близкое и чуждое тебе,— пройти своей до-

¹ Ромм М. Беседы о кино, с. 5.

рогой среди громоздящихся вокруг явлений искусства, видя во всем этом признаки нужного тебе движения, сохраняя верность сквозной мысли твоего художнического существования, меняясь, поднимаясь над вчерашним днем, карабкаясь и цепляясь за все, что может удержать тебя, за все, что делает тебя человеком, ибо это же делает тебя художником...

Исходя из такого отношения к искусству, такого ощущения себя в искусстве, Ромм — и это отвечало особенностям «нового витка спирали» творческого развития — остерегается преувеличивать и тем более абсолютизировать новейшие открытия кинематографа. Утверждая реализм кинематографического мышления, он отвергает тотальные пересмотры и осуждения пройденного. Ведь в каждом новом продвижении почти неизбежно присутствует старое — не в механических повторениях и простом тиражировании, если речь идет об истинном искусстве, а в «снятом» виде, в новых модификациях и сочетаниях. Движение — это процесс, который включает в себя и пересмотры, и самокритику, и полемику, и наследование, творческую переработку ранее найденного.

Как уже упоминалось, Ромм много занимался проблемами глубинной мизансцены, успел привыкнуть к ней. Но вот в работе над фильмом «Девять дней одного года» он сталкивается с задачами, которые требовали иных решений. И не только потому, что глубинная мизансцена стала привычной, а привычное легко трансформируется в стереотип. В процессе работы над фильмом режиссер почувствовал непригодность длительных и неподвижных кадров с глубинной мизансценой: ему показалось, что система такого мизансценирования как бы изолирует человека, создает вокруг него своего рода замкнутый круг.

В течение многих лет Ромм привык считать, что наиболее беспокойной, тревожащей является диагональная композиция. Фронтальная же композиция — это композиция покоя или монументальности. В картине «Девять дней» и этот принцип был поставлен под вопрос. Ромм называет в качестве примера наиболее точного и современного использования фронтальной композиции проход Гусева мимо стены лаборатории.

В течение многих лет режиссер считал, что в звуковом кино резкость смены изображения, как прави-

ло, применяется при смене эпизодов и в особенности необходима, когда подчеркивается контраст среды, длительность прошедшего времени или перемена обстоятельств. Внутри же эпизодов монтаж должен быть как можно более плавным, чтобы весь кусок воспринимался почти как единый. В «Девяти днях» и этот принцип нужно было пересматривать: резкость материала потребовала и монтажной резкости.

«Я,— свидетельствует Ромм,— позволил себе сталкивать куски лоб в лоб — куски самого разного характера: день с ночью, натуру с павильоном, сегодня с послезавтра и т. д., монтируя материал только по мысли и совершенно не считаясь со всеми другими элементами, то есть, вернее, как бы не считаясь с другими элементами, скрывая от зрителя то обстоятельство, что, скажем, композиция кадров играет в этих столкновениях большую роль»¹.

Аналогичные изменения происходят и в других компонентах искусства, включая актерское исполнение. Режиссер привлекает к работе актеров, способных воплотить образ мысли, стать действующими лицами «фильма-размышления». Он придает особое значение таким качествам исполнителей, как «необыкновенное правдоподобие Баталова и его отвращение к актерскому штампу, исключительный инстинкт и своеобразная острая пластическая выразительность Смоктуновского, настойчивые поиски органики у Лавровой». В работе с актерами режиссер добивается естественности и сдержанности, максимальной достоверности. Он допускает даже неопределенность актерских реакций на окружающее, порой — безразличие тона (особенно это касается Куликова — И. Смоктуновского), которые, однако же, неравнозначны бесхребетности и пассивности, а по-своему выражают сложность жизни, многоплановость мысли и переживания — их невозможно свести к какому-то одному легко воспринимаемому и легко оцениваемому обозначению. Работая с актерами в «Девяти днях одного года», Ромм думал не только о способах экранного изображения жизни ученых, состоящей из размышлений, разговоров, споров. Речь шла о более широких закономерностях искусства — не о создании универ-

сальной модели современного фильма, разумеется, но об одном из важнейших потоков кинематографического развития, появление которого было продиктовано реальными переменами в жизни и исторически необходимыми обновлениями искусства экрана.

В статье «Размышления у подъезда кинотеатра», опубликованной после выпуска фильма «Девять дней одного года», Ромм пишет о людях, которые повторяют свое прошлое — повторяют, когда повторять его уже нельзя. Человек делает картину, казалось бы, очень похожую на ту, которая когда-то принесла ему однообразно хвалебный поток рецензий, которая вошла в историю советской кинематографии. Сегодня почти такая же картина, ну несколько не хуже, может быть, даже немножко лучше, выглядит почему-то на экране ненужным анахронизмом.

«Изменилось время, изменилась страна, изменился народ, изменился зритель, изменились требования к кинематографическому зрелищу, изменился и сам кинематограф. В этом молодом искусстве нельзя стоять на месте, как нельзя остановиться посреди улицы в часы пик, среди бурного движения автомобилей: тут любое неподвижное тело незаконно; надо двигаться, иначе тебя раздавят. Но иные из этих неподвижных тел считают себя чем-то вроде гранитного устоя моста во время ледохода: разбивайтесь об меня или обходите меня! А я стою, стою... Вспомним, однако, что устой называется еще «бык»...» К

Ромм убежденно считал, что искусство остается полным только в движении, только при условии, если оно находит формулу «исторического момента», умеет подчинять свой эстетический инструментальный развитию жизни, решению задач, ею выдвигаемых.

В своем выступлении на Всесоюзной творческой конференции работников кинематографии, состоявшейся в 1958 году, Ромм говорил:

«Микроскоп и телескоп — это принципиально один и тот же прибор, система увеличительных стекол. Однако есть существенная разница между рассматриванием, скажем, жизни в капле воды и наблюдением за полетом искусственного спутника Земли. Как это ни парадоксально звучит, но наше искусство требует от

¹ Ромм М. Беседы о кино, с. 296—297.

¹ Ромм М. Беседы о кино, с. 305.

художника умения владеть обоими приборами сразу; наблюдая жизнь в ее мельчайших проявлениях, он должен одновременно охватывать глазами огромные временные и пространственные категории, должен видеть эпоху, страну, народ»¹,

Это «двойное зрение» с высокой степенью эффективности проявилось в «Обыкновенном фашизме» и в работе над фильмом «Мир сегодня», которая оборвалась на середине из-за смерти М. И. Ромма.

В своем политически страстном и в то же время раздумчивом, размышляющем фильме о фашизме Ромм практически осуществляет синтез открытий кинематографа разных лет. Вертовский монтаж противопоставлений. Эйзенштейновские поиски единства образа, раскрывающего целостность мира, единства в противоречиях. Эйзенштейновская теория «монтажа аттракционов». Использование Э. Шуб киносъемок, сделанных врагом, и такое их монтажное «переигрывание», которое делает отснятые врагом кадры острейшим оружием против врага... «Обыкновенный фашизм» — синтез, в котором синтезируемые явления не собираются, не складываются, а переплавляются, трансформируясь.

Такая органичность синтеза, неразьединимость сплава отражает не только уровень роммовского таланта, степень самобытности, но и его направленность. Ромм — режиссер политический. Это постоянная доминанта его творчества, соединяющая группу пассажиров дилижанса в «Пышке» с орущей толпой припешников Гитлера в «Обыкновенном фашизме». И там и тут — буржуазность с ее жадностью и спесью, с ее бесчеловечностью, которая может стать жестокой, страшной, когда обстоятельства благоприятствуют ее развитию именно в таком направлении. Я уж не говорю о прямых связях с «Обыкновенным фашизмом» некоторых мотивов и образов «Человека № 217», «Русского вопроса», «Секретной миссии» и «Убийства на улице Данте»... Связи эти охватывают тематику, идейно-политическую направленность фильмов, способы «кинематографической обработки» жизненного материала.

Повторяю: речь идет не о сложении и повторении ранее найденного, а о синтезе на «новом витке», об истинно творческом, а это значит, новаторском развитии эстетики политического фильма. О развитии, в котором масштаб личности Ромма, масштаб и направление его социальной мысли, его нравственных исканий становятся важнейшими определителями уровня и стиля фильма, где даже интонация голоса, смена тона, перепады разговорной речи — все служит аналитической и гневной мысли, все точно, очень точно смонтировано в изобразительный ряд.

При всем многообразии попыток, «многоколейности» исканий, пестроте высказываемых идей через режиссерское и теоретическое творчество Ромма проходит сквозная линия — стремление к постоянному обновлению искусства, развитию ранее найденного ради расширения и обогащения возможностей кинематографа. Этому стремлению подчинены поиски кинематографической силы кинематографа. А это значит поиски синтеза — не застывшего в мертвой статике, а движущегося синтеза открытий кинематографа разных лет и десятилетий. Такого синтеза, который увеличивает познающую и воздействующую силу кинематографа в служении человеку, в служении народу.

Идея, писал Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме», дает нам субъективный образ объективного мира. Это положение теории познания, транспонированное на искусство, означает, что художник всегда «присутствует» в своем произведении, воплощая в его образах свои помыслы и чувства, свое видение реальности; биография художника «читается» в произведениях, она в них «вложена», личность художника «просматривается» в них даже в тех случаях, когда они не приближены к художнику на дистанцию исповеди и лирики.

В начале статьи уже указывалось, как много дала Ромму-режиссеру его докинематографическая биография — служба в Красной Армии и продотряде, культпросветработа, учеба в художественном институте, опыты в скульптуре... Но эта взаимосвязь, взаимопроницаемость биографии, характера художника и его творчества продолжают и в более поздние годы.

Не только режиссерский «почерк» фильмов «Пышка» и «Тринадцать» предопределил тот факт, что Ромму было поручено, а он принял поручение — поставить фильмы о Ленине, о революции. Тут свою роль сыграл «почерк» жизни и мышления режиссера. Незаурядный ум Ромма был граждански активным, Ромм всегда жил политическими интересами и страстями своего времени.

Причастность истории, активнейшая в нее «включенность» определяют чередование, идейную последовательность фильмов Ромма, включая последние, когда Михаил Ильич всем своим существом почувствовал, что «исторический момент» требует создания «Обыкновенного фашизма», когда он посвятил «Мир сегодня» размышлениям о сегодняшнем и завтрашнем дне молодежи нашей планеты, а значит—о сегодняшнем и завтрашнем дне человечества (есть своя глубокая закономерность в том, что ученики Ромма, завершавшие не законченную им работу, назвали фильм полными значения словами учителя: «И все-таки я верю»).

Наполненность личности Ромма социальными страстями, политикой, его общественный темперамент проявлялись, что вполне естественно, не только в работе над произведениями. В годы Великой Отечественной войны М. Ромм был назначен начальником Главного управления по производству фильмов. Во второй половине 50-х годов он принял активнейшее участие в создании творческого Союза советских кинематографистов, в течение ряда лет был заместителем председателя Оргкомитета Союза.

Когда Союз стал завязывать международные связи, Ромм был непременным участником двухсторонних и многосторонних встреч советских и зарубежных кинематографистов, выступал на симпозиумах, творческих конференциях, на фестивальных дискуссиях, его выступления всегда были значительны, всегда самым активнейшим образом включались в идеологическую борьбу, в общие раздумья мастеров экрана о судьбах и проблемах кинематографий социалистических стран, всего мирового кино.

До последних дней жизни М. И. Ромм вел преподавательскую работу в киноинституте. Среди его учеников— Г. Чухрай, В. Шукшин, А. Тарковский...

Вклад народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР Михаила Ильича Ромма в советскую кинематографию велик и многогранен. Важной частью этого вклада являются публикуемые в нашем трехтомнике работы — в них, как и в фильмах, выступает перед нами художник, гражданин, коммунист, человек, для которого борьба за высокие идеалы социалистической Родины всю жизнь оставалась сокровенным призванием, страстью души.

С. Герасимов

Режиссер Ромм

Как много значат в постижении искусства не только результат труда художника, но и сам его человеческий облик, склад натуры, конкретные связи с жизнью, на которых и выстраиваются творческая система, идейная концепция и художественный стиль.

В этих томах представлено наследие одного из наиболее выдающихся кинематографистов, чье имя известно и любимо не только в нашей стране, но и во всем мире,— Михаила Ильича Ромма. Обращаясь к истории советской кинематографии, в ряду таких имен, как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Козинцев, Васильевы, естественно назвать имя Ромма — создателя диалогии о Ленине, приумноженной им затем последующими работами, посвященными Владимиру Ильичу. Наша кинолениниана сейчас уже достаточно обширна как по тематическому, так и по авторскому разнообразию. Но работа Ромма явилась в этом смысле великим почином. Ему предстояло проявить ту меру храбрости, которая всегда лежит в основе научного или художественного открытия, пролагающего путь для последователей. Вот эта храбрость и представляется мне важнейшей чертой натуры Михаила Ильича.

Но обратимся теперь к тому, как это выражалось в обиходной жизни Ромма — необыкновенно деятельного и даже в чем-то экспансивного человека. Если взглянуть в его лицо, то сразу больше всего привлекает в нем высота лба и веселая острота усмешки, определяющей саму складку губ. Он и впрямь был смешливым человеком. Я с удовольствием употребляю эту характеристику, скажем, в отличие от понятия смешливости, за которой иной раз скрывается душевная холодность и заносчивая амбиция. В том-то и дело, что при всей своей вспыльчивости и даже яростное™ Ромм был человеком необыкновенно добрым. И, пожалуй, именно на нем легче всего можно было проверить формулу таланта, которая для меня определяется прежде всего как степень отзывчивости. Отзыв-

чивости в данном значении, отнюдь не исчерпываемой только сочувствием чужому горю. Я имею в виду нечто большее: отзывчивость на весь окружающий мир, на все ужасное и прекрасное, непрестанно противоборствующее в нем. На мой взгляд, это-то и составляет главную суть художественного дарования, которая способна поднять само художественное творчество на уровень объективного постижения мира. Так вот смешливость Ромма обнаруживала именно эту отзывчивость, что помогло ему максимально приблизиться в работе над своим фильмом к секрету ленинского характера, обнаружив в нем не только величие, но неистребимый оптимизм и чувство юмора, родственное тому смеху, с которым, по определению Маркса, человечество расстается со своим прошлым.

В трудах Ромма, собранных в трехтомнике, читатель легко обнаружит все эти свойства его души, ума, способность вглядываться в природу вещей, обнаруживать скрытые связи, сохраняя при этом не только пафос анализа, но и наслаждение созерцанием целого, красотой окружающего мира, гармонией природы, прелестью возвышенных душевных порывов человека. И при всем при том ему постоянно сопутствовала усмешка — в отношении зримых или угадываемых несовершенств многосложной ткани жизни, из которых ему удалось выстроить, может быть, один из самых удивительных и талантливых его фильмов — «Мечта».

Бывают моменты судьбы, открывающие человека с наибольшей полнотой. Из множества встреч, разговоров, которые я мог бы вспомнить, преследуя цель как-то приблизиться к изображению натуры Михаила Ромма, знаменательной в этом смысле представляется мне встреча в первые дни войны. Получилось так, что в начале июля 1941 года я повез в Москву на сдачу кинематографическому руководству новый свой фильм «Маскарад». В то время Ромм занимал очень важную для всего кинодела должность руководителя Главка художественной кинематографии. Разумеется, в эти дни в Москве совсем было не до меня с моей юбилейной лермонтовской картиной. Мы сидели с Роммом в просмотровом зале вдвоем. Потом пошли к нему обедать и все молчали... Тогда люди говорили мало, больше думали. Приемка картины состоялась на всех уровнях не только без единого замечания, но и как бы и

без единого соображения по данному поводу: по форме, да и по существу в этом не было никакой необходимости. Фильм, едва родившийся, уходил в прошлое. Первое, что сказал Ромм, уже сидя за столом, глядя прямо в глаза,— была вроде ничего не выражающая фраза: «Вот так-то, брат». Елена Александровна Кузьмина— Леля, как я звал ее по старой дружбе, еще по фэкссовским временам, молча переходила из комнаты в кухню, приносила что-то, ставила на стол. На ощупь, по привычке, словно вслепую. В тот же вечер мы решили уехать в Ленинград, где Ромму надо было на месте разобраться в дальнейшей судьбе «Ленфильма», помочь переезду студии в Алма-Ату.

Поезд шел очень медленно, и хотя это были привычные вагоны «Красной стрелы», все казалось совсем другим. На станции Бологое поезд попал под бомбежку. Машинист рванул с места, люди, вышедшие на станции, бежали, хватаясь за поручни, их втаскивали в вагоны. Не доезжая до Малой Вишеры, поезд остановился, и все, кто был в вагонах, вышли наружу, окружив немецкий самолет — «Юнкере», лежавший у самых путей, еще дымившийся. Молча смотрели на обгоревшие трупы двух летчиков, потом так же молча разошлись по вагонам. Поезд тронулся и в середине дня пришел в Ленинград. Был необычайно знойный для Ленинграда июльский день. Окна, заклеенные бумагой, множество людей, съехавшихся в город из всей округи. Мы шли пешком в тесной толпе по Невскому, минуя Марсово поле, Кировский мост, до самого «Ленфильма». И только за обедом, у нас дома, стали говорить. Я вспомнил эту историю потому, что в этом разговоре обнаружил в Ромме черты, ранее мне неведомые. Совсем недавно он вступил в партию. Мне предстояло это сделать через три дня. И мы стали говорить — поверх всяких барьеров, профессиональных, личных, возрастных — о самом главном, о том, что наступило в мире и что нам предстояло сделать, дабы сохранить то, чему мы служили естественно и просто, не отдавая себе отчета в усилиях, свойственных художественному труду, а так, как душа велела, как, нам казалось, завещано самой историей, достигнувшей рубежей Октября. И вдруг все это было поставлено на карту чужой волей, страшной, непостижимой для сознания. Вся глубина, потрясение фактом войны, веро-

з ятно, открылись нам одновременно, когда мы увидели I; самолет со свастикой, распластанный на берегу тихой t речки Малая Вишера. Об этом тогда и говорили, и в ~ii те минуты сблизились больше, чем мог бы нас сбли- " зить длинный порядок дней в обычных обстоятельствах ' жизни. Потом мы не раз вспоминали этот разговор, вспоминали и в самое последнее время, так как каж- дому из нас разговор этот открывался и перспективой дальнейшей жизни.

Не одни наши судьбы, большая народная судьба позволила нам увидеть эту перспективу — вслед за победоносным окончанием войны.

Мы делали свои картины, делали их по-разному, не споря друг с другом в отношении того, как лучше их снимать, радуясь, когда можно было похвалить друг друга — с позиций того главного разговора, так как состояли в одной партии, очень сближенно понимая ее ' глубинные цели. И потому могли разговаривать без - ложного пафоса, но с искренним удовлетворением, ко- : " гда на экране получалось так, как хотелось. А мерой { (• здесь была всегда степень постижения человека, хотя » пути для этого у нас — по сумме приемов — были со- S всем различные. Когда мы показывали — он мне, а я ему — свои работы, то следили и за экраном и друг за другом, зная, что удача обязательно отзовется сме- . хом. Смех этот был свидетельством радости от того, что получилось, что точно увидено и точно рассказа- : • но — когда в движении образов раскрылось то, ради • / чего стоило и стоит заниматься самым могучим искус- > ством века — кинематографом.

Об этом нам предстояло написать книгу в помощь студентам режиссерского факультета, а может быть, и : иным поборникам киноискусства, которому Михаил I Ильич отдал всего себя без остатка. Работа эта обо- j рвалась в самом начале. Осталось письмо, которое ; публикуется в этом трехтомнике и которое, на мой * взгляд, поможет читателю понять прекрасного челове- ка и художника.

Михаил
Ромм
Избранные
произведения
в 3-х томах
том 1

Лениниана

Образ Ильича

Недавно в связи с юбилеем Бориса Васильевича Щукина я снова оказался в том доме, в том кабинете, где больше тридцати лет назад впервые встретился с этим замечательным актером. Снова я увидел письменный стол, на котором, как и тогда, лежали десятки книг Ленина и о Ленине, рисунки и наброски грима, выполненные Борисом Васильевичем, пластинки с записью ленинских выступлений. Мне особенно живо вспомнились дни работы над фильмами, в которых Щукин создал художественный образ Ленина.

Когда сегодня, удаленный десятилетиями от того времени, я думаю, в чем причина такого необыкновенного успеха актера, я понимаю — дело не только в таланте Щукина, а он был необыкновенно талантлив. Не только в том, что он был выдающимся представителем вахтанговской театральной школы, которая умела сочетать острый внешний рисунок с глубиной характера образа. Дело в личности Щукина, в его человеческой биографии, воспитавшей эту творческую личность.

Мне думается, что никогда бы не оказался образ Ленина, созданный Щукиным, столь достоверен, близок и понятен людям, не вместил бы он в себе столько простоты, человечности и величия, если бы актер сам не прошел революционной, рабочей жизненной школы. Он принес на экран свою нравственную чистоту, человеческое обаяние, чуткость, партийность, глубокий ум, принципиальность, требовательность к себе и другим, доброту, юмор...

Фильмы ленинской тематики занимают в нашем кинематографе особое место. Они появлялись на определенных этапах истории страны как наиболее полное и всестороннее отражение времени. Они говорят со зрителем о годах, предшествующих Октябрю, о революции и гражданской войне и помогают постигать современность, ощущать будущее. Лучшие из этих картин свидетельствуют об умении кинематографа живописать глубокий и многообразный человеческий

характер, создавать на экране образ коммуниста — строителя нового мира. В такого рода картинах сконцентрированы и крупнейшие творческие достижения нашего киноискусства.

Мы, кинематографисты, учились такому воплощению ленинской темы у крупнейших советских писателей.

В. Маяковский в числе первых осмелился «дорисовать похожий» портрет Ленина. Поэт отчитывался от имени всей страны перед ее вождем. Строки Маяковского легли в основу новой картины Ленинградской студии научно-популярных фильмов «Разговор с товарищем Лениным». Среди других фильмов она будет представлена в ретроспективном показе в дни фестиваля.

В работе над картиной «Ленин в Октябре» мне чрезвычайно помогли слова Горького о Ленине. Больше того. Они в какой-то мере дали ключ, укрепили во мне совершенно определенное понимание ленинской темы в искусстве.

Именно Горький в своем очерке писал о Ленине как о человеке просто, тепло, понятно. Слова Горького совпадали с моим и щукинским представлением об Ильиче. Как раз тогда мы решили направить все поиски к тому, чтобы играть живого, реального Ленина, а не величественного героя. Помню слова Щукина, обращенные к Н. Погодину: «Я монумент из себя изображать не буду».

Другой, и тоже чрезвычайно плодотворный и интересный подход к решению ленинского образа открыли для себя С. Юткевич и М. Штраух в «Человеке с ружьем». Они успешно продолжали свое сотрудничество многие годы. Его результатами стали прекрасные киноновеллы о Ленине и фильм «Ленин в Польше».

Мне кажется чрезвычайно важным включение в программу нынешнего международного киносмотря ретроспективы ленинских картин. И «Октябрь», и «Три песни о Ленине», и новый фильм «Шестое июля», и другие документальные и научно-популярные ленинские ленты не только реконструируют прошлое. Не только, как говорил Маяковский, «описывают заново» «долгую жизнь товарища Ленина». Они свидетельствуют о времени, которое рождает необходимость работы художника над образом Ильича. Мы ощущаем за каждым

кадром дыхание эпохи, подводившее кинематографистов к воплощению той или иной грани великого образа. Рассказать языком искусства о величайшем человеке нашего времени — что может быть более почетным и важным для творца!

И ретроспектива ленинских картин станет живым свидетельством этих достижений. Мне кажется, что по этим фильмам отчетливо прочитывается история советского кинематографа с его взлетами, открытиями, исканиями...

И еще одна мысль приходит, когда вспоминаешь кадры ленинских фильмов. Их сегодня насчитываются уже десятки. Уже, кажется, все внешние события ленинской жизни перенесены на экран. Но далеко не исчерпана ленинская тема в искусстве кино.

К образу В. И. Ленина будут обращаться все новые и новые поколения. И мы видим сегодня в том, что делаем мы сами, в труде наших коллег продолжение работы, которая не кончится никогда.

Работа Щукина над образом Ленина

Щукин давно мечтал сыграть на сцене Ленина. Долгое время это составляло его тайную мечту. В те времена ни драматурги, ни актеры еще не представляли себе, что придет время, когда можно будет актерскими средствами изображать Владимира Ильича. Какой неосуществимой ни казалась эта мечта, Щукин сам для себя начал работать над образом Ильича.

Когда перед театром и кинематографом была поставлена задача — воплотить на сцене и на экране образ Владимира Ильича, Щукин оказался одновременно исполнителем роли Ленина в двух произведениях.

Сроки были даны очень короткие. Поэтому репетиции, изучение текста, нахождение мизансцен, словом, вся конкретная работа по воплощению ленинского образа проходила и в театре и в кинематографе необычайно стремительно. Щукин не смог бы сыграть Ленина на той высоте, на какой он это сделал, особенно при огромной нагрузке на образ Ильича в картине, если бы не проделал предварительно большой и вдумчивой работы наедине с самим собой.

Когда я впервые увиделся со Щукиным для конкретного разговора о его работе над ролью Владимира Ильича, я застал его уже в известной мере внутренне подготовленным.

Щукин имел перед собой далеко не исчерпывающий материал. Кроме ленинских сочинений и сборников воспоминаний (кстати сказать, скудных, мало у нас издающихся и трудно доступных для рядового читателя) он располагал только некоторым количеством фотографий и пластинок с записью речей Ильича.

Лишь при тщательной, квалифицированной работе библиографов можно (да и то с огромным трудом) сколько-нибудь полно собрать материалы воспоминаний и записей о Ленине. Огромное их большинство, напечатанное в газетах, журналах, не переиздавалось и не систематизировалось. Поэтому перед работником искусства, которому надо быстро получить яркий, объемный и отобранный материал, возникают значительные трудности.

Но как ни скуден был материал, которым располагал Щукин, он проделал над ним большую и очень интересную работу. Прежде всего, анализируя статьи и речи Владимира Ильича, Щукин производил для себя очень любопытный и полезный анализ его речи. Исходя из лексики и из построения фраз в ленинских статьях, исполнитель пытался найти и для себя манеру разговора Владимира Ильича.

Огромную помощь оказал ему такой материал, как воспоминания Горького о Ленине. Горький как большой художник сумел в очень сжатой форме уловить и показать основное в образе Ленина. Наблюдения его, чрезвычайно острые и меткие, дают больше, чем целый том других воспоминаний, потому что они создают обобщенный художественный образ в противовес случайным и отрывочным наблюдениям. Воспоминания Горького помогают расшифровать другие воспоминания, дают ключ к пониманию Ленина-человека. Поэтому для Щукина и для меня они всегда служили отправным материалом при работе над образом Владимира Ильича. Кстати, Горькому и принадлежит мысль, что Щукин мог бы сыграть Ленина.

Помимо воспоминаний о Владимире Ильиче и его сочинений Щукин располагал некоторым количеством фотографий. Он пользовался ими двояко. С одной сто-

роны, они примерно определяли возможности его собственного перевоплощения в гриме, с другой — они помогали изучить манеру жестикуляции и движений Владимира Ильича.

Как ни скуден был этот материал, Щукин все же сжился с мыслью о воплощении образа Владимира Ильича; это потом позволило ему гораздо легче, с меньшими внутренними затратами прийти к конкретной работе над произведениями, в которых ему пришлось играть Ленина.

В работе над образом Ленина вся сложность и для меня и для Бориса Васильевича заключалась в том, что образ Ленина во всей своей гигантской сложности настолько велик, что мы не могли претендовать на сколько-нибудь полный анализ его характера.

Гениальность Владимира Ильича Ленина проявляется с непередаваемой силой и своеобразием буквально на каждом его шагу: от самых великих его решений — Апрельские тезисы, Октябрьское восстание, Брестский мир и т. д. — до мельчайших проявлений его характера в повседневной жизни и обиходе.

Про Ленина часто говорят, что он был прост. Такое определение говорит еще очень мало. Ленин был необычайно неожиданен, и, изучая материалы о его поведении, всегда приходишь к выводу, что его личный характер, поведение в обыденной жизни, в разговоре с домашними, в приятельской беседе и т. п. не могут быть до конца поняты до тех пор, пока это поведение не раскроется, как некая проекция величайшего гения революции. Если вы хотите, например, понять, почему Владимир Ильич пил чай так, а не иначе, то должны понять, что в данный момент этот человек решал вопрос о судьбах революции и каждый его шаг, каждое его слово так или иначе связано с громадными решениями, с громадной мыслительной работой, со всей громадной работой воли, которая являлась его основным содержанием и которая до конца нами, обычными людьми, не может быть ни понята, ни почувствована.

Таким образом в работе со Щукиным наиболее сложной была первоначальная договоренность о том, кого же мы будем изображать, то есть анализ характера героя — то, что обычно предшествует всякой работе с актером. Вместо того чтобы попытаться пол-

ностью раскрыть и понять характер героя, мы согласились на какое-то не до конца договоренное, а подразумеваемое одинаковое наше отношение к образу Владимира Ильича с тем, чтобы обо всем остальном столкнуться в процессе работы.

«Как вы полагаете, Борис Васильевич, что бы сделал Ленин в таком-то случае». Или: «Что бы сказал Ленин в таком-то случае».

Такое осторожное нащупывание мельчайших конкретных зерен не в понимании образа, а уже в его непосредственном выражении заменило недоступный для нас полный анализ образа.

Вторая особенность работы над образом Ленина. Решиться играть образ определенного человека актер может лишь тогда, когда, до конца его поняв и почувствовав, он может, что называется, перевоплотиться в него.

Это перевоплощение можно называть самыми разнообразными терминами, но так или иначе каждый актер, играя героя, должен в известной степени чувствовать себя им. Я видел разные исполнения роли Ленина и всегда замечал, что перейти эту грань, начать играть живого человека, почувствовать себя Лениным для актера — самое трудное. Я видел очень хорошее исполнение роли Ленина, при котором актер, однако, не решился переступить эту грань. Благоговейно собрав ряд фотографий и других разнообразных материалов, точно воспроизведя для себя схему движений Ленина, изучив по пластинкам его голос, актер затем с очень большой скромностью, с деликатной тактичностью показал, как бы говорил Ленин в данном случае, встал, повернулся, сел, — ни на одну секунду не беря на себя смелости почувствовать себя Лениным или заставить поверить, что перед вами — Ленин.

Щукину пришлось отважиться на иной путь. Кино не допускает положения, при котором актер, выполняя роль, не был бы убедительным до конца, хотя бы просто физиологически убедительным, не заставлял бы зрителя понять, что перед ним действующее живое лицо. Надо было добиться такого положения вещей, при котором зритель, зная, что это играет актер, одновременно верил бы, что перед ним — живой Ленин. Для этого актер должен не только *показывать* Ленина, а полностью перевоплотиться в него и смело

играть, внося, конечно, некоторые черты своей индивидуальности.

Простейший пример в пояснение. Голос Щукина не похож на голос Владимира Ильича. Голос Щукина ниже и звонче. Голос Ленина несколько приглушеннее и выше. Изучая пластинки, Щукин добился совершенно исключительного мастерства подражания. Однако, когда он начал играть Ленина, то выяснилось, что от излишнего голосового подражания нужно отказаться, потому что оно вносит элементы показа, элементы условной демонстрации вместо подлинной игры. И мы совершенно сознательно оставили лишь отдельные, характерные для Ленина, черты произношения, вернувшись в основном к естественному голосу самого Щукина.

Ряд людей, знавших Ленина лично, неоднократно видевших его, разговаривавших с ним и прекрасно его помнивших, при просмотре картины в первую минуту испытывали ощущение некоторого несходства, особенно в голосе, а частично и в манере движения. Однако избранный Щукиным принцип работы был настолько верен, что в целом образ получался необычайно правдивым (свойство щукинского таланта), и по единогласному признанию этих товарищей уже через несколько минут ощущение несходства забывалось. Взятую основную сущность образа Ленина, Щукин играл актерскими способами и так перешел ту страшную для каждого актера черту, о которой я говорил выше.

Свою конкретную работу над ролью Ленина в фильме Щукин начал с того, что стал очень осторожно лепить образ Ленина из мельчайших элементов его психофизического поведения.

Щукин поворачивал голову, улыбался, смеялся, сердился, вставал, садился, спрашивал, двигался, шевелился, не прибегая даже к сколько-нибудь сложным фразам, длинным передвижениям или связанным логическим кускам поведения. Мы искали молекулы, из которых составляется поведение человека, причем особенно много значили для нас ленинские движения. Расположив ленинские фотографии в условном порядке, можно было установить, от какого движения мог прийти Ленин к данному положению тела. Затем, сложив несколько таких кусков, можно было найти движение целиком, скажем, Ленин прошел из угла в угол,

сел на край дивана, повернулся, вслушался в то, что происходит, вскочил. В любой момент положение его тела было необычайно динамично и устремлено в одну точку — чрезвычайно характерная для Ленина особенность. Эти детали дают представление о волевом, стремительном, бурном темпераменте.

Я уже говорил о психологической трудности, которая стоит перед актером в связи с переходом грани между внешним изображением Ленина и полнокровной игрой роли Ленина. Здесь перед нами стояла одна особая трудность.

Сроки, предоставленные нам на постановку фильма, не позволяли вести сколько-нибудь длительной репетиционной работы, надеяться на пересъемки и поправки. Все надо было делать сразу и наверняка, то есть рисковать в полной мере во всем объеме работы. На первых порах Щукин испытывал чрезвычайные внутренние затруднения, граничащие с робостью. Ему, привыкшему играть полнокровно лишь после длительной и тщательной подготовки, вживания в образ на конкретном материале роли, — переход от предварительных размышлений и эскизов к непосредственному выполнению эпизодов казался почти невозможным.

Актер чрезвычайно щепетильный, добросовестный и совестливый, он считал, что Ленина необходимо играть после глубокого и тщательно проведенного репетиционного периода, что каждое решение по мельчайшему движению роли нужно выносить в себе до конца, выполняя лишь после того, как будет найдена для самого актера совершенная форма, беспрекословная и не вызывающая никаких колебаний и сомнений. Такого репетиционного периода мы провести не могли.

В то время Щукин еще не учитывал в полной мере особенности кинематографа, которая составляет одновременно и его силу и слабость. Эта особенность состоит в том, что актер в кинематографе играет роль не последовательно и целиком (хотя бы в виде акта или даже эпизода), а мельчайшими кусочками, эпизодами.

Сила этой особенности кино в том, что такой маленький кусочек позволяет довести работу над ним до предельного совершенства: объект внимания актера и режиссера невелик и может быть продуман полностью, до мельчайшей детали жеста.

Слабость, недостаток этой особенности кино заключается в том, что, лепя свою роль из этих мельчайших кусочков, актер может потерять, как известно, чувство цельности, плавности, чувство внутренней динамики, внутренней диалектики роли в ее непрерывном развитии.

Проводя внутреннюю аналогию между работой в театре и работой в кино. Щукин, на свою театральную мерку, считал себя совершенно не готовым для выполнения роли Ленина. Он не знал текста, он не продумал, не проговорил даже со мной половины мизансцен. У нас пока нашлись лишь некоторые (правда, как я на своем опыте понимал, решающие, но для Щукина все же лишь некоторые) элементы поведения Ильича. Эти элементы не были еще претворены для Щукина в реальное поведение в рамках конкретной, написанной роли, и он ощущал их лишь как черновую, предварительную работу по пониманию образа Ильича.

Конечно, во всяком другом случае режиссер постарался бы, чтобы актер вышел из этого внутреннего затруднения безболезненно и почувствовал себя органически готовым к выполнению роли. В данном случае этого не позволяло время. Мы пошли на риск некоторой травмы, которая могла бы создаться у Бориса Васильевича, и решили заставить его сниматься во что бы то ни стало с тем, чтобы первые неудачные съемки послужили конкретным материалом для дальнейшей работы и в то же время сорвали бы Щукина с тормозов, развязав его для работы.

Мы воспользовались первым же случаем, когда производилась очередная проба грима: под предлогом за съемки грима Щукина вывели в павильон и поставили его перед фактом съемки. Стояли аппараты, горел свет, и мы снимали повороты и движения Щукина без какой бы то ни было подготовки. В дальнейшем я отказался прodelывать что бы то ни было без зажатого света и направленного на Щукина объектива. Это привело к тому, что Щукин вынужден был перейти к конкретной работе.

Необычайная маневренность этого замечательного актера, его внутренняя мобилизованность на роль, огромное мастерство, которым он обладает, глубина прodelанной им предварительной работы, а главное,

его исключительная одаренность позволили нам очень быстро прийти к конкретному выполнению прямых сценарных заданий.

Для облегчения работы Шукина мы пошли на нарушение обычных производственных норм. Мы не снимали картину так, как это обычно делается, в порядке наиболее целесообразной постановки декораций, когда нарушаются все хронологические рамки в развитии роли, и эпизод в съемке стоит совершенно не на том месте, где он будет находиться в картине.

Чтобы облегчить работу Шукина, мы пошли на то, что разбили всю роль на отдельные этапы, по признаку трудности и сложности выполнения того или иного эпизода. Часто декорации стояли у нас по две-три недели и даже по два месяца: отснявши в декорации эпизод экспозиционный, легкий, где характер Ильича еще не развернут в полной мере, мы не переходили к следующему сложному эпизоду в той же декорации, а шли в другую декорацию, постепенно подбираясь к наиболее ответственному куску роли. Затем мы возвращались в первую декорацию вновь, проделывая иногда четыре, пять и даже шесть таких возвращений.

При отсутствии репетиционного периода это было необходимо, чтобы Шукин постепенно овладевал ролью и охватывал ее во всей широте.

Порядок съемок был установлен такой, чтобы па первых трех эпизодах Шукин мог попробовать себя в разнообразных ленинских состояниях.

Эти три первых эпизода представляли собой коротенькие сцены из разных мест роли, нетрудные по выполнению, несложные по поведению и разнохарактерные.

Наметив таким образом вначале роль с трех сторон, мы затем пошли по линии все большего усложнения эпизодов, откладывая на самый конец то, что представлялось наиболее трудным. К числу таких наиболее трудных мест относилась речь Владимира Ильича на заседании Центрального Комитета; в этом эпизоде актер должен был проявить себя на очень коротком отрезке времени подлинным вождем и на очень коротком отрезке времени играть огромную гамму чувств — от предельного негодования до высокой патетики. Так как в этом куске ничего, кроме неподвижно стоящего и говорящего человека, нет, так как никакой помощи от

мизансцены, от монтажа актер ждать не мог, то этот кусок казался нам одним из наиболее трудных по выполнению.

Вторым, столь же трудным моментом казался эпизод, где Владимир Ильич в негодовании громит Зиновьева и Каменева, прочитав в газетах их предательское выступление.

К числу очень трудных относился и эпизод, когда Владимир Ильич выходит на трибуну в Смольном, потому что здесь надо было найти чрезвычайно лаконичное, законченное и совершенное движение.

И, наконец, чрезвычайно трудной была сцена в квартире Василия, которую мы тоже отложили под конец. Эта сцена трудна потому, что в ней в очень интимной и скромной обстановке (сценарий говорил лишь о задушевности и мягкости характера Владимира Ильича) надо было, не выходя за пределы материала, показать вождя, найти человека, который только что решил судьбу пролетарской революции.

Эти четыре эпизода мы снимали в последнюю очередь, считая их как бы вершинами в актерском исполнении роли.

При съемке каждого отдельного эпизода мы также нарушили обычный кинематографический порядок, при котором по свету снимается сначала общий план мизансцен, затем расположенные в том же направлении света укрупнения, затем — противоположные точки и т. д. Это заставляет разбивать эпизод на нелогические, не связанные между собой кусочки, сменяющиеся для актера в совершенно случайном порядке. Шукинские эпизоды мы снимали большей частью в порядке их монтажной последовательности, жертвуя временем на перестановку света, но зато создавая для актера ощущение непрерывности поведения в данном эпизоде.

Таким образом отсутствие репетиционного периода мы частично компенсировали определенной, закономерной последовательностью в съемках и, кроме того, насколько могли, использовали преимущества работы над коротким куском.

Принцип отделки короткого куска на месте мы проводили настолько последовательно, что не работали точно, окончательно над текстом до самой съемки. Мы лишь проделывали всю предварительную черновую ра-

боту, то есть размечали мизансцену, движение, продумывали стимулы поведения и их внешнее выражение, анализировали диалог и вчерне отработывали его; окончательную отделку куска оставляли до самой съемки, чтобы взять от актера наиболее свежее и непосредственное выполнение.

Это не значит, что я пытаюсь отрицать репетиционный период. Репетиционный период в кинематографе, конечно, чрезвычайно желателен и полезен, но он должен быть отличен от репетиционного периода в театре. С моей точки зрения, на репетициях не нужно выжимать до конца из актера выполнение роли, тем более что на репетиции в кино при сплошном исполнении эпизода никогда нельзя достигнуть полной точности игры. Монтаж, кадровка, разбивка сцены, работа над отдельными кусками с неизбежностью вносят впоследствии свои коррективы. Поэтому не надо на репетициях «замучивать» сцену, заигрывать ее, доводить актера до уже привычных, трудно преодолимых навыков игры в куске. Надо находить лишь общее решение эпизода, который до конца открывал бы актеру все основные его положения, а конкретную отделку вести в пределах одного кадра непосредственно перед съемкой.

Мне кажется, что при правильной репетиции отдельного кадра во время самой съемки можно получить от актера более высокое исполнение, чем то, которое он может дать в большом куске: сосредоточенный на выполнении одного элемента, он проявит всю свою силу на небольшом отрезке роли, при непременном условии, что понимание роли, общая договоренность его с режиссером, разработанность его поведения, походки, жеста, манеры держаться и проявлять себя до конца ясны ему и режиссеру и проработаны с достаточной тщательностью.

Я уже говорил, что в кино необходимо схватить у актера самое свежее и непосредственное выполнение; режиссер обязан чувствовать ту грань, когда актер, овладев куском и еще не «замучив» его для себя, способен выполнить его с наибольшей силой. Ошибкой режиссера, наиболее часто встречающейся, бывает «замучивание» актера: режиссер добивается такого идеального выполнения куска на репетициях, вносит столько поправок и шлифовки, что в конце концов, отшлифовав до конца, скажем, движение руки, он за-

мечает, что актер упустил в это время, допустим, живость интонации.

С наибольшей силой и очевидностью проявляется это на кусках комедийного характера. Надо сказать, что комедийность интонации — нечто совершенно неумовимое и неопределенное. Казалось бы, совершенно одинаковая два раза произнесенная реплика — один раз смешит, другой раз не смешит. Для того чтобы реплика звучала комедийно, она должна быть произнесена с очень большой непосредственностью и правдивостью. «Замученная» реплика никогда так не будет звучать.

Поэтому режиссер должен с очень большой ясностью ощущать ту грань, до которой можно работать с актером. Очень часто на репетиции невыгодно добиваться окончательного результата. Нужно лишь почувствовать, что окончательный результат будет через одно-два повторения. И иногда на этом этапе, не делявая куска дальше, надо немедленно снимать, не требуя от актера повторения, лишь словесно дав ему некоторые подбадрывающие или исправляющие указания.

Когда актер вработывается в роль и режиссер находит с ним точный и общий язык, начинает его, что называется, чувствовать, то есть в момент репетиции как бы совершенно понимает все, что происходит в актере, и живет с ним какой-то единой жизнью, — с этого момента наступает легкость в выполнении роли. Такой легкости Шукин добился очень быстро.

Легкость в работе у Охлопкова и Шукина явилась результатом систематически, тщательно, глубоко продуманных в каждой детали и очень строго проработанных первых сцен картины. Если бы я имел возможность переснять эти первые сцены, которые послужили для нас трамплином при исполнении обеих ролей, я бы сделал это с громадным удовольствием, так как на этих первых сценах в картине шла только черновая сработка. Фактически они послужили для нас материалом для анализа, материалом для изучения ролей.

Специфика сценария Каплера заключается в том, что автор уделил большое внимание Ленину как человеку в обычной, интимной, скромной обстановке. Когда мы стали работать со Шкуиным над конкретными кусками, то убедились, что Ленина как человека можно играть лишь тогда, когда в каждом куске будет пока-

зан Ленин — вождь, и особенно в тех кусках, где вождь как бы и не присутствует.

В картине есть сцена, когда после заседания ЦК Ленин приходит в квартиру к рабочему Василию. Сцена эта, казалось бы, вся посвящена двум темам. *Тема первая:* любовь рабочего класса к своему вождю. *Тема вторая:* скромность и человечность Владимира Ильича Ленина.

Когда мы начали работать со Щукиным и Охлопковым над этой сценой, оказалось: вне понимания того, что только что принято историческое решение об Октябрьском перевороте, что перед нами вождь пролетариата, пылающий титанической волей к восстанию, решить эту сцену нельзя. И Щукин играл в течение всей этой сцены в каждом куске не скромность, не человечность и т. д., а лишь волю к восстанию. В связи с этим произошли изменения в тексте, на первый взгляд довольно скромные, но кардинально изменившие все актерское поведение.

Точно так же в эпизоде, когда Василий после изгнания с заводов меньшевиков и эсеров приносит Ильичу карту Петрограда, Щукин настойчиво искал больших, обобщающих мотивов в поведении Ленина. Конкретный текст начинал играть служебную, подчиненную роль. За его пределами мы прощупывали более глубокие течения мысли Ленина, более страстное кипение его титанической воли, быть может, внешне в тексте не проявленное, но необходимое, как фундамент.

Мы решили эту и другие мизансцены не как самостоятельные, значительные сами по себе куски поведения Ильича, но как проекцию каких-то более значительных, более крупных психологических процессов, протекающих в нем внутри. Таким решением мы пытались обойти трудность, о которой я говорил вначале. По-видимому, когда трудно показать гения во всем его величии, когда трудно вскрыть его до конца, — нужно каждый его шаг, доступный зрению, рассматривать исходя из того, что за этим шагом лежит нечто гораздо большее. Намекая на это и словно чуть-чуть приподнимая завесу в какие-то высоты его поведения, вы как бы констатируете наличие гения.

К противоположным методам работы нам приходилось прибегать тогда, когда Владимир Ильич, нап-

пример, выходил на трибуну перед массами. Здесь, наоборот, нужно было искать то интимное, что, казалось бы, не присуще вождю в такой пафосный момент.

Замечательный жест, которым Щукин, стоя на трибуне, пожимает руку аплодирующему Охлопкову, найден актером именно в этом плане. Столь же характерен смущенный, скромный, жест, когда Ильич выходит в коридор и видит громадную толпу, бросающуюся к нему с криком: «Ленин!» Он слегка пожимает плечами и, улыбнувшись, склонив голову набок, быстро идет по коридору. Этот жест человека, несколько смущенного и в то же время тронутого вниманием толпы, придал всему ходу необычайную убедительность.

В фильме «Ленин в 1918 году» еще в большей степени, чем в предыдущем фильме, возросло значение актерского исполнения, подчинившего себе все остальные компоненты режиссерской работы над фильмом. Решение образа Ленина стало ведущим, основным, подчинило себе решение остальных образов и, следовательно, всю стилистическую трактовку фильма. Таким образом работа над образом Ленина явилась для нас отправной точкой в определении всей стилистики работы над картиной.

Образ Ленина в картине «Ленин в 1918 году» занимает центральное место. Дело, однако, не только в том, что образ Ильича разрабатывался в этом фильме более широко, чем во всех предшествующих кинематографических и театральных работах о Ленине. Дело в том, что вся философская нагрузка фильма легла именно на этот образ.

В картине «Ленин в Октябре» Щукину пришлось преодолеть большое сопротивление материала при первоначальном решении образа Ленина. Огромное внимание было уделено там внешним характеристикам образа, передаче своеобразного пластического рисунка, завоеванию первых ступеней в такой сложной задаче, как изображение Ленина на экране. Необходимо было заставить зрителя поверить в реальность и подлинность образа, необходимо было решить ряд, казалось бы, простых задач: интонационных характеристик, характеристик движения, характеристик первичных эмоциональных сторон образа. Несомненно, рабо-

та Шукина в этой первоначальной стадии была в большой мере направлена к тому, чтобы достигнуть внешней выразительности в передаче образа Ленина.

Идейно-философская концепция фильма «Ленин в Октябре» была в гораздо меньшей степени сосредоточена и раскрыта в образе Ленина. Образ Ленина не определял полностью сюжета, наоборот, все побочные линии, работая на образ Ленина, в значительной степени помогали нам его раскрыть. Вот почему в картине «Ленин в Октябре» мы прибегали к резким внешним характеристикам, резко поданным эффектам для воплощения образа.

Совершенно иными были наши задачи в работе над фильмом «Ленин в 1918 году». В этом фильме побочный материал почти не помогает созданию образа Ленина. Основным в фильме является ленинский материал, в котором Шукин в соприкосновении с целым рядом людей, в ряде углубленно психологических сцен постепенно раскрывает образ Ленина и разворачивает идейно-философскую концепцию картины, концепцию пролетарского гуманизма в условиях построения государства диктатуры пролетариата. С другой стороны, в картине присутствует материал иного характера, сводящийся к ряду сцен, в которых показаны подготовка и исполнение заговора на жизнь Ленина.

Эти два различных рода материала изложены в самостоятельных сценах. Герои этих двух основных течений картины встречаются между собой лишь в отдельных узловых кульминационных моментах сюжета. Основная встреча происходит в момент покушения на дворе завода Михельсона. Самой большой опасностью для картины была опасность, при которой неизбежно возник бы стилевой разнобой, если бы эпизоды, создающие образ Ленина, содержащие психологически углубленный и сюжетно ослабленный материал, не соединились бы органически с остро поданными эпизодами второй линии сценария.

Вот почему решение стилистики актерской работы играло в картине такое огромное значение. Вот почему, с другой стороны, мы не могли в решении образа Ленина пойти по тому же пути, что и в фильме «Ленин в Октябре».

Итак, решение актерской трактовки образа Ленина **предопределило собой всю стилистику картины. Как**

же мы со Шukiным подошли к этому решению? Прежде всего мы решительно отказались в актерской работе от внешне подчеркнутой характерности.

В «Ленине в 1918 году» Шукин раскрывает образ Владимира Ильича рядом глубоких внутренних характеристик, необычайно тонких оттенков в поведении и в ходе мыслей. Шукин нигде не прибегает к внешнему подражанию, к внешнему копированию Ленина; он не повторяет ни одного знакомого ленинского жеста, не стремится и к подчеркиванию известных интонаций ленинской речи. Словом, он совершенно не пытается внешними приемами убедить зрителя в том, что перед ним Ленин.

Взамен этого Шукин выдвигает глубокое внутреннее раскрытие образа. Вместо характерности разрабатывается характер, вместо внешних эффектов работа идет на глубокую внутреннюю убедительность, на глубокое осмысливание каждого движения или слова. Во всей работе взята установка на предельную простоту, правдивость внутреннюю, психологическую правдивость. Нигде актер не прибегает к известным приемам эффектного актерского исполнения, к эффекту ради эффекта. Работа актера при этом усложняется тем, что ведется необычайно скупыми приемами. Роль разбита на крупные монументальные куски. Каждый из таких кусков решается без мелкой детализировки, без мелкого украшения. Такие огромные куски, как болезнь Ленина, речь на митинге и др., служат ярким примером и образцом подобной актерской работы.

Если взглянуть на исполнение Шukiным такого огромного куска роли, как болезнь Ленина, то его метод построения образа становится особенно очевидным. Весь громадный эпизод болезни, занимающий в картине три части, идущий на экране около получаса, Шукин проводит лежа, совершенно неподвижный, лишенный возможности воспользоваться какими бы то ни было двигательными характеристиками; он ограничен даже в поворотах головы, в мимике лица, в движении здоровой руки. Эта неподвижность подчеркивается тем, что аппарат большей частью фиксирует его в профиль, еще больше скрадывая все моменты мимики. В распоряжении актера остается только голос, но и им актер пользуется очень скупно. Слово отделено от слова паузой, голос понижен. Выразительность интонации

затушевана. И здесь-то он и начинает работу на очень тонких оттенках, тончайших переходах, казалось бы, еле заметных характеристик. Блестящая игра Щукина заставляет зрителя неотрывно следить за развитием актерской работы в этом громадном куске. Внутренняя жизнь Ленина разворачивается еще богаче от того, что внешне актер совершенно скован.

Точно так же, в той же манере, Щукин трактует образ Ленина в эпизоде митинга. Всю свою огромную речь он произносит на одном высоком тоне с резким однообразным жестом. Вдобавок аппарат все время фиксирует его вместе с массой, не выделяя ни разу крупных планов. И, несмотря на это кажущееся однообразие тона и жеста, несмотря на общий план, внутренняя разработка психологического хода речи настолько прекрасна, что Щукин держит неотрывно внимание зрителя в течение целой части.

Лишь такой блестящий актер, как Щукин, актер-мыслитель в самом высоком значении этого слова, актер необычайной душевной гибкости и глубины, смог справиться с исключительно сложными задачами этой роли в данной картине. Отказавшись от внешнего раскрытия титанического образа Ленина, он, раскрывая его углубленно и тонко, раскрывал его изнутри.

Исполнение Щукиным образа Ленина, характер его трактовок стали для нас отправной точкой в работе со всеми актерами, соприкасающимися в картине с Лениным, работающими с ним в одном эпизоде. Таким образом вся ленинская линия картины трактовалась нами в едином актерском плане, и поэтому роли Василия, профессора, доктора, кулака, Евдокии Ивановны и т. д. трактовались в той же манере абсолютной скупости, простоты, отказа от всех внешних эффектов.

Само собой понятно, что это определило стилистику кинематографического решения этой части фильма. Отсюда идет лаконичность мизансцены, максимальная экономия в монтажных перебивках, заменяемых глубинным построением мизансцен, то есть внутрикадровым монтажом, когда вместо крупного плана актеры выходят на передний план и работают в кадре ансамблем. Отсюда скупая выразительность света, к которой пришел оператор Волчек, простота композиционных построений, лаконичность и сдержанность всей изобразительной трактовки.

Сергей Герасимов, говоря о картине «Ленин в 1918 году», сформулировал, как мне кажется, весьма точно основные тенденции, которые двигали нами в работе, словами: осторожная точность. Эти два слова, как мне кажется, лучше всего выражают ту тенденцию в работе с актером, да и вообще во всей нашей кинематографической работе, которую хотелось бы проводить всегда и применять как мерило правильности выполнения замысла. Это, конечно, только одна сторона работы, ибо кроме осторожной точности каждая сцена должна проверяться с точки зрения серьезности ее замысла и страстности ее выполнения.

Работа со Щукиным доставила мне и всему постановочному коллективу картин «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» ни с чем не сравнимое удовольствие и принесла огромную пользу. Дело даже не в том, что в лице Щукина мы столкнулись с актером замечательного мастерства, огромного таланта и обаяния, с каким не приходилось до тех пор работать в кино. Исключительная ясность мысли в работе, отчетливая продуманность и закономерность актерского поведения, высокое уважение к мастерству актера, к своему искусству, а отсюда уважение к своему партнеру, к режиссеру, ко всему комплексу работы, сознание ответственности и серьезности своего дела,— все это в соединении с глубоким оптимизмом, с легкостью в работе, с отсутствием надути, надуманности делает работу Щукина необычайно поучительной для всякого, кто с ней сталкивался.

Эта статья написана до смерти великого актера нашего времени Б. В. Щукина. Я не переменял в ней ничего.

Щукин никогда не был удовлетворен своей работой. Необычайно скромный, он жил все время в непрестанном труде, буквально день и ночь вынашивая в себе образ, не успокаиваясь ни на минуту. Он был самым строгим судьей для себя.

После «Ленина в 1918 году» мы задумали третью картину о Владимире Ильиче. Щукин уже начал готовиться к этой работе, хотя она намечалась на 1941—1942 гг. В этой третьей картине о Ленине Щукин мечтал о еще более глубоком проникновении в великий образ. Мыс-

ли Щукина об этой работе были необыкновенно значительны и своеобразны.

Образ Ленина неисчерпаем. И, казалось, неисчерпаемыми были возможности движения вперед нашего Щукина в воплощении этого образа. Нелепая, безвременная смерть оборвала эту работу.

Большая тема искусства

Среди всех зрелищных искусств кинематограф обладает особенной, ни с чем не сравнимой силой в наблюдении мира. Что еще может с такой поразительной и наглядной конкретностью передать нам облик и движение толпы, архитектуру города, своеобразие природы, манеру и повадку человека, его примечательные черты. В нашем познании мира кинематограф стал играть важнейшую роль. Наблюдение новой жизни, то есть материал именно сегодняшнего дня, стало определяющим для большинства основных течений современного киноискусства.

Почти все молодые советские режиссеры и кинодраматурги разрабатывают сейчас только современную тему. Ушли в прошлое те времена, когда историческая и биографическая тематика занимала главнейшее место в планах наших студий, когда раздавались настойчивые призывы к работникам кинематографии обратиться лицом к советской действительности. Эти времена прошли, и жалеть о них не стоит.

Понятно и естественно стремление кинематографической молодежи говорить о вопросах, которые ей наиболее близки, которые волнуют ее, которые задевают ее ежедневно и ежечасно. Эти вопросы рождаются в спорах на работе и дома, врываются с улицы, возникают в газете, которая вынимается утром из почтового ящика, приходят к тебе в комнаты с товарищем, они являются содержанием жизни каждого из нас и связаны с жизнью нашего народа.

Все это так; тематика современности всегда останется для нас важнейшей и первоплановой, но вместе с тем давайте вспомним иные картины, составившие славу и гордость советской кинематографии, сыгравшие огромную роль в ее становлении, оказавшие мо-

гучее влияние на формирование вкусов и убеждений целых поколений советских людей. Это картины «Броненосец «Потемкин» С.Эйзенштейна, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, «Арсенал» и «Шорс» А. Довженко, это «Чапаев», созданный С. и Г. Васильевыми свыше четверти века тому назад, это «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, «Человек с ружьем» С. Юткевича, «Последняя ночь» Ю. Райзмана и много, много других картин, в том числе и картины о самом великом человеке мира — о Владимире Ильиче Ленине. Все это — картины исторические. Сделаны они в 20-х и 30-х годах, до Великой Отечественной войны. И лишь отдельные, единичные картины — совсем недавно, после XX съезда КПСС.

Биографический жанр был скомпрометирован у нас в кино, — скомпрометирован рядом официальных, казенных картин, сделанных, как правило, по единому шаблону, а самый шаблон сформировался во времена культа личности, оказавшего сильное и вреднейшее влияние на самый подход к исторической теме.

Думается, правильно будет говорить о биографическом жанре в кино на собственном примере. Я имею в виду двухсерийную картину «Адмирал Ушаков», поставленную мною в 1951—1953 годах. И сценарий этого фильма, написанный А. Штейном, и моя режиссерская работа несут на себе явный отпечаток установок того времени. Давайте вспомним, в чем заключалась общая мерка для множества послевоенных биографических исторических картин. Герой обязательно ставился над народом, он должен был являться фигурой исключительной, как бы вне времени и пространства. Народ присутствовал в картине только в качестве своего рода простодушного «окружения», ведомого вперед все понимающим и все знающим героем. Эта трактовка роли личности в истории отражает ошибки и заблуждения, связанные именно с культом личности.

Вспомним, что в картине «Сталинградская битва», по существу, нет народа, есть только безликая масса. Грандиозное всемирно-историческое сражение, раздробившее хребет фашистской армии, изображено как елиноборство между Сталиным, с одной стороны, и Гитлером — с другой. Советские солдаты, вынесшие на

своих плечах неслыханную по суровости многомесячную битву, забыты в этой картине.

При таком подходе герой, стоящий над народом, кем бы он ни был — полководцем, ученым или художником, — разумеется, должен был изображаться как существо в какой-то мере идеальное, лишенное каких-либо человеческих слабостей, лишенное вместе с тем и своеобразия характера, ибо характер возникает в результате органического слияния противоречий. А у такого героя никаких противоречий и, следовательно, никаких проявлений подлинного своеобразия быть не может.

Не было этих черт своеобразия и в образе Ушакова. Не потому, что мы с автором сценария не хотели сделать образ Ушакова своеобразным и живым, а потому, что нам это не было позволено. Разумеется, и сами художники, испытывая на себе влияние установок того времени, шли на поводу неверных тенденций, но если они позволяли себе идти на поводу недостаточно усердно, то их поправляли.

То, что произошло в кино с Ушаковым, — пример далеко не единичный. Биографический жанр был представлен в кино целым потоком парадных, пресных, чинных и, по существу, лживых картин, искажавших историческую перспективу. Их герои до обидного похожи друг на друга, они причесаны и напوماжены, вырваны из своего времени и поставлены в искусственные условия, далекие от подлинной жизни.

Но ведь «Чапаев», по существу, тоже биографический фильм. Однако у этой картины есть две примечательные черты, завоевавшие ей всенародное признание. Первое: Чапаев глубоко народен, он вырос из народной толщи и движется вместе с народом, а не шествует над ним; во-вторых, авторы фильма смело разрабатывают поразительно сложный и противоречивый характер своего героя. Каждый эпизод этой великой картины приоткрывает новую черту в образе Чапаева. Он как бы поворачивается перед вами разными, спорящими друг с другом сторонами, загорается то одним, то другим цветом, как бриллиант. Вы смотрите картину и видите: перед вами — герой, а в следующем куске это — хитрец, человек себе на уме, а в следующем — он простодушен, как дитя, а вслед за тем оказывается, что он вспыльчив и в гневе делается почти страшен; а

вслед за тем — добродушен. То Чапаев выглядит прощальным и тонким, то простоватым и неграмотным, то хитрым, то прямым, то самодовольным чуть ли не до хвастовства, то скромным. В этом сила картины, и именно поэтому зритель так любит Чапаева.

Но не забудем, что картина была поставлена до того, как культ личности Сталина стал оказывать на содержание киноискусства особо сильное влияние. Впоследствии сами же авторы «Чапаева» показали образчики прямо противоположного метода в разработке характеров исторических персонажей.

В какой-то мере то же самое можно сказать и о фильмах, в которых кинематография пыталась поднять величайший и сложнейший образ эпохи — образ Владимира Ильича Ленина.

Теперь опять, впервые после долгого времени, мы имеем возможность объективно рассматривать историю нашей революции, говорить правду о том, что было. Правда эта настолько высока, что не нуждается ни в каких украшениях и ни в каком причесывании. Но помимо восстановления исторической правды необходимо еще и восстановление правды художественной, которая заключается в смелости изображения любого исторического персонажа, как бы велик он ни был. Позиция коленапреклонения несовместима с искусством, особенно с советским, а установка героя на постамент не может привлечь к нему народной любви.

История нашей революции — это летопись поразительных событий и соединение самобытных характеров необычайной силы и необычайной страсти. Сейчас мы получили возможность раскрыть страницы этой летописи и черпать вдохновение в подлинной истории нашего общества. Самое замечательное в этой истории — это возникновение советского человека — человека нового времени, новой эпохи.

Летом 1918 года я попал в матросский отряд, приданный одной экспедиции. Я был тогда почти мальчиком. До сих пор я помню поразившие меня лица матросов этого отряда. То были люди поистине свободные, — свободные от страха перед чем-либо, свободные от бога и религии, свободные от малейшего чинопочитания, свободные от чувства собственности. А ведь прошло только полгода со времени Октябрьской революции! За полгода эти сыновья Кронштадта, выход-

цы из глухих деревень царской России, стяхнули с себя все и всяческие цепи. Готовые на все — на бой, на смерть, они, быть может, не были очень уж грамотны, а вернее, были совсем неграмотны и, я бы даже сказал, политически не слишком-то разбирались в иных вопросах. Я, например, лучше их знал, что такое германская социал-демократия, когда жил и как и с кем боролся Маркс. Но Октябрьская революция была с ними, а не со мной; они дышали воздухом революции, и этот воздух переродил их.

Даже сейчас, когда я вспоминаю, что такое первые годы революции, я вспоминаю именно этих матросов, которые, кстати сказать, на первых порах приняли меня не слишком-то дружелюбно, не верили мне, и, пожалуй, справедливо не верили, потому что я был мальчишка, интеллигент, с их точки зрения — барчук, и во мне можно и должно было сомневаться.

В последнее время мы не работаем достаточно серьезно над исторической темой в кино. Но сама история требует от нас возвращения к ней. Мы в долгу перед советским народом именно потому, что сделали много неверных картин и неверно рассказали о том, о чем следует все-таки рассказать и напомнить.

Сейчас кинематограф обладает для такого рассказа не только правом и обязанностью говорить правду, но и новыми выразительными средствами, которые могут сделать эту правду исключительно сильной. Мы научились подробно исследовать жизнь человека, освободив кинематографического героя от бутафории, окружавшей его в былые времена, — от бутафории грима, от фальши декораций, от искусственной сделанности ловко придуманного диалога и стандартно скроенного сюжета.

Я, например, полагаю, что один рабочий день Ленина — рядовой день его жизни, начиная с того, как он встает, читает газету за завтраком, идет в свой кабинет, и вплоть до последних заметок на полях книги, которые он делает уже глубокой ночью, — что такой день мог бы стать содержанием превосходной, глубокой картины, пусть даже в этот день не случится ничего особенного. Вы увидите только, с кем разговаривал Ильич в течение дня, какие вопросы он решал, что и как он говорил, что и как он думал, как он действовал в тех или других обстоятельствах, и все это будет,

я убежден, необыкновенно интересно и глубоко осмысленно, потому что в каждом его поступке, большом и малом — в решении о Брестском мире и в записочке к товарищу Семашко об очках для посетителя-крестьянина, — во всем этом одинаково проявляется титаническая сила, подлинно ленинская сила характера.

Мы уже привыкли к кадру, снятому на III конгрессе Коминтерна: Ленин сидит на ступеньках трибуны и что-то записывает. Но вдумайтесь, до чего же этот кадр необыкновенен! Представьте себе любого вашего знакомого, занимающего хоть сколько-нибудь ответственное место. Пусть это будет просто директор какого-либо института или учреждения. Позволит ли он себе на официальном многолюдном заседании усесться на ступеньки, скорчившись, и в этом положении готовиться к выступлению? А Ленин позволял себе такое! Он не заботился о своем величии, — об этом позаботилась история.

Сила ленинского характера в том, что этот характер создан для революции и выращен революцией.

Партия ставит сейчас перед нами задачу продолжить работу над фильмами об истории революции и, в частности, над фильмами о Ленине. Задача большая и трудная, за нее нужно браться со всей ответственностью и прежде всего восстановить подлинно ленинский подход к человеку, к любому человеку, в том числе и к самому Ленину. Если позволительно так сказать, то Ленина надо изображать по-ленински. Ведь Ленин был не только начисто лишен чинопочитания, но больше всего ненавидел, когда оно проявлялось по отношению к нему самому, он резко пресекал всякие попытки угодничества, восхваления, лести. Он не боялся признавать свои ошибки, признавать их публично на партийном съезде, — это не снижало его величия. Любовь к нему, безграничное уважение к нему только вырастали от того, что все видели в нем прежде всего Человека.

«Какой Человечище!» — говорил про него Горький, который оставил нам самые великолепные воспоминания о Владимире Ильиче. Вспомните, кстати, как они начинаются:

«Когда нас познакомили, он, крепко стиснув мою руку, прощупывая меня зоркими глазами, заговорил тоном старого знакомого, шутливо:

— Это хорошо, что вы приехали! Вы ведь драки любите? Здесь будет большая драчка.

Я ожидал, что Ленин не таков. Мне чего-то не хватало в нем. Картавит и руки сунул куда-то под мышки, стоит фертом. И вообще, весь — как-то слишком прост, не чувствуется в нем ничего от «вождя»...

Когда меня подводили к Г. В. Плеханову, он стоял скрестив руки на груди и смотрел строго, скучновато, как смотрит утомленный своими обязанностями учитель еще на одного нового ученика...

А этот лысый, картавый, плотный, крепкий человек, потирая одною рукой сократовский лоб, дергая другою мою руку, ласково поблескивая удивительно живыми глазами, тотчас же заговорил о недостатках книги «Мать».

Вдумайтесь в это поразительное описание, ведь в нем нет ничего, решительно ничего искусственно возвеличивающего. Поглядите, как пишет Горький: «стоит фертом», «руки сунул куда-то под мышки», а в другом месте той же статьи сказано еще: «В этой позе было что-то удивительно милое и смешное, что-то, победоносно-петушиное...» Это художническая правда и художническая точность. А мы во многих и многих картинах изображали наших революционных героев так, как у Горького написан Плеханов, величественно-скучным и аккуратным.

Если мы любим Ленина, — а мы больше чем любим его, мы живем Лениным, — мы должны рассказать о нем так, как учит нас рассказывать Горький, как говорил о себе сам Ленин, умевший даже подшутить над собою и снять тем самым всякое ощущение величественности.

Разумеется, нет единых правил в искусстве, и горьковский метод не может стать всеобщим законом. Есть кинематограф подробного наблюдения, есть кинематограф приподнято-романтический, есть кинематограф остросюжетного повествования. Любое историческое произведение есть рассказ о двух временах: времени, о котором ведется повествование, и времени, в каком создано само произведение. «Броненосец «Потемкин» — это памятник революции 1905 года и памятник первых лет Советской власти.

Все это мое рассуждение направлено к тому, чтобы побудить кинематографическую молодежь вновь обра-

титься и к историко-революционной теме. И, конечно, речь идет не только о ленинских картинах. Разве Феликс Дзержинский не представляет собою сгусток революции, разве не интересен для нас этот человек, которого называли «железным» и который пронес всю свою жизнь, как горящий факел, через тюрьмы, ссылки, каторгу, через революцию? Да разве только Дзержинский? Сколько их, этих великих наших отцов, которые еще не дождались своего воплощения на экране!

Мы строим коммунизм. Мы знаем теперь сроки его осуществления. Начертан рабочий план и подсчитаны материальные ресурсы. Будущее становится осязаемым, конкретным. Впервые в истории названы и закреплены в Программе партии моральные качества строителя коммунизма. Задача искусства — готовить человека сегодняшнего дня к вступлению в день завтрашний. Это благородная, большая, с каждым днем растущая задача. И иногда и нужно, и интересно, и поучительно оглянуться при этом и вспомнить, как родился новый человек эпохи, вспомнить первые его шаги, — его мужественный, горячий и могучий ход, его подвиг во имя революции, во имя нашего будущего.

Заметки

о кинематографическом образе В. И. Ленина

История экранного воплощения ленинского образа на протяжении десятков лет советской кинематографии — это история как бы цепи прерывистых попыток. Иногда подряд за два-три года выходило несколько ленинских картин, иногда наступала долгая-долгая пауза в поисках новых решений. Первая попытка была сделана, как известно, в 1927 году в фильме Эйзенштейна «Октябрь». Кинокартина вышла на экран через год после «Броненосца «Потемкин», и ни с чем не сравнимый всемирный успех «Потемкина», разумеется, заставил всех кинематографистов ждать следующей картины Эйзенштейна с особенным волнением. И огромность темы, и доносившиеся слухи о поразительно интересных, своеобразных съемках, и наличие образа Ленина — все это привлекало жадное внимание.

С особенным волнением ждали появления на экране Ленина. Эйзенштейн принципиально отказался от актера, он был против грима, считал, что нужен идеально похожий человек. Такого человека нашли где-то на Урале. И когда он в ленинском пальто, кепке, галстуке впервые появился на улицах Ленинграда, произошло целое смятение: ведь со дня смерти Ленина прошло только три года, а человек этот был и в самом деле поразительно похож на Ильича. Тем горше было разочарование, когда фильм вышел на экран. Казалось бы, в немой картине, где не нужно говорить, достаточно только характерной ленинской жестикой. Но типаж не оправдался, смотреть на этого неинтеллектуального человека было неприятно. Я об этом уже писал, вспоминал и резкий отзыв Маяковского, и еще раз заговорил об этом только потому, что хочу изложить свою точку зрения на актерское исполнение образа Ленина в кинематографе.

После «Октября» десять лет никто не решился посягнуть на воплощение образа Ленина в кино. Вероятно, кинематографисты считали, что урок великого Эйзенштейна поучителен. В картине «Депутат Балтики» профессор Полежаев разговаривает с Лениным по телефону, но Ленина на экране нет. Это решение считалось тактичным и глубоким. И когда передо мною встала задача экранного воплощения образа Владимира Ильича, я, разумеется, вспомнил и «Октябрь» Эйзенштейна и деликатное, осторожное решение в «Депутате Балтики».

В начале 1937 года появился ряд пьес и сценариев [где были сделаны попытки воплощения ленинского образа]. В театральной драматургии самой значительной была пьеса «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина. Образ Ленина возникал в классическом эпизоде встречи с солдатом Шадриным. Эпизод этот хорошо известен, занимает важное место, но все же Ленин не играл в пьесе центральной роли. По существу — это только эпизод. Почти одновременно с пьесой «Человек с ружьем» Погодин сделал и сценарную экранизацию. В остальных пьесах, скажем, в «Правде» Корнейчука или «На берегу Невы» Тренева, роль Ленина еще скромнее. Ни один из театральных драматургов не решился поставить Ленина в центр событий и уделить этому образу основное место.

Из сценаристов тех лет только Алексей Каплер решился сделать образ Ленина центральным. Сценарий поначалу назывался «Восстание». Он был предложен мне.

В то время я был совсем молодым режиссером и сделал только две картины — «Пышку» и «Тринадцать». Картины прошли на экране хорошо, но в них не было ничего эпического. Герои «Пышки» были изолированы, ограничены историей с дилижансом и гостиницей, действие сужено даже по сравнению с новеллой Мопассана. Герои «Тринадцати» были еще более изолированы: действие развивалось в пустыне. Кроме того, обе эти картины не претендовали на глубокое раскрытие характеров, они опирались на острый сюжет, который вели небольшие группы людей, обладавших скорее признаками характерности, чем по-настоящему глубоким раскрытием психологии.

Следует удивляться тому, как Каплер решился вверить мне судьбу своего сценария. Следует удивляться и моей собственной, мягко выражаясь, решительности. Броситься сразу после двух очень скромных картин в эпопею широкого масштаба было, разумеется, рискованно. В сценарии «Восстание» возникали сотни действующих лиц, в сложнейшем переплетении, во взаимодействии с огромными массами людей, в калейдоскопе событий. Молодому режиссеру предстояло решать на экране проблемы судеб целого народа, судьбу Октябрьской революции в самый ответственный момент истории. Но, пожалуй, еще страшнее было то, что на экране многократно и в очень разнообразных обстоятельствах появлялся Ленин, образ которого был центральным идейно и драматургически.

Кроме того, почти непреодолимые трудности возникали в связи со сроками картины — фильм должен был быть готов к юбилею Советской власти, то есть к ноябрю 1937 года, а литературный сценарий я получил в мае. Значит, оставалось всего пять месяцев. Между тем сценарий еще требовал большой работы. Простейший подсчет показывал, что по меньшей мере два месяца придется потратить на доработку сценария, а затем на подготовительный период, на разработку постановочного проекта, эскизов декораций и костюмов, на подбор актеров, на всю сложнейшую подготовку фильма. Когда же я сниму эту огромную эпо-

пею, где взять время хотя бы для репетиций с актерами?

Тем не менее я решился. Решение было примерно такое: я буду где-нибудь под Москвой денно и ночью работать вместе с А. Я-Каплером над сценарием, параллельно с его доработкой я буду тут же делать заметки режиссерского варианта и постановочных решений, а в это время съемочная группа (ее возглавляли режиссеры Д. И. Васильев и И. Е. Симков, оператор Б. И. Волчек, директор группы И. В. Вакар) будет подбирать актеров, за исключением трех-четырех основных исполнителей, готовить эскизы декораций прямо по ходу сценарных разработок, готовить всю организационную часть картины. Я полностью доверил всю начальную работу над картиной моим товарищам.

Решение об основных исполнителях было принято сразу же: Ленин — Б. В. Шукин, Василий — Н. П. Охлопков, Матвеев — А. Д. Дикий. Правда, впоследствии кандидатура Дикого была заменена, он успел начать съемки в первой массовой сцене на заводе, когда внезапно и тяжело заболел. И тут же среди ночи Д. И. Васильев взял на себя смелость заменить Дикого В. В. Ваниным, заменить, даже не поговорив со мною: на разговоры и обсуждения не было времени. Решение Васильева было правильным и выбор Ванина точным. Ванин великолепно сыграл Матвеева, войдя в работу с ходу: ночью прочитал сценарий, утром искал грим, к десяти часам уже шел на съемку. Я подробно описал работу с Ваниным в статье, которая публиковалась, и не буду об этом сейчас писать. Для меня важно то, что первый съемочный день состоялся 12 августа, а картина была закончена точно в срок, 31 октября, — закончена полностью, то есть не только снята, но и смонтирована, подготовлена к печати с перезаписью звука, музыки, со всеми решительно элементами, 3 ноября картину уже показывали на заседании Политбюро.

Таким образом, вся эта грандиозная работа была проделана за два с половиной месяца. Разумеется, это было бы невозможно, если бы я, как это положено режиссеру, вникнул во все детали и руководил всеми процессами производства фильма. У меня был блестящий коллектив, и я был освобожден решительно от всего, кроме работы с актерами, доработок текста,

наблюдения за монтажом и звуком. Тем не менее мне приходилось работать по две с половиной смены почти ежедневно на протяжении всех двух с половиной месяцев. Только в молодости можно вынести такое невероятное напряжение сил. К счастью, я был очень здоровым человеком. Выдержать такую картину, спать три-четыре часа в сутки, да и то где-нибудь в уголке павильона, на койке, делать вот так образ Ленина и при этом держаться на ногах, сохранять бодрость и вести одновременно сотню актерских линий можно только в молодости.

Разумеется, я наделал множество ошибок. У меня ведь не было времени даже для того, чтобы просмотреть вчерне смонтированную картину. Каждый эпизод тут же монтировался, к нему немедленно писалась музыка, шумы, реплики. Не ожидая окончания картины, делали перезапись всего звукового материала, и эпизод должен был считаться готовым. Ни малейших исправлений быть не могло. Не было времени даже на дубли: весь ленинский материал снят без малейшего запаса.

Последний съемочный день, притом очень ответственный съемочный день — огромная массовая сцена в Смольном со Щукиным в роли Ленина, — состоялся как раз 31 октября. Эпизод был вставлен в картину с ходу.

Правда, потом у меня оказалось время для небольших исправлений. Вот что произошло. 3 ноября, как я говорил, картина была просмотрена Политбюро. Сталин дал указание показать ее 7 ноября в Большом театре и 7-го выпустить на экраны в основных городах Советского Союза. Это было в ночь на 4 ноября. Уже к 5 ноября было напечатано примерно 200 экземпляров. 6 ноября состоялась премьера в Большом театре, где до того вообще не было кинопроекции. Следовательно, за эти же два дня была как-то устроена просмотровая будка, установлены аппараты — и картину удалось показать вовремя. Правда, проекция была ужасная, и я пришел в глубочайшее отчаяние. Звук был неразборчивый, изображение то и дело рвалось. Картина шла с двух аппаратов с разной оптикой: одно изображение было больше, другое меньше. <...> Все аплодировали, хотя я готов был умереть от горя и стыда.

7-го я пошел на демонстрацию, все еще не спавши на протяжении двух с половиной месяцев, и, вернувшись домой, попросил жену: «Разбуди меня примерно числа 10-го или 12-го, теперь я могу спать».

Картина вышла на экраны в этот же день в шестнадцати крупных городах. Но поспать мне пришлось всего три часа. Часов в шесть вечера меня стали будить:

— Что случилось?

— Тебя немедленно требует к себе Шумяцкий. (Шумяцкий был председателем Комитета по делам кинематографии.)

Я поехал на квартиру к Шумяцкому и застал там Каплера и Волчека. Оказалось, что после демонстрации трудящихся Сталин решил еще раз посмотреть картину. А посмотревши ее, пришел к выводу, что необходимо доснять штурм Зимнего дворца и арест Временного правительства (в картине этих эпизодов не было). Когда я спросил Шумяцкого, сколько времени мне дается для досъемки этих эпизодов, тот ответил: «Вас не ограничивают во времени, теперь вы можете работать спокойно». И тут я сообразил, что ведь картина-то идет на экране! Я спросил Шумяцкого: «А что происходит с картиной? Народ ее смотрит?» Шумяцкий ответил: «Она повсеместно снята с экрана по телеграфу. Но вы не волнуйтесь,— добавил он,— будет специальное сообщение ТАСС о том, что картина выдающаяся и что это делается только для ее дальнейшего улучшения».

Теперь было время и посмотреть картину и кое-что подправить — конечно, очень немного. Примерно через месяц картина уже снова была на экране. Разумеется, я мог бы, воспользовавшись разрешением, переснять кое-что и улучшить. Но мне не хотелось тянуть это странное положение, когда уже вышедшая на экран картина вдруг исчезла. Я старался сделать все как можно быстрее.

Все это я рассказываю потому, что, несмотря на невероятную спешку, несмотря на совершенно ненормальные условия работы, картина имела огромный успех, и успех этот в первую голову принадлежал Щукину в образе Ленина. Он сразу же завоевал всенародную любовь. И надо сказать, что до сих пор этот актер остался, пожалуй, самым любимым исполните-

лем образа Ленина, хотя за прошедшие тридцать с лишним лет сделано много очень хороших ленинских картин.

Все, что я пишу,— это только длинное предисловие к очень короткой мысли. Мысль же заключается в том, что, как мне кажется, тогда было принято принципиально верное решение ленинского образа, во всяком случае для 30-х годов. Ленин был человеком необычайного своеобразия, титанического темперамента, огромной воли и упорства. Он был одним из величайших мыслителей мира, он был философ и мудрец. Но вместе с тем он был обаятелен и своеобразен просто как человек, и именно это обстоятельство мы взяли на вооружение при первом же разговоре с Б. В. Щукиным. Да и в самом сценарии было заложено именно такое решение образа. Ни Каплер, ни я не могли в то время посягнуть на глубокое раскрытие Ленина-мыслителя; для нас, а особенно для Щукина, главным оставались его человеческие качества. Я полагал, что если народ сразу примет Щукина в образе Ленина и полюбит его, то это и есть самое важное,— чтобы Ленина в этом образе полюбили, почувствовали бы его близким, понятным, знакомым, простым. Пусть даже в чем-то почти простодушным. Эта черта простодушия Ленина, его увлеченность, которая иногда казалась почти детской,— эта черта подчеркнута в воспоминаниях Горького. То же самое говорил мне во время репетиций со Щукиным покойный Д. Мануильский, который хорошо знал Ленина. Хоть Н. К. Крупская и не была до конца довольна щукинским исполнением, но когда она рассказывала при нас разные эпизоды, случаи из жизни Владимира Ильича, то среди них то и дело мелькали черты юмора, простодушного лукавства, необыкновенно глубокой человечности. И, может быть, самой главной для нас чертой Ленина была доброта.

Я вспоминаю мой разговор с П. М. Керженцевым, когда он просматривал первые щукинские эпизоды. Керженцев был председателем Комитета по делам искусств, и Шумяцкий был ему подчинен. Кроме того, от Керженцева полностью зависело, дать или не дать возможность снимать Щукина: он мог освободить Щукина от театральных репетиций, а мог и не освободить. После просмотра Керженцев сказал мне: «Вы совершенно неверно трактуете Ленина. Ленин был су-

ров, особенно в ответственные и сложные минуты. Рассердившись, он мог резко оборвать человека и даже выгнать его из кабинета вон, а вы изображаете како-го-то добродушного Ленина».

Разговор с Керженцевым произошел как раз в тот момент, когда решался вопрос об освобождении Щукина. Минута была решающая. Я рассердился и, будучи в молодости человеком дерзким, сказал Керженцеву: «Знаете, я говорил со многими очевидцами, которые видели и знали Ленина, — и каждый рассказывал по-разному. Одни говорили, что Ленин был очень добр и говорил «умница», «молодец», а другие говорили, что он был суров, мог и выругать и из кабинета выгнать. Все зависит от того, с кем беседовал Ленин, что говорил его собеседник». Таким образом, я наметнул на то, что Керженцева Ленин выгнал из кабинета. Керженцев вспыхнул, прекратил беседу и заявил: «Во всяком случае, я Щукина не могу освободить». Мне, однако, удалось добиться освобождения Щукина помимо своего непосредственного начальства.

Спор, как видите, был весьма принципиальный, и, мне кажется, он продолжается до сих пор. В пределах одной картины или даже трех — пяти — десяти картин, разумеется, нельзя ни исчерпать ленинскую тему, ни до конца понять и выразить ленинский характер. От чего-то приходится отказываться, что-то главное приходится выдвигать на первый план. Это главное мы со Щукиным ограничили следующими чертами: страстная преданность идее, бурный темперамент, энергическая настойчивость, любовь к людям (это очень важно!), братское отношение к каждому человеку, кем бы он ни был, если он только служит общему делу, равенство отношений с людьми, доброта к людям, непосредственность, доходящая до детскости, веселое обаяние, полное отсутствие важности, сознания собственного величия.

Работая над следующей картиной, «Ленин в 1918 году», мы сделали Щукина гораздо сдержаннее в отношении, скажем, жестикующии, в отношении эксцентричности, стремительности, но общая трактовка образа осталась прежней. Задача делать картину так, чтобы народ полюбил Щукина — Ленина, полюбил, как близкого, родного, понятного и своеобразно обаятельного человека, осталась главной.

Перед тем как Каплер приступил к сценарию «Ленин в 1918 году», мы обсуждали вопрос о выборе сюжета и исторического момента. Я предлагал шестое июля, тот самый кусок истории, который через тридцать с лишним лет послужил основой картины режиссера Ю. Карасика по сценарию М. Шатрова. Действительно, это необыкновенно интересный кусок истории, сгущенный в несколько дней. Для меня сюжетная напряженность поистине поразительных июльских дней играла огромную роль. Я был уверен, что может получиться необыкновенно интересное и поучительное зрелище. Меня, кроме того, привлекало в шестом июля сложное переплетение сил и небывалое своеобразие ситуации. Но Каплер в конце концов решил вопрос в пользу «Ленина в 1918 году». Он считал более важной тему диктатуры. Раскрытие темы диктатуры с образом необычайно гуманного и доброго человека в центре — и в самом деле задача интересная и своеобразная. Я решил, что после «Ленина в 1918 году» буду делать еще одну, а то и две ленинские картины: либо «Шестое июля», либо «Ленин в 1921 году». Мы уже разговаривали об этих картинах со Щукиным, но в ноябре 1939 года, через полгода после выхода на экран фильма «Ленин в 1918 году», Щукин умер.

Я испытал огромное потрясение. Для меня Щукин был не только лучший актер современности, не только друг и не только мой учитель по актерскому мастерству (я многому научился у Щукина во время съемок двух картин) — для меня Щукин был идеальным воплощением духовного образа Ленина, так, как я его себе представлял, и так, как я его хотел представлять. Я понимал, что Владимир Ильич не был Щукиным, он даже и не очень-то был похож на Щукина. Очень много шукинского было в образе Ленина, именно шукинского, а не ленинского, — но народ принял этот образ, и на протяжении десятилетий, как правило, шукинская трактовка образа оставалась неизменной. ...

За последнее время сделано много ленинских картин. Самая последняя, «Шестое июля», — это хорошая картина, и там интересно и по-другому сделан образ Ленина. Тем не менее мне кажется, что трактовка образа Ленина в киноискусстве 30-х годов была тогда правильной. Вспомните народные образы тех лет, ну,

скажем, Чапаева, Максима. Те же самые черты какой-то своеобразной странности, лукавинки и глубокой человечности просматриваются и в этих картинах и во многих других. Такова была эпоха. Что же до меня, то я никогда не пытался вернуться к ленинской теме, потому что для меня Ленин на экране — это Щукин, при всем несовершенстве моих двух картин, которое я сейчас вижу.

Первые страницы

Через много лет после фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» я снова возвращаюсь к ленинской теме. Вместе с молодыми режиссерами Сергеем Линковым и Константином Осиним я делаю документальную картину, которая называется «Первые страницы». Впрочем, я не убежден, что название это сохранился.

Мы хотим сделать картину о тех, кто впервые в советском искусстве прикоснулся к образу Ленина. Я знаю этих людей и знаю, что для каждого из них эта тема была наиболее серьезным творческим испытанием. Каждый из них, в том числе и я, пережил прикосновение к ленинскому образу с ощущением самого высокого накала мысли и чувства. Я многое в жизни забыл, но свою работу над ленинскими картинами помню так ясно, как если бы они были сделаны сегодня, а не тридцать лет назад. То же самое говорили мне все, кто работал вместе со мною, то же самое мог бы сказать С. И. Юткевич или М. М. Штраух. То же самое сказал бы С. М. Эйзенштейн, вдохновенно работавший над «Октябрем», сказали бы художники, которые рисовали портреты Ленина, или скульпторы, лепившие его образ, драматурги, работавшие над сценариями или пьесами, посвященными Ленину. Для каждого из нас погружение в ленинскую тему сопровождалось какой-то удвоенной творческой, мыслительной, чувственной энергией. Вот о людях, которые нащупывали в искусстве образ Ленина,— а это были очень разные люди,— мне и хочется рассказать кинематографическим языком.

Много прекрасных воспоминаний написано о Ленине. Необыкновенно хорошо писала о нем

Н. К- Крупская. Но первым художником, который прикоснулся к образу Ленина, был А. М. Горький. Его очерк поражает необычайной, чисто художественной силой. Сорок с лишним лет прошло после великолепного очерка Горького. Но его трактовка образа еще и сегодня продолжает рождать спор.

Совсем по-другому понял Ленина В. В. Маяковский. Я безгранично люблю и чту Маяковского. Его поэма «Владимир Ильич Ленин» поистине огромна, и некоторые куски поэмы хочется цитировать сегодня (несомненно, в своей картине мы будем обращаться к ней), но, честно говоря, мне не как читателю, а как режиссеру фильма «Ленин в Октябре» было чуждо «маяковское», поэтически вздыбленное понимание образа Ленина. Каждый раз, принимаясь за ленинскую тему, я перечитывал поэму Маяковского и откладывал ее в сторону: что-то мне мешало, хотя это «что-то» блистательно, неповторимо и мощно.

С. М. Эйзенштейн в своей великолепной трилогии «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», пожалуй, глубже всех, глубже мастеров последних поколений поставил ленинскую тему, хотя маленький эпизод, сыгранный Никандровым в «Октябре», далеко не безупречен. Тем не менее «Октябрь» — завершающая часть революционной киноэпопеи, с огромным размахом и неслышанно яростным темпераментом, делает попытку поднять даже не образ самого Владимира Ильича Ленина, а все небывалое дело Ленина, дело Октябрьской революции. По сравнению с этим художники следующих поколений решали более узкие, более скромные задачи.

Три великих человека — Горький, Маяковский и Эйзенштейн,— три великих художника и революционера в искусстве, по существу, открыли три стороны художественного восприятия темы Ленина и революции. И разговор о них в фильме, по-моему, должен быть необыкновенно интересен. Он заставит и нас думать о больших, серьезных, коренных вопросах, об огромном жизненном содержании образа Ленина, о его сложности, богатстве, а главное, о чувстве ответственности, с которым нужно подходить к его воплощению в искусстве.

Не менее интересно вспоминать о тех, кто впервые воплотил ленинский образ как актер-исполнитель.

Первым из них был Никандров — он вообще не был актером, он просто был очень похож на Ленина: в нем кино это казалось возможным. Через три года после смерти Ильича, когда тысячи и тысячи людей помнили его живым, Эйзенштейн не решился гримировать исполнителя. По-видимому, это казалось ему кощунственным.

М. М. Штраух был тогда ассистентом Эйзенштейна. Именно ему выпало на долю искать похожего на Ленина человека. Именно он нашел Никандрова, а через десять лет Штраух сам стал одним из первых исполнителей ленинской роли в театре и в кино. В этом совпадении, которое иному может показаться случайным, я вижу примечательную закономерность, что-то чрезвычайно интересное. Я скажу об этом чуть ниже.

Обсуждая самые первоначальные наброски будущего нашего фильма, мы перебирали имена актеров, которые были связаны с ленинской темой. «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»: Б. Шукин, Н. Охлопков, В. Ванин, Н. Плотников, Н. Эфрон. «Человек с ружьем»: М. Штраух, Б. Тенин, М. Бернес. Мы вспоминали картины, которые подготавливали и расширяли круг близких образов: «Чапаев», «Депутат Балтики», вспоминали Полежаева — Черкасова, который разговаривает с Лениным по телефону, Чапаева — Бабочкина, который, говоря о Третьем Интернационале, спрашивает у комиссара, в каком Интернационале Ленин. Все это актеры славной плеяды советских художников первых лет революции. Все они примерно одного возраста, почти сверстники, все они вошли в искусство в бурную эпоху споров, дискуссий, возникновения самых разных театральных и кинематографических направлений и школ. Это была поистине титаническая эпоха, которая ломала все устои, рождая новое, революционное искусство. Этот стремительный поток был исключительно плодотворен и дал блестящие результаты. Ведь и Шукин, и Штраух, и Бабочкин, и Черкасов, и Чирков, и Тенин — словом, все они отнюдь не были учениками единой школы, скажем, К. С. Станиславского. Я помню еще эксцентриаду, которая имела большой успех на эстраде, — «трио» Чарли Чаплин, Пат и Паташон. Эту тройку играли Черкасов, Чирков и Березов. Они прежде всего прослави-

лись как эстрадные комедийные актеры. Из одного вырос Максим, из другого профессор Полежаев и Иван Грозный. История этой плеяды советских актеров необыкновенно интересна и поучительна.

Б. В. Шукин — актер вахтанговской школы, первый исполнитель роли Тартальи в «Принцессе Турандот». Е. Б. Вахтангов был учеником Станиславского, но театр Вахтангова имел свое собственное, очень яркое лицо. Шукин пронес школу Вахтангова через все свои роли и свято берег ее. Одновременные поиски острой понятой внешней характерности при постижении всей глубины характера — вот что, думается мне, было его основным актерским оружием. Кстати, Шукин выше всего в литературе о Ленине ценил воспоминания Горького.

Н. П. Охлопков был мейерхольдовским актером, актером острого внешнего действия. Так он работал и как киноактер, так он работал и как театральный режиссер. Я помню его спектакль «Аристократы» и многие другие, шедшие на сцене театра, в котором ныне помещается театр кукол С. В. Образцова. Кстати, и Н. С. Плотников великолепно играл в театре Охлопкова.

В. В. Ванин — актер, пришедший из провинциального театра. У него не было великого учителя, но у него за плечами был огромный практический опыт и необыкновенное чутье художника.

Уже эти актеры представляют резко разные театральные течения. Н. Эфрон (исполнительница роли эсерки Фанни Каплан), как и В. Ганшин (игравший роль меньшевика Жукова), — актеры Камерного театра, ученики А. Я. Таирова. Это опять же своя школа.

Казалось бы, при столь разном восприятии, разных художественных убеждениях трудно создать целостный ансамбль. Но актеры в ленинских картинах жили одним дыханием, у них была одна задача, и в работе с ними мне ни разу не пришлось столкнуться с принципиальными противоречиями метода.

Так же своеобразна судьба актеров, которые играли основные роли в фильме «Человек с ружьем». М. М. Штраух — актер театра Пролеткульта, актер эйзенштейновской школы. Сам же Сергей Михайлович был связан с Мейерхольдом. Я не буду продолжать это перечисление, для меня важно одно — несмотря на

необыкновенное разнообразие истоков актерского творчества в те годы, в конце концов актеры соединялись для единого творческого акта, и на вершине их задач дело обстояло так серьезно и глубоко, что приходило общее понимание искусства.

Для меня наиболее дорогим актером в моей жизни был и остается Борис Васильевич Щукин. Мне необыкновенно повезло, что я столкнулся с ним. Я работал со многими актерами самого высокого, поистине мирового класса. Но Щукин был актером какой-то совсем особой породы. Вероятно, я продолжал бы работать над ленинской тематикой, если бы Щукин не умер вскоре после окончания съемок «Ленина в 1918 году», умер на самом подъеме своего мастерства. Не преувеличивая, можно сказать, что работа со Щукиным была для меня школой актерской режиссуры и вместе с тем школой отношения к искусству актера. Поэтому я могу с гордостью назвать Щукина в числе своих учителей.

Прежде всего поражала необыкновенно высокая этическая настроенность Щукина. Это был подлинно благородный человек, и отношение его к образу Ленина остается для меня эталоном, мерилем для работы любого художника. Много актеров прошли передо мной за последующие тридцать лет, но для меня единственно возможной остается трактовка Щукина, для меня его талант неповторим! Было что-то такое в его игре, в его экранной жизни, что сразу покоряло и убеждало миллионы людей. Нынешние поколения зрителей уже не могут отделить образ Ленина, созданный Щукиным, от образа самого Владимира Ильича. Я тоже остаюсь верен образу, созданному Щукиным.

Может быть, поэтому я и решил сделать вместе с молодыми режиссерами фильм «Первые страницы», в котором будет рассказано о многих прекрасных людях, крупнейших художниках нашего времени, и, конечно, будет рассказано о Борисе Васильевиче Щукине.

Недавно меня спросили, какие требования я предъявил бы к актеру, исполняющему образ В. И. Ленина сейчас. Я ответил так:

— Прежде всего это духовная глубина. Человек, который решается исполнить эту роль, должен быть

достойно того, чтобы играть ее. Щукин обладал этим качеством.

Во-вторых, чистота ума, сила мысли. Человек, изображающий Ленина, должен быть прежде всего умен и талантлив, чтобы мы сразу почувствовали, что перед нами на экране крупное, очень крупное явление, чтобы можно было поверить в экранного Ленина.

Третье и, может быть, самое важное, — это актерское обаяние. Люди сразу должны полюбить человека, который играет Ленина. Это дано далеко не всем актерам. Но это было дано Щукину. Когда я впервые увидел его — без грима, в домашней обстановке, — то, пока он не заговорил, он мне даже показался странным, не похож. Но когда он начал говорить и улыбнулся, я мгновенно полюбил этого человека, — не знаю, в чем заключается секрет обаяния, да и никто не знает, это природное свойство, особенно важное для кинематографического исполнителя. Я знаю великолепных актеров, которые при ближайшем рассмотрении оказываются необаятельными. Они не могут играть людей, которых должно полюбить. Природа обаяния Щукина была поистине «ленинской», ибо это было обаяние светлого и яркого ума, душевной привлекательности.

Четвертым свойством, необходимым актеру, которому я доверил бы играть Ленина, должна быть простота и демократичность, то есть отсутствие самолюбования, отсутствие того актерского ячества, которое свойственно очень многим театральным и кинематографическим деятелям. Разговаривая с партнером, исполнитель роли Ленина должен общаться с любым из них доверительно и с уважением, как бы на равной ноге, без малейшего ощущения собственного превосходства, собственной значительности. Актер, который уважает своего партнера, который ни на секунду не становится в позу, делается близким зрителю. Зритель переносит отношение исполнителя роли Ленина к партнеру на отношение Ленина к человеку вообще.

Следующим обязательным свойством исполнителя роли Ленина я считаю чувство юмора, которое должно пронизывать всю его игру, ибо Ленин был необыкновенно остроумен и юмор пронизывал его насквозь. Горький в своем очерке правильно отметил это свойство Ильича. Мне понравился Юрий Каюров в фильме

«Шестое июля», но вот этого свойства я в нем не почувствовал. А для меня это — одно из самых важных требований к исполнителю роли Ленина.

И еще одно требование я предъявил бы к актеру. Это свежесть, живость, буквально детская непосредственность. Мне даже страшно говорить об этом, ибо речь идет о величайшем мыслителе эпохи, и тем не менее Ленину были свойственны детская увлеченность, радостный смех, чистота, веселое лукавство. Это заметил Горький. Об этом говорила мне и Надежда Константиновна Крупская, однажды рассказавшая несколько эпизодов, которые очаровательно иллюстрировали именно эту сторону характера Владимира Ильича.

Наконец, последнее. Актер, исполняющий роль Ленина, должен быть органически пластичен. Ведь жестикуляция Ленина была более чем своеобразна. Он был порывист и необыкновенен в движении, все это знают, но это ленинское своеобразие должно быть передано изящно и легко, с высоким чувством пластики. Иначе это превращается в набор стереотипов.

Вот перечень требований, которые, по-моему, необходимы для того, кто осмелится играть Ленина. Этот перечень может показаться чересчур обширным или нарочито придирчивым. А ведь я мог бы продолжить список свойств, которые необходимы для воплощения облика этого человека — Владимира Ильича Ленина.

В рассказе о будущей картине я боюсь слишком большой конкретности, — ведь мы только работаем над сценарием, только собираем материал, ищем в архивах, хранилищах, музеях, проводим первые беседы с людьми, причастными к разработке ленинской темы в кино.

Это будет прежде всего картина об эпохе — искусстве 20-х и 30-х годов, о ленинской теме в искусстве этих десятилетий — в кинематографе, литературе, может быть, в живописи и скульптуре, о разных точках зрения в понимании образа Ленина.

В картину войдут и документы времени — хроника тех лет и живой рассказ тех, кто работал над ленинской темой, о примечательных случаях в жизни каждого из нас, связанных с образом Ленина. Слова С. Юткевича, М. Штрауха, Г. Александрова, Б. Вол-

И чека, Б. Тенина помогут вернуть нам это время. Придется и мне потрудиться: я расскажу в фильме о том, что считаю самым важным и интересным.

В картину, вероятно, войдет и непосредственно ленинский материал, но только в связи с теми художниками, которые пытались трактовать его образ. К кинокадрам и документам мы будем прибегать только тогда, когда будем обращаться к искусству, связанному с ленинской темой. Здесь нас интересует все: и атмосфера, в которой проходила работа, и тот период внутреннего накопления, созревания, который привел сценаристов, режиссеров, актеров к экранному воплощению образа Ильича. Здесь нам дорога каждая подробность, ибо все они, вместе взятые, помогут проследить путь советского искусства к его вершине — воплощению образа Ленина. Главы, на которые распадается наш фильм, и будут посвящены тем, кто работал над ленинской темой и произведениями о Ленине.

В итоге должна возникнуть как бы галерея кинопортретов и вместе с тем фигура человека поразительно сложного, духовно богатого, ни на кого не похожего. Идея произведения заключается в том, что образ Ленина будет еще долго занимать мысль и воображение людей и, в частности, мысль и воображение художников, что эта тема бесконечна, неисчерпаема. Вместе с тем нам хотелось бы, чтобы в картине возник и какой-то своеобразный образ неповторимой нашей эпохи, которая рождала необходимость работы художников над образом Ильича, времени, которое подводило актеров, поэтов, живописцев к воплощению великого образа. И рассказать об этих людях нужно так, чтобы зрители смогли почувствовать, сколь ответственна, трудна и почетна эта работа, работа, которая, быть может, только начинается.

Бесконечно
дорогие кадры

Небольшую картину «Живой Ленин» я делал вместе с монтажером М. Славинской в 1948 году. Вообще-то я работал в это время над большой полнометражной документальной картиной «Владимир Ильич Ленин», которая была посвящена биографии Ленина, но в эту

картину должны были быть включены кадры «Живого Ленина».

Когда я посмотрел ролик кадров Ленина, снятых при его жизни, я был поражен тем, как мало, как редко его снимали. Как мало было этих кадров! Прежде всего, тогда не было пленки. На сюжет выступления Ленина оператору давали 15—20 метров, а когда и меньше. Кадр выступающего Ленина, кадр слушающих его людей — и все. Никаких пересъемок, никаких дублей. Как только эпизодик был снят, его тут же монтировали и сразу включали в хроника.

Беспереывный показ приводил к тому, что лента так затрепывалась, что от кадра ничего не оставалось, негатив забивался до предела, позитив разрушался. От некоторых кадров остались только срезки — начала и концы, то, что режиссер не включил в картину. Но монтажницы на свой страх и риск прятали срезки. После смерти Ленина они сдали эти кадры...

Более подробно был снят один эпизод — Владимир Ильич после покушения во дворе Кремля беседует с В. Бонч-Бруевичем и показывает, что рука у него в порядке, улыбается, спрашивает операторов: «Все, или еще надо сниматься?» Этот эпизод сохранился.

Подробно сняты похороны Свердлова и Елизарова, на которых присутствовал Ленин.

Сохранились еще эпизоды и кусочки, но их нельзя было демонстрировать. Кусочек пленки с крупным планом Ленина в рабочем кабинете, например, не имел перфорации.

Когда я посмотрел глазами кинематографиста на это наследие, мне стало грустно. Как же сделать цельное зрелище?

Вдобавок некоторые кадры были резко ускорены при съемке: пленка была малочувствительная, света не хватало... Когда Ленин говорил на Конгрессе Коминтерна, операторы снимали со скоростью 8—10 кадров в секунду, в то время как в современном кинематографе — скорость 24 кадра в секунду. Движение ускорено в два с половиной раза, а может быть, и больше.

Картина «Живой Ленин» не преследовала никаких задач, кроме документального восстановления малочисленных киноизображений Ленина. Мы не включали в эту картину кадров, отражающих эпоху и исто-

рический фон. Если парад Всевобуча, то парад Всевобуча и кадры Ленина, если первомайский парад, то первомайский парад и кадры Ленина. И все для того, чтобы продемонстрировать короткий кусочек пленки с живым Ильичем.

Скажем, на балконе Моссовета Ленин произносит речь. От речи остались 3—4 срезки. Если их просто склеить, получатся смазки. Значит, движение надо замедлять в два — два с половиной раза. А замедлять можно только мельчайшие моменты статики. Можно задержать поднятые руки и снять этот момент «обратно». Тогда получится чуть больше кадров. Затем вставить кадры слушающих и также замедлить движение...

Так получалось подобие кадра, но, во всяком случае, это был подлинный Ленин.

Когда срезки были длиннее метра, мы давали укрупнение. В эпизоде похорон Елизарова благодаря крупному плану зрители могли рассмотреть поразительно скорбное лицо Владимира Ильича.

Второй нашей бедой было то, что большинство кадров находилось в плохом состоянии: царапины, точки и т. д. Пришлось каждый кадр переснимать на бумагу и ретушировать темные точки. На один метр пленки — 54 ретуши позитива и 54 ретуши негатива. А в результате — две секунды изображения.

Это была кропотливая героическая работа большого коллектива операторов Центральной студии документальных фильмов.

С тех пор прошло много лет, появились новые кадры Ленина, появились лучшие экземпляры с изображением великого вождя. Разумеется, эту работу можно улучшить, сделать более совершенной, но для меня она дорога такая как есть. Мне бесконечно дороги эти драгоценные кадры.

Михаил
Ромм
Избранные
произведения
в 3-х томах
том 1

Кинорежиссер
драматург -
актер

Режиссер и фильм

Кажется мне, что за последние годы в кинематографии происходит одно любопытное и мало пока что отмеченное явление. Меняется адрес работы наших мастеров, меняется и самый их профиль. Явление это очень многозначительно и далеко не просто. У нас стало привычным утверждение, что требования к картинам, к режиссуре неизмеримо выросли за последние годы. Дело, однако, в том, что они не только выросли, но главным образом изменились, стали другими. В самом деле, смешно было бы рассматривать историю нашей кинематографии за двадцать лет как историю прямого роста. Это история изменений в три же мере, как и история роста. Мастерство «Броненосца «Потемкин», «Земли», «Матери» остается на сегодня непревзойденным. Но создатели этих картин, входя со своими новыми произведениями в сегодняшний день, соревнуются с молодыми поколениями режиссуры уже на другом поле. В этом соревновании, в этой битве качеств стали иными единицы оценки, изменились и самые элементы картины, определяющие ее качество.

Я пришел окончательно в кино десять — двенадцать лет назад, то есть э годы высочайшего расцвета ремой кинематографии. В то время на мировом кинематографическом небосклоне горели имена Чаплина, Китона, Эмиля Яннинга, Бенкрофта, Лилиан Гиш — имена актеров. У нас, в советской кинематографии, имен актеров не было или почти не было — лицо кинематографии безраздельно определяли режиссерские имена: Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Вертов, Шуб, Козинцев и Трауберг... Только режиссер в те годы был полноценным, полновластным творцом кинематографии, только он определял стиль работы, только он, думалось, двигал кинематографию вперед, изобретал (а это казалось главным), только он был хозяином разговора со зрителем. Для того времени это было естественно. Кинематография создавала язык.

Я заранее прошу прощения за возможные полемические преувеличения, но без них обойтись мне никак не удастся.

Годы 1925—1930 — годы расцвета немого кинематографа — были годами режиссерских индивидуальностей. Некоторых режиссеров — и не одного-двух, а целую группу — считали почти гениями. В самых высоких кинематографических кругах, создававших общественное мнение вокруг картины, считалось, что картина есть выражение неповторимых особенностей режиссера.

Быть непонятым гением стало бытовой позой ряда режиссеров.

Я прекрасно помню разговоры, ходившие в кинематографических кругах вокруг «Потомка Чингис-хана» Пудовкина. Картина эта имела успех у зрителя. Однако Пудовкин в ней, по мнению высоких кинематографических кругов, не проявил особенного изобретательства, если не считать известных аллегорических арф и рыбок на полу. Поэтому считалось всерьез, что «Потомок Чингис-хана» — это начало падения Пудовкина, который-де скатывался к «кассе». Быть «кассовым» режиссером, то есть иметь успех у зрителя, считалось признаком дурного тона. Настоящий, неповторимо своеобразный режиссер не должен быть понятным для рядового зрителя. Лучше даже, чтобы и специалисты понимали его не до конца. В этом случае наличие гениальной неповторимости бесспорно. На почве этого возвращая режиссерских индивидуальностей возникла теория «эмоционального» сценария.

Согласно этой теории, сценарий вместо точной драматургии будущего фильма должен был давать режиссеру лишь ряд эмоциональных толчков, эмоционально заражать его для вдохновенной импровизации. Ну понятно, что если стоять на позиции, при которой картина есть только средство выражения неповторимого своеобразия мышления создавшего ее режиссера, то теория эмоционального сценария возникает совершенно естественно. В самом деле, как же может *неповторимый, своеобразный* гений точно следовать драматургии сценария, написанного другим человеком?

Результаты теории эмоционального сценария общеизвестны, я не собираюсь останавливаться на них.

Любопытно, однако, что, несмотря на крах этой теории, система мышления, породившая ее, долго еще бытовала у нас. Так, например, через много лет после возникновения этой теории (в 1935 году) в журнале «Советское кино» появилась никем не оспоренная статья, автор которой отказывал мне в режиссерских данных на том основании, что я в картине «Пышка» точно следовал сценарию (написанному мною же). Автор статьи хвалил сценарий, но считал, что настоящий режиссер независимо от качества сценария должен непременно в корне его перекорректировать. Я этого не сделал. Следовательно, я не режиссер. Во мне нет неповторимого своеобразия. Черт возьми, может быть, и на самом деле нет? Какой удар!

Надо сказать, что тогда просмотр картины в АРПК, оценка ее сливками кинематографических кругов имели огромное значение. Я полагаю, что ряд режиссеров, причем крупных режиссеров, работал тогда в адрес именно этих кинематографических кругов, свою деятельность подчинял именно их оценке, а не оценке зрителя.

В связи со всем этим хотелось бы напомнить историю картины «Очень хорошо живется». Пудовкин осуществлял эту постановку после «Потомка Чингис-хана». Уже одно то, что картина ставилась по настоящему модному «эмоциональному» сценарию (А. Ржевского), привлекло к ней особое внимание и поселило тревогу в сердцах завистников. Потом поползли еще более взволнованные слухи. Говорили, что хитрый Пудовкин восстановил утраченную было неповторимость при помощи рапида. Он-де снимает рапидом кошку, улыбку ребенка, дыхание больного и прочее, а это-де дает совершенно неповторимые результаты.

Все это было недалеко от истины: был рапид, была медленная улыбка ребенка, падал рапидом стакан, были талантливые куски — все было. Но в целом картина получилась скучной и, прошу прощения, претенциозной. Картина была непохожа на великолепного реалистического режиссера Пудовкина. Она вышла на экран под названием «Простой случай». Но случай этот был далеко не прост и для кинематографии и для самого Пудовкина, пережившего тяжелую травму.

В те годы отрыв кинематографии от массового зрителя стал явлением почти узаконенным в сознании ки-

нематографистов. Пустые залы кинотеатров на картинах, считавшихся лучшими, и переполненные на картинах «второго сорта» никого уже не удивляли. Очень хорошие режиссеры считали совершенно нормальным систематический провал у зрителя своих картин. Провал у зрителя не был тогда позором, наоборот, многие щеголяли провалами как признаком особой сложности, оригинальности, словом — неповторимости своего режиссерского языка. Лишь много лет спустя, уже в период звукового кино, добившись первых успехов у массового зрителя, они признавались, что эти успехи все же приятны и нужны, а провалы все же были неприятны и тревожны независимо от триумфальных успехов в своей среде.

Помимо трагического отрыва от зрителя гиперболизация режиссерской индивидуальности привела к разрушению почти всех профессий в кинематографе, кроме режиссерской. Особенно пострадали кинодраматурги и актеры.

Можно было бы не продолжать статью, ибо мне кажется, что простое сопоставление всего сказанного с тем, что происходит в кинематографии сегодня, говорит само за себя. Поставим, однако, точку над «и».

Я считаю, что основное качественное изменение, происходящее в кинематографии за последние десять лет, состоит в том, что на первое место стала выдвигаться драматургия фильма. Отсюда и резкое повышение роли актера. Дело здесь вовсе не в звуке, как полагают Многие. Процесс перестройки кинематографии за истекшее десятилетие сопровождался возникновением звукового кино, но вовсе не был им обусловлен. Выдвижение целой плеяды «второго поколения» мастеров, создавших ряд решающих кинопроизведений десятилетия, было обусловлено также не тем обстоятельством, что эти мастера, скажем, Лучше владели каким-то новым секретом работы с заговорившим актером. Вопрос был решен новым подходом к теме, драматургическому материалу и к актеру, который этот материал реализовал.

Достаточно медлительный процесс переориентировки нашей режиссуры в очень большой своей части состоит в том, что режиссер в гораздо большей степени подчиняет сейчас кажущееся или действительное своеобразие своей индивидуальности содержанию картины.

Наше киноискусство далеко еще не совершенно даже в лучших своих образцах. Поэтика звукового кино, его специфический язык далеко еще не найдены даже в самых крупных картинах. И на этом этапе ряд режиссеров находит выход в том, что зачастую поступает многим в части поисков индивидуальной своеобразности ради наиболее точного, ясного и бесспорно понятного изложения бесконечно выросших идейных заданий. Я считаю это явление несомненно прогрессивным, хотя все мы знаем, что в совершенном произведении искусства художник высказывается до конца, причем должен быть до конца органичен и полностью свободен в своем языке. Дело, однако, в том, что у нас нет еще совершенных произведений киноискусства.

У нас есть любители делить кинематографию на разряды, скажем, на камерную и монументальную. Я не принадлежу к их числу. Тем не менее я позволю себе предложить одно несомненно и даже заведомо неверное деление, которое нужно мне для пояснения мысли.

Разделим все картины на такие два разряда: на картины, в которых на первом плане стоит и прежде всего виден режиссер, и на картины, в которых режиссер на первый взгляд как бы незаметен. К первым отнесем «Щорса», «Александра Невского». Ко вторым — «Чапаева», «Депутата Балтики», «Поднятую целину». К ним же я причислю и свои последние картины. Сегодня я сторонник именно этого метода работы.

Если вы сравните «Щорса» с «Чапаевым», то убедитесь, что фигура самого Довженко возникает в «Щорсе» буквально в каждом кадре, в то время как, вспоминая «Чапаева», вы вспоминаете именно Чапаева, а не Георгия и Сергея Васильевых, сделавших картину. Я считаю «Щорса» великолепной, огромной картиной. Но я не забываю, что картина эта имела у народа меньший успех, чем «Чапаев».

Станиславский сказал, что режиссер умирает в актере. Не только в актере. Непосредственные исполнители картины — это драматург, написавший сценарий (пусть его написал сам режиссер), это актеры, разыгрывающие этот сценарий, это художник, построивший декорации, оператор, снявший актеров в этих декорациях, композитор, написавший музыку. Они не-

посредственно *делают* картину, и делают ее творчески. Что же остается режиссеру? Раньше считалось — подмять их всех под себя, подчинить их себе, задавить их индивидуальные особенности, заставить их почти механически выражать режиссерскую неповторимую индивидуальность. Это неверно. Вернее будет определение Станиславского — умереть в них; выразить себя через ряд творческих, максимально полно раскрытых индивидуальностей, целиком подчинив работу каждого из них единому идейному и художественному заданию. «J

Вот отсюда должен начаться разговор о работе с актером. Работа с актером делается сейчас основным содержанием режиссерской деятельности. Качество режиссера сегодняшнего, а в особенности завтрашнего дня определяется в первую голову умением работать с актером, одаренностью именно в этой области. Между тем перестройка идет довольно медленно, и как раз работа с актером является у нас наиболее отсталым участком режиссерской культуры. Некогда работа с актером была далеко не первым определяющим качеством режиссера. Наоборот, совершенно иные качества выдвигали режиссера в первую шеренгу, и совершенно иные умения развивал режиссер в своих учениках. Вот почему подавляющее большинство (я это утверждаю) нашей режиссуры все еще не владеет в области работы с актером достаточной культурой, не владеет методом, своим или заимствованным, не умеет раскрываться через актера. И здесь предстоит нам в ближайшие годы большой бой, большое соревнование.

Я рассматриваю свою работу как учебу. Мало того, я позволю себе дерзость рассматривать работу всех своих товарищей тоже как учебу. Я не вижу среди нас ни одного законченного, совершенного мастера, которому нечему учиться и некуда двигаться.

То, что изложено выше,— это мои рабочие, школьные позиции, определяющие очень грубо взятое мною направление в учебе на ближайшем этапе. Не больше.

Глубинная мизансцена

Как известно, вторжение звука в кинематограф резко изменило представление о монтаже и мизансцене. Сначала появился длинный поясной план разговаривающего актера, затем нарушилось представление о длине монтажного куска вообще. Важнейшие функции монтажа, особенно в актерских сценах, оказались невозможными из-за звука. Речь принесла с собой элемент реальной протяженности времени, этим самым она под корень подрезала наиболее эмоциональный монтаж в условном (растянутом или, наоборот, сжатом) времени. Необходимость сохранения чувственной целостности речевого материала резко сократила возможность разбивки актерских сцен на монтажные куски.

В итоге, строя актерскую сцену, режиссер звукового кинематографа оказался обязанным пересмотреть принципы самого могучего выразительного средства немого кино — монтажа.

Как бы ни строилась актерская сцена в немом кино, но рано или поздно аппарат, разглядывающий эту сцену, вторгнулся в середину ее и начал выхватывать из нее отдельные детали, групповые действия, портреты, отдельные движения. В монтажных столкновениях этих элементов происходящего возникало кинематографическое действие, которое по своей выразительности значительно превосходило первооснову, видимую глазом, без аппарата. Монтажная разбивка обогащала сцену. Это можно увидеть в любой немой картине. И наоборот — длинный разговорный план обычно выглядит бледнее в снятом виде, чем то, что происходило на репетиции.

На первых этапах звукового кинематографа режиссеры с трудом сдавали монтажные позиции. Но их пришлось в конце концов сдать. С каждым годом монтажные куски актерских сцен делались все длиннее. Логика человеческого поведения, эмоциональная взаимозаражаемость актеров, естественность переходов из состояния в состояние, непрерывность актерского действия — все это очень часто требует съемки сложной психологической сцены единым куском и на еди-

ном дыхании. Почти как правило, сцена, снятая на среднем плане, играет хорошо; выдернутые из нее укрупнения играют хуже; крупные планы, выдернутые из укрупнений, играют еще хуже.

При монтаже сцены происходит обогащение изобразительной ее стороны и одновременно — нарушение логики актерского поведения, которое далеко не всегда совпадает с намерениями режиссера. Но длинная сцена, снятая на общем или среднем плане, скучна, изобразительно неинтересна и нарушает самую основу кинематографического принципа: способность кинематографа разглядеть сцену в разнообразных ракурсах — то приближаясь к человеку, то удаляясь от него, то выделяя самое главное, то внезапно раскрывая широкую картину всего происходящего.

Таким образом, режиссеры звукового кино должны были или отказаться от выразительных средств монтажа, чтобы выиграть качество актерской работы, или же жертвовать в какой-то мере актерской работой во имя сохранения того зрелищного богатства, которое может и должен давать кинематографический монтаж.

В огромном большинстве снимающихся сейчас картин режиссер обычно поступает так: он выносит все основное содержание сцены на план, примерно поясной, поскольку в таком плане хорошо видна мимика и действуют руки. Режиссер «жертвует» ногами актера, нижней его половиной. К этому генеральному плану — обстановки и формы ради — снимается общий план мизансцены, на который иногда выносятся незначительная часть реплик. Затем в сцене выискиваются два-три наиболее значительных, по мнению режиссера, места, и эти наиболее значительные места снимаются крупно, то есть хуже, чем основная сцена. Для удобства монтажа снимается еще немой план лица слушающего. Из этого примитивного набора монтируется сцена. Общий план, крупные планы и лицо слушающего служат только для того, чтобы скрыть от зрителя то обстоятельство, что сцена, по существу, снята на поясном плане. Они служат как бы соусом к этому поясному плану и заставляют более или менее безболезненно проглотить его. Прием этот не имеет ничего общего с подлинным принципом монтажа. Это суррогат монтажа, который возникает в

результате режиссерской робости: страшно построить сцену совсем без монтажных переходов.

Другой панацеей стала съемка с движения. Распространение панорамы в актерских сценах достигло сейчас невиданных размеров. Киноаппарат — соглядатай всех актерских сцен. В каждой картине и у каждого режиссера он обладает своим индивидуальным характером. В немом кино это был темпераментный истолкователь сцены. Он императивно бросал зрителя именно к тому куску, который режиссеру казался наиболее важным. Движение камеры в актерской сцене, столь модное сейчас, напоминает часто ленивое шатание праздного, а иногда даже подвыпившего зеваки, который тупо поворачивает голову направо, налево, подходит и отходит, вяло разглядывает актеров, по существу говоря, мало интересуясь происходящим и ничего не подсказывая зрителю.

Несомненно, панорама может быть очень выразительной. Мы знаем примеры блестящих панорам в наших картинах. Но когда аппарат просто бродит за актерами, то наиболее динамичным элементом кадра оказываются стены, которые все время бегают взад и вперед, наезжают и отъезжают, в то время как актеры более или менее держатся в одной и той же крупности, и следовательно, не двигаются, а раскачиваются в кадре. Хорошая панорама должна строиться, как ряд открытий. Ее действительное назначение — раскрывать смысл или масштаб происходящего.

Третьим распространенным способом съемки длинных сцен стал наезд или отъезд (замена монтажа от крупного к общему или от общего к крупному плану). Наезд скрашивает неподвижность или бедность мизансцены и дает возможность более или менее безболезненно проглотить довольно длинные куски бездейственного актерского разговора.

В поисках мизансценировочной и монтажной формы актерской сцены каждый режиссер идет своей дорогой. Я хочу изложить принцип, к которому я пришел, строя актерские мизансцены в последних картинах, хотя вовсе не считаю этот принцип единственным и обязательным для всех. Это принцип глубинной мизансцены с переменной актерской крупностью.

Если вы возьмете общий план декорации, но выдвинете актера на самый передний план, то вы полу-

чите крупный план актера: фокус на нем, декорация полуприкрыта им и размыта в глубине. Стоит, однако, актеру отойти на два шага в глубину — и перед вами возникает средний план. Декорация открывается полнее. Актер на этом среднем плане может двигаться, свободно разыгрывая данную вами мизансцену. Его мимическая работа все еще видна, но теперь уже действуют руки, тело. Актер отходит еще на несколько шагов в глубину — и перед вами раскрывается общий план декорации, которая теперь полностью видима и в которой можно провести крупные мизансценировочные передвижения.

Если строить мизансцену так, то, не меняя точки аппарата, можно получить общий, средний и крупный план в одной мизансцене, то есть внести в самую мизансцену элемент монтажа. Длина куса окажется менее ощутимой. Смены же крупностей дают, как правило, гораздо большее ощущение динамики, чем поперечное движение аппарата за актером. Недостаток (или, скажем, сложность) такой мизансцены выясняется сразу. Все движения строятся по оси зрения аппарата, то есть в глубину кадра и из его глубины. Тем не менее такое построение мизансцены оказывается выразительным. Даже во время работы актера на самом переднем плане за ним все время присутствует среда. Отход его от аппарата резко изменяет выразительное содержание кадра. Движения актера подчеркивают стереоскопию построения плана. План может тянуться очень долго.

Развивая такого рода мизансцены, мы постепенно пришли к тому, что стали основную часть игровых актерских сцен выносить вообще за пределы декорации, потому что, выдвигаясь на портретную или даже поясную крупность, при условии максимально общей точки зрения за декорацию, актер должен выйти вперед из комнаты на аппарат.

Уже в «Мечте» некоторая часть мизансцен строилась вне пределов декорации. В «Человеке № 217» это стало одним из ведущих принципов. При таком построении мизансцены выгодно резко эшелонировать актеров в глубину, даже если между ними возникает самое непосредственное общение.

В иных случаях можно строить сцену таким образом: один из актеров неподвижно занимает позицию

перед самим аппаратом, образуя передний портретный план. Второй актер действует в глубине, энергично передвигаясь или будучи неподвижным, в зависимости от содержания сцены. Отход в глубину актера, расположенного впереди, сразу меняет крупность плана, создавая ощущение монтажного хода. Такое ощущение монтажного хода возникает от приближения обоих актеров вперед или от смены актера на переднем плане.

Одним из обязательных условий при построении такого рода мизансцен должен быть отказ от движения актера вдоль стен или вообще от пребывания его около стен декорации. Впрочем, прижимать актера к стене, влезая с аппаратом в середину декорации, — это, с моей точки зрения, самая вредная из всех традиций, которые принесло с собой звуковое кино.

Построение глубинной мизансцены переменной крупности на общих планах декорации дает огромное обогащение изобразительных ресурсов оператора и режиссера. Естественно, что при этом нарушается традиционная кинематографическая система мизансценирования, которая заключается в том, что эмоциональные и смысловые акценты достигаются движением аппарата или сменой монтажных кусков, в то время как в театре эти эмоциональные или смысловые акценты достигаются движениями актеров. В описанных выше мизансценах приходится в какой-то мере пойти на «театральный» прием, то есть заставлять самих актеров своими выходами на крупный план или уходами в глубину расставлять эмоциональные и смысловые акценты. Но кинематограф ограничен в этих возможностях железными требованиями логики человеческого поведения. Прийти на помощь актеру тогда, когда перемена крупности невозможна без насилия над смыслом сцены, должен аппарат.

Сохраняя тот же принцип построения мизансцены, его можно обогатить встречным движением камеры в глубь декорации или из глубины на самую общую точку. При таком движении камеры можно в одном куске получить самые разнообразные планы и создать сложнейшую монтажную фразу, состоящую из ряда отчетливых композиций разной крупности и отчетливых передвижений, без единой резки плана и сыгранную актерами в одном куске.

Приведу несколько примеров описанных выше мизансцен.

В «Человеке № 217» типичным случаем глубинного построения мизансцены является сцена Кузьминой, Лисянской и Зайчикова в подвале. Кузьмина сидит, согнувшись в позе трагического отчаяния, на самом переднем плане, закрывая половину кадра. В глубине — видимая часть декорации, кровать, на кровати труп Сергея Ивановича и рядом с ним Лисянская. Декорация взята самым общим планом, и фигура Кузьминой вынесена далеко вперед — за пределы декорации. Все внимание зрителя сосредоточено на лице Кузьминой. Фокус аппарата поставлен на Кузьмину. Кузьмина тихо, еле слышно говорит свой драматический монолог, повторяя слова Сергея Ивановича о Родине. По мере нарастания отчаяния она повышает голос, в кульминационный момент она вскакивает и стремительно бросается в глубь декорации, раскрывая тем самым общий план, до этого момента закрытый ею. Фокус переносится в глубину. Лисянская вскакивает в свою очередь, и движения актеров приобретают большой размах.

В «Человеке № 217» есть еще несколько сцен, в которых нащупывался путь к глубинной мизансцене переменной крупности. Однако более последовательно я встал на этот путь в «Русском вопросе». Здесь мы стали иногда использовать в помощь актерам и движения камеры.

Вот пример глубинного построения мизансцены из «Русского вопроса».

Сцена диктовки. Передний план занимает стол, вернее — детали, видимые на крышке стола, и пишущая Мэг — Барабанова. Смит — Аксенов, диктуя, ходит по комнате за спиной Мэг — на аппарат и от аппарата. Таким образом, главное действующее лицо работает поначалу в глубине кадра. Убедившись, что у него не получают компромиссные фразы, Смит прерывает диктовку и начинает интимный разговор с Мэг, при этом он выходит вперед, к самому столу. Теперь группа Смит и Мэг закрывают весь кадр. После двух-трех фраз, как только разговор касается болезненных для Смита тем, — Смит резко отходит в глубину, вновь открывая общий план, а Мэг садится на стол спиной к аппарату в еще большей крупности, чем раньше.

Смит продолжает говорить с Мэг из глубины кадра. В ответ на ее упреки он, вспыхнув, вновь подходит к столу, наклоняется над самым столом и здесь в самой большой крупности, примерно поясной, произносит решающую фразу о счастье. Затем он снова отходит в глубину, вновь открывая общий план.

Все передвижения Смита оправданы содержанием разговора, и, несмотря на то, что правую часть кадра все время занимает фигура Мэг, приближения и отходы основного героя создают ряд разнообразных композиций и подчеркивают ощущение тревоги. Кусок в 60—70 метров не ощущается как длинный.

Более сложный пример — это сцена прихода Смита в спальню после крушения всех его планов. В сцене принимают участие Аксенов, Кузьмина и Барабанова. Все передвижения идут в глубину и из глубины. Один или два актера занимают передний план, третий движется позади. Сцена усложнена непрерывным, медленным наездом аппарата — от самого общего плана через всю комнату до окна.

Сцена развивается так:

Аксенов входит в комнату с переднего плана, и Кузьмина, находящаяся в самой глубине, бросается ему навстречу. Они сходятся в середине кадрового пространства (передний край комнаты), и Кузьмина, увидев по выражению лица партнера, что дело плохо, силой усаживает его на маленький диван, стоящий .. здесь (то есть условно выдвинутый вперед). Они сидят, прижавшись друг к другу, когда в глубине, на кровати, просыпается Мэг. Узнав, что дело с Кесле* 4. ром провалилось, Мэг начинает нервно шагать по ком- \> И&те за спиной Смита и Джесси, которые продолжают .jr видеть, прижавшись друг к другу. Аппарат в это вре- ¶ НЯ успел настолько приблизиться, что впереди распо- ^ложенные актеры (Аксенов и Кузьмина) оказались в !? Значительной крупности. После фразы Мэг, что книга здорово написана, Джеси, вспыхнув, вскакивает и резко отходит в глубину. Передний план остается за одним Смитом. Аппарат, приближаясь, все более укрупняет неподвижного Аксенова, в то время как за "Ним — в глубине — происходит резкое объяснение Джесси и Мэг с бурными передвижениями. Затем, когда Мэг приходит в голову идея о Вильямсе, она стремительно подбегает к Аксенову и садится на диванчик

позади него. Теперь они вдвоем образуют переднюю, очень крупную группу в кадре, а в глубине мрачно шагает, мечется одна Джесси. Аппарат продолжает приближаться до степени совсем крупного плана. Смит, поверив в идею о Вильямсе, вскакивает, перекрывая кадр, аппарат проходит через диван; Смит направляется в глубину, к Джесси, открывая своим движением средний план. Аппарат продолжает двигаться, и сцена заканчивается крупным планом у окна.

Таким образом, вся сцена состоит из ряда глубинных мизансцен, повторяющих в разных вариантах примерно ту схему, которая была описана выше. Передний план кадра формируется то из одного актера, то из двух. Разговор идет то на переднем плане, то перебрасывается в глубину. Бесперывный, медленный наезд аппарата подчеркивает тревожность мизансцены. Создается ряд отчетливых композиций разной крупности, резко сменяющих друг друга.

Приведу еще один пример, когда на помощь чисто актерским сменам крупности приходит аппарат. Это сцена прихода пьяного Морфи.

В кадре довольно крупно — стеклянная дверь дома Смита, видимая изнутри. Появляется Морфи и в двери сталкивается со Смитом (поясной план). Пока идут первые экспозиционные реплики сцены, камера отъезжает, раскрывая общий план. В кадр целиком входит стеклянная стена с опущенными жалюзи. Морфи и Смит продолжают разговор в глубине кадра. К тому моменту, когда Морфи от вступительных пьяных реплик должен перейти к драматической части своего монолога («Ты был моей совестью...»), актеры начинают стремительное движение на аппарат и несколько вбок. Камера, которая только что закончила движение отъезда, резко поворачивается вслед за актерами, наискось пересекающими комнату.

Здесь должен был бы открыться второй общий план совсем другой части комнаты с лестницей в глубине, но актеры, резко выдвигаясь вперед на передний план, перекрывают его, как только камера останавливается. Такое движение актеров мотивировано тем, что Смит поддерживает пьяного Морфи, а тот в свою очередь старается усадить Смита на стул, что ему и удается сделать. Наиболее эмоциональная драматическая часть объяснения Морфи проходит на этом

вновь образовавшемся крупном плане. С заключительными словами своего монолога («Именно поэтому я и напился...») Морфи уходит в глубину кадра, открывая общую картину глубинной части дома. Там, в глубине, он встречается с Джесси и Мэг, которые ведут его вверх по лестнице. Пораженный словами Морфи Смит тоже встает и делает несколько шагов за ним, тем самым общий план открывается совершенно и фокус переносится в глубину. Как только Морфи скрывается, Смит резко поворачивается и идет назад. Камера тоже поворачивается, следя за ним. При этом движении Смит выходит на довольно значительную крупность. На секунду он останавливается, задумавшись, и потом решительно направляется к себе в кабинет. Вновь открывается первоначальный общий план.

Таким образом камера проделала три движения: медленный отъезд, поворот и обратный поворот. Но благодаря одновременным передвижениям актеров мы получили последовательно ряд разнообразных планов: 1) крупный план у двери; 2) общий план у двери (после отъезда камеры); 3) крупный план в направлении на глубину дома; 4) общий план на глубину дома; 5) вновь средний план на дверь и 6) самый общий план на дверь.

Почти аналогично построена сцена прихода Вильямса и Мэг к Смицу и сцена их ухода.

Еще один пример глубинного построения мизансцены с движением камеры. Сцена прощания Джесси и Смита. Смит и Джесси стоят в дверях дома, опершись о косяки, друг против друга. Сквозь сплошную стеклянную стену видна внутренность дома. Крупность примерно по колено. Идут начальные, малозначащие фразы. Затем раздается гудок машины. Джесси бросается к Смицу и прижимается к нему. Это такси. Джесси объявляет Смицу, что уходит от него. Из глубины дома, появляется шофер такси. Смит резко поворачивается и идет вперед, на аппарат, как бы не желая иметь дело ни с шофером, ни с Джесси, а может быть, и для того, чтобы скрыть свое волнение. Аппарат быстро отъезжает перед Смитом, открывая самый общий план стеклянной стены дома. Смит стоит в передней части кадра, повернувшись к Джесси спиной. «Закурим!» — говорит он и, не глядя на Джесси, протягивает коробку сигарет. Джесси подходит из глу-

бины. В продолжение всей остальной сцены Смит все так же неподвижно стоит на переднем плане, не глядя на Джесси. Джесси то подходит к нему из глубины, то уходит обратно в глубину. Она мечется в глубинной части сцены. Неподвижность Смита и непрерывные переходы Джесси подчеркивают их душевное состояние. К концу сцены, после прощального поцелуя, Джесси уходит в глубину, все в ту же дверь, и там, нагнувшись, поднимает свое упавшее пальто. Ей кажется, что Смит что-то сказал.—«Что ты сказал?» — говорит она, выпрямляясь, в тревожном ожидании. Аппарат стремительно наезжает на нее до поясной крупности, минуя при этом Смита. Тревожный взгляд Джесси постепенно потухает, и зритель понимает, что Смит ничего не сказал и даже, по-видимому, не повернулся к ней. Джесси уходит в глубину дома.

Бередину этой сцены пришлось вырезать два крупных плана. Я, к сожалению, не нашел возможным ни стронуть Смита с места, ни найти другой ход для выделения необходимых мне двух мест. Мелкие наезды камеры разбили бы сцену еще больше, чем монтажные врезки.

Как видите, здесь принцип до конца выдержан не был.

• „ - /

Я счел своим долгом поделиться опытом глубинного построения мизансцен с переменной крупностей, потому что мне лично этот опыт сильно облегчил задачу перевода в кинематографический план необычайно длинных разговорных сцен, обусловленных содержанием «Русского вопроса».

Необходимо добавить, что огромную роль в поисках этого рода мизансцен сыграл Б. И. Волчек со своим упорным стремлением к стереоскопическому построению кадра, обогащающему выразительные возможности.

Поиски этого рода мизансцен мы начали еще в ленинских картинах. Специфический монтажный эффект смены крупностей я обнаружил в фильме «Ленин в 1918 году», в первой сцене между Лениным и Горьким. Однако применение глубинных мизансцен требует большой гибкости и изобретательности, и я внедрял их в картины осторожно и постепенно, во все возрастающем масштабе. До самого последнего времени

мне не всегда удается выдержать этот принцип до конца даже в пределах одной большой сцены. Я, однако, заметил, что в тех случаях, когда по тем или иным причинам мне приходилось отступать от этого принципа, я сбивался на шаблонное построение сцены и достигал значительно меньшей выразительности.

Глубинная мизансцена с переменной крупностей в какой-то мере заменяет эффект монтажа актерских сцен. Она обогащает действие на экране и делает эпизод более выразительным по сравнению с первоосновной разыгранной актерами сценой, видимой глазом. Глаз не обладает той способностью стереоскопического видения, какой обладает объектив. Выделение актера на крупный план, когда он делает вперед всего два-три шага, на глаз малозаметно, между тем, снятое камерой, это движение при правильном построении кадра дает эффект огромной силы. Зато передвижения в глубине камера часто ослабляет.

Есть, однако, ряд необходимых условий удачной глубинной мизансцены. Первое — все передвижения актеров должны быть не только психологически оправданы, но, мало того, в них должно быть еще учтено дополнительное усиление или ослабление движения, которое дает камера. Второе — передвижения должны быть смелыми, резкими, выходы вперед нужно доводить до большой крупности. Третье — кадр должен строиться максимально плотно. Общепринятые сейчас разжиженные композиции с большим количеством неработающего пространства — совершенно непригодны для такого рода мизансцен, так как они ослабляют эффект движения.

Само собой разумеется, что помимо статичной камеры, наездов и отъездов можно строить мизансцены переменной крупности на поперечном движении камеры, в специально рассчитанной для этого декорации.

По существу говоря, мизансцена переменной крупности — это соединение нескольких кадров в одном, причем ее всегда можно разбить при анализе на ряд планов. Все дело только в том, как эти планы между собой соединить. Поэтому для себя я подчас называл эти мизансцены «монтажными». При подготовке их я пользовался элементами возможного и привычного Монтажного построения сцены.

Я не считаю описанные выше мизансцены панацей от всех трудностей звукового кино. Но в них, как мне кажется, начинает прощупываться специфическая сила кинематографа на самом трудном участке — в актерской разговорной сцене.

Мизансцена и монтаж

<...\> Попробую изложить в своем докладе то, что думаю о современном состоянии мизансцены в кинематографе в связи с некоторыми мыслями о монтаже. Говорить специально о монтаже я не буду.<^...>

<^...> Хотел бы рассмотреть современное состояние мизансцены в нашем чрезвычайно молодом, еще не сформировавшемся искусстве, которое, как мне кажется, переживает сейчас даже не юношеский, а отроческий возраст. Это видно по тому, как быстро стареют произведения нашего искусства, как недолго живут в этом еще не установившемся искусстве, где ни одно явление нельзя рассматривать в состоянии статики, а всегда надо брать с позиций: как развивается, откуда растет и из чего оно сложилось.

У нас обычно делят кинематограф технически на две группы — немой и звуковой. Я бы разделил его на три этапа: домонтажный кинематограф; кинематограф с того момента, когда появился монтаж как элемент искусства, и, наконец, звуковой кинематограф. Ни цвет, ни стереоскопия кинематограф не прославили. Они, конечно, обогащают его, но пока что в развитии кинематографического искусства решает не цвет. Что касается стереоскопии, то мы находимся на такой стадии, когда трудно сказать во что это выльется. Если переход на звук изменил природу кинематографа, обогатил и расширил его возможности, то первое революционное появление монтажа — это начало медленного и постепенного процесса, когда кинематограф перестает быть аттракционом и становится искусством.

С возникновением монтажа появились широко распространенные монтажные теории, которые принесли вред; но как бы ни были вредны и осуждены эти теории, тем не менее для своего времени появление монтажа в кинематографе знаменовало собой рождение

искусства совершенно иного качества. Просматривая старые фильмы, я обратил внимание, как первые портретные планы, врезанные в сцену, резко изменили ее природу.

Если возьмете современный звуковой кинематограф на том участке, который мы будем специально рассматривать, — речь пойдет об актерской, сцене и мизансценировании, главным образом об актерской павильонной сцене — то мизансцена теперешнего кинематографа сложилась под влиянием монтажного мышления немого кинематографа и под влиянием театральной мизансцены. Два фактора определили мизансцену — мизансценное мышление режиссеров — сегодняшнего дня. Творчество режиссера — это искусство, которое определяет мизансцену. Мизансценное мышление режиссера — это искусство, которое определяет мизансцену. Мизансценное мышление режиссера — это искусство, которое определяет мизансцену. Мизансценное мышление режиссера — это искусство, которое определяет мизансцену.

Кинематограф, как мне кажется, необычайно близок к театру как искусству. Я не принадлежу к числу тех работников искусства, которые считают, что театр и кинематограф — два разных вида искусства, одновременно существующих и могущих одновременно жить, существовать и развиваться. Я считаю, что кинематограф и театр относятся друг к другу в какой-то мере как отец и сын, как родитель и его ребенок. Правда, у кинематографа предок не только театр; он сложился в результате воздействия многих искусств. Можно вывести кинематограф из литературы и театра, но, во всяком случае, одновременное существование кинематографа и театра на большом историческом отрезке времени исключено. Я совершенно убежден, что кинематограф будет вытеснять театр. Кинематограф может делать все, что делает театр, за исключением непосредственного наблюдения за живым творчеством актера. Но я не считаю, что это специфика высокого искусства. Мне кажется, что искусство, которое не может окончательно зафиксировать и закрепить определенную точку зрения автора на то, каким он видит мир, искусство, которое не может фиксировать до конца, как скульптура, графика, музыка, литература, — это искусство исполнительское, искусство особого и второго порядка. Кинематограф может это делать и поэтому является искусством высокого порядка, могу-

щим больше сделать, чем театр. Все, что я могу изобразить в театре,— в кинематографе могу изобразить лучше. Если задача искусства реалистически отображать жизнь, то кинематограф может отображать жизнь в сотни, тысячи, в миллион раз подробнее, точнее и вернее, чем может отобразить театр. Если мы стремимся к реалистическому искусству, то театр никогда не может так реально показать мир, как кинематограф.

Одна из главных отличительных особенностей кинематографа заключается в том, что в нем присутствует авторская точка зрения, авторская интерпретация: в немом кинематографе — в надписях, в звуковом — и в виде надписей и в виде дикторского текста. Автор может комментировать.

Если вернуться к предмету сегодняшнего доклада, то главное принципиальное отличие театральной мизансцены от кинематографической заключается в том, что кинематографическая мизансцена непременно строится так, что авторская воля как бы вторгается в судьбы героев.

В театре всякая мизансцена строится для сидящего зрителя, который сам волен перекидывать свое внимание справа налево, с переднего плана на глубину, наблюдать за тем или другим элементом сцены. Если вы сидите в первом ряду, то переключаете свое внимание, как хотите,— человеческий взгляд не может обнять всю сцену целиком. Я наблюдал однажды в спектакле, как один из героев стоял в том углу сцены, а второй — в другом углу. Публика вела себя как на теннисном корте: поворачивала головы направо или налево. Зритель сам примерялся, на кого ему интереснее смотреть — на Иванова или на Петрова.

В кинематографе зритель видит только с той точки, как этого хочет автор. Автор хочет, чтобы зритель смотрел на Петрова, а не на Иванова,— и эта точка зрения автора навсегда зафиксирована в фильме. Эта истина кажется настолько общеизвестной, что я прошу извинения за такой рассказ. Но от этого многое принципиально меняется. Когда в театре разводится мизансцена, очень часто режиссер дает право актерам поначалу самим ее искать. В записях Станиславского вы найдете, что особенно в массовых сценах он любил предоставлять право актерам, поставленным в нуж-

ные обстоятельства, самим действовать — самим бежать, самим сталкиваться и драться,— и в это время выхватывал из этих произвольных движений то, что ему нужно. Имея громадное пространство сцены, актер свободно на этой сцене живет. Текст и мизансцена являются единственным и главнейшим орудием в руках театрального режиссера, которыми он выражает свое отношение к замыслу. Все остальное — явление вспомогательное.

В кинематографе не так. В кинематографе все движения актера должны быть строго согласованы с техникой, грубо говоря,— со съемочной техникой, с тем, как вы собираетесь это снимать. Вы вместе с аппаратом должны прийти на эту сцену и должны рассмотреть ее, выхватывая отдельные куски, двигаясь по сцене или поворачиваясь, подходя к актеру или отходя от него. Следовательно, раз вы сами ведете себя активно на этой сцене, то передвижения актеров должны быть всегда согласованы с этим мышлением режиссера, рассчитанным на зрителя. Зритель вместе с аппаратом подходит к актеру, который должен быть на этом месте, он обходит его с той стороны, с которой это вам нужно. Вы монтируете сцену из кусков. Вне этого движения аппарата мизансцены нет.

В кинематографе сцена должна быть строго согласована с волей режиссера. Значение мизансцены поднимается невероятно. В театре безразлично, если я нарушу мизансцену. Если вы придете в хороший театр на три-четыре спектакля подряд, вы обнаружите, что один состав играет так, другой — не так; один актер подошел к известному месту раньше, другой — позже; сегодня он играет стремительно, завтра — медленно; сегодня он перешел к столу, завтра — нет. В кинематографе это невозможно. Если актер против задуманной мизансцены делает отклонение на пять сантиметров,— его рука выдвинется; если не встанет — он не попадет в кадр.

Мизансцена в кинематографе — железная, стальная и должна делаться необыкновенно быстро. Если в театре мизансцена находится медленно, в результате Долгих репетиций, день за днем, после застольного периода с поправками и изменениями, и медленно приближается к окончательным результатам, то в кинематографе режиссер должен найти мизансцену мно-

венно, он должен развести ее на два-три часа в окончательной форме; у него нет времени и возможности следовать за актером так, как ему хочется. Сколько раз мы натыкались на такое положение, что актеру хочется встать, а кадр не позволяет; ему хочется сесть, а кадр не дает такой возможности; актеру хочется кричать издали, а мне он нужен близко. Поэтому приходится заставлять актера, насилуя его в полном согласии со схемой монтажа и мизансценой, которую я создал для своего авторского отношения к вещи. По тому, как я снимаю, я выражаю свое авторское отношение, я как бы выражаю свою точку зрения, и в этом есть система отношения к вещи. Актер должен подчиняться не только своему импульсу, но и диктату режиссера, который заставляет актера ходить по сцене так, а не этак...

Исходя из этих обстоятельств, особенно важно осмыслить некоторые принципы кинематографического мизансценирования, потому что в результате мы всегда действуем сугубо эмпирически: приходим в павильон и изобретаем, как склеить актерское поведение со своим отношением к вещи. Методологии никакой нет, не разработана и даже не начали разрабатывать.

Сегодня у нас обычно считают, что кинематограф по сравнению с театром необычайно многое может и необычайно широко видит мир. Это верно, но есть два обстоятельства, которые знает каждый режиссер-практик, и тем не менее каждый режиссер-практик об этом забывает: это то, что камера подслеповата.

Если я сижу в театре в десятом ряду, я вижу все, что происходит, вижу, как движутся люди. Если я попробую с той же точки снять таким образом, чтобы вся сцена вошла в кадр, то мы не увидим решительно ничего, будут бродить маленькие козявки, у которых не только мимики не увидите, но даже движений — настолько у камеры слепой глаз. Для того чтобы увидеть подробно, мы должны подойти ближе, но как только подходим ближе — теряем пространство. Пределом ясного видения является, как мне кажется, такой кадр, в котором фигура взята в рост. Если взять чуть больше, мимика уже не видна.

По сравнению с любым театром наша игровая площадка в кинематографе невероятно мала. Если возь-

мем распространенный план — по колению, на котором играют большинство актерских сцен в картине, то размер кадра будет в этой площадке высотой 1, 2 метра, шириной — 2 метра. Можно ли представить себе театрального режиссера, который рискнул бы на сцене шириной в два метра развести мизансцену и изобразить что-либо? Конечно, нет.

Если посмотреть наши картины, то окажется, что огромное большинство действий развивается на ничтожном пятячке. Правда, мы обманываем зрителя, показывая, что за играющими актерами еще много кое-чего видно, но факт, что мы разводим мизансцену на пространстве в письменный стол. Вы возразите, указав на ряд исторических картин, в частности на картину «Королева Кристина». Но посмотрите внимательно, и вы увидите, что она состоит из кадров двух родов: допустим, общего плана собора, где появляется Грета Гарбо, и собственно игровых кадров — величинной с письменный стол.

В кинематографе нет более тяжелого положения для режиссера, чем съемка за письменным столом, а в театре сцена за письменным столом — самая легкая. Письменный стол не помещается в размер игровой площадки. Вы можете взять одного или другого актера, но взять двух вместе — невозможно. Этот стол так велик, что мы режем его пополам. И каждый раз, когда нам предстоит снять сцену с письменным столом, мы думаем, что же изобрести...

Сцена в театре представляет собой прямоугольник или трапецию, широким основанием повернутую к зрителю. Сцена в кинематографе — треугольник, повернутый острым углом: чем дальше, тем вы больше видите. Чем ближе в пределах треугольника действует актер, тем меньше вы его видите — сужаете его в пространстве. У нас есть случаи, когда берем крупный план актера и малейшее движение головы есть уже крупное мизансценировочное передвижение.

Трудности кинематографического мизансценирования — необычайная ограниченность площадки в сочетании с необходимостью давать огромное пространство и разъяснительное толкование — составляют специфические трудности по сравнению с мизансценой театральной, в которой актер свободно владеет собой на пространстве театральной площадки. В то же время,

если бы мы при этом могли хотя бы свободно бегать за актером, то это было бы еще полбеды. Но несчастье в том, что каждое движение камеры в кинематографе нельзя считать прихотью режиссера. Любая смена кадра принимается зрителем как смысловой акцент. Если я возьму человека, который ничего не будет делать, возьму его сначала целиком, потом по пояс, потом одни глаза,— зритель начнет отыскивать в этом что-нибудь значительное, и в зависимости от того, будет лицо этого человека скучновато или грустновато,— зритель сделает свой вывод. Если возьму девушку, сниму ее дальше и дальше на улице одну, то всем станет грустно, потому что я от нее отошел. Если приблизиться к ней,— это ощущение исчезнет.

Каждая смена кадра должна нести смысл. Если не несет — это будет незаконный прием. В кинематографе смена кадра, движение камеры должны что-то обозначать. Когда режиссер разводит кинематографическую мизансцену, он вкладывает свое понимание, свое истолкование в эту съемку кадра, как и в работу актера. Сочетание кадров дает понимание, представление об удавшейся или неудавшейся сцене.

Вмешательство режиссера настолько могуче, что актеры не всегда его могут переспорить.

С. М. Эйзенштейн очень мало работал с актерами,— он почти не работал с ними. Он тщательно следил за Их поведением, за их движением в кадре, но он психологически предоставлял им большую свободу, во всяком случае, большую, чем предоставляют актерам другие режиссеры. Такие опытнейшие актеры, как Черкасов, Жаров, Бирман, снимаясь в «Иване Грозном», который был построен в самой сложнейшей монтажной схеме, не сумели бороться с режиссером, так как манера съемок продиктовала манеру игры. Это заставило актеров самих подчиниться своеобразному ритму и нарушить тем самым нормальный жизненный ритм.

Мизансцена и монтаж настолько тесно связаны, что одно без другого не существует. Кинематографическая мизансценировка и последующий монтаж должны быть заранее продуманы, и только при соединении их что-то возникает в кинематографе.

Вот те предварительные замечания, которые я хотел сделать, прежде чем перейти к другому.

Влияние театральной мизансцены на кинематографическую чрезвычайно ограничено. В кинематографической мизансцене актер связан в свободе передвижения, режиссер ограничен размерами площадки, аппарат подслеповат, и только в соединении этих элементов возникает мизансцена.

Выше я сказал, что современная мизансцена в звуковом кинематографе ведет свое начало от монтажа мизансцены немого кинематографа, но разница, однако, огромна. Разрешите мне для наглядности говорить несколько грубовато. Прежде всего о характере мизансцены в немом кинематографе. Должен сказать, что у нас несколько изменился характер кинематографического мышления с момента возникновения звука, так что мы многие немые картины сейчас и не понимаем. Я убедился в этом, когда мне пришлось перематривать немые картины для работы над фильмом «Владимир Ильич Ленин». Целый ряд простейших немых картин непонятен зрителю, непонятен он и мне. Некоторые части приходилось смотреть по два раза, чтобы понять, что происходит. Изменилась природа зрительского восприятия картины.

В немом кино зритель — активный соучастник творческого процесса (мы будем постепенно подходить к тому, чтобы вновь восстанавливать это свойство немого кинематографа). Каждая сцена представляет собой своеобразный ребус, который надо расшифровать. Если я говорю в звуковой картине: «Донской, ты хороший человек», и вы сразу это поняли. Для того чтобы сказать это в немом кинематографе, я должен потрепать его по плечу, улыбнуться, и вы должны догадаться, что Донской хороший человек. Весь ход мысли в немом кинематографе я должен домыслить образно. Какую бы сцену ни взяли в немом кинематографе, она складывается из разных элементов движений человека, его глаз и прочее. Вот взят человек крупно, кто-то отшатнулся, в воздухе сверкнула пулеметная очередь. Лежит человек... Возникла своеобразная эстетика немого кинематографа. Картина «Человек и ливрея» была знаменита тем, что в ней не было ни одной надписи. На экране возникала первая надпись, а потом картина шла без надписей, и зритель смотрел ее полтора часа и сам должен понимать, что случилось в ресторане... Швейцар, его уволили. Он

скрыл это от домашних, так как выдавал дочку замуж и поэтому не решился сказать. Выходя из дома, он снимал ливрею, прятал ее и надевал снова, возвращаясь домой. Сложнейший сюжет без единого слова. Весь расчет картины на то, что публика будет получать удовольствие, угадывая, что происходит. <0--j>

Каждое человеческое действие сопровождается словом, но слова в немом кинематографе нет, оно заменялось движением, каким-то образным представлением, и в результате накопления этих знаков-символов зритель угадывал смысл происходящего. Из этого родилась своеобразная эстетика ребуса. Эта сторона немого кино бесспорна сейчас, она формировала даже самые простейшие картины. Далее, актерские реалистические сцены всегда строились с элементами загадок. Все шло на загадке: что представляет собой то или иное действие, потому что элемент загадки заложен в самой природе немого кадра. С другой стороны, мизансцена в немом кинематографе строилась на столкновении разнородных элементов и была связана с условно растянутым или сжатым временем. Как бы ни строилась мизансцена в немом кинематографе, но всегда аппарат, вторгаясь в действие, начинал выхватывать куски и из столкновения кусков складывать ребус. Вместе получался поступок.

Когда я ставил первую свою картину «Пышку», я приступил к ней с гордым намерением — во что бы то ни стало по-иному отрепетировать всю картину с актерами и начать новую жизнь в кинематографе: все как в театре. Я начал с репетиций сцены в дилижансе, собрал всех актеров. Пышка входит в дилижанс, садится, оправляет платье и приветливо кланяется; Пышка приветливо улыбается, опять кланяется; голова Луазо отворачивается. Идет ряд крупных планов — это реакция буржуа на появление Пышки... Пышка улыбнулась, и все по-разному реагировали. Произошло замешательство... Далее выяснилось следующее: Для того, чтобы эту сцену изобразить в реальном времени, актеры должны сделать единообразное движение: все вместе отвернуться и возмутиться — и получается реакция. А я хотел добиться разнообразных движений актеров. Оказалось, что в жизни это движение можно производить одновременно, а на экране — в растянутом времени. Я бился, бился и решил, что эту сцену

отрепетировать не смогу, но инстинкт кинематографиста говорил, что эту сцену показать можно, она на экране должна получиться. (Она получилась в растянутом времени.)

Смена двух кадров режет время в зависимости от желания режиссера. Это определяется тем, как режиссер соединяет планы. Но это хорошо, когда нет звука, а представьте себе, если бы Пышка сказала: «Здравствуйте» (голосом), а ей должны ответить одновременно что-нибудь, то вы этот прием не смогли бы применить. Изображение можно растянуть во времени, а звук?.. Не выйдет, потому что появляется реальное время. Как только появляется слово и неразрывные цельные разговорные сцены, это лишает вас возможностей, которыми вы свободно распоряжались в немом кинематографе, в его образной системе.

Еще долгое время после того, как пришлось перейти на звуковое кино, я пытался в звуковых картинах использовать неожиданно свалившееся в «Пышке» богатство возможностей распоряжаться чудесными вещами, которые на экране обогащают мизансцену. В чем радость режиссера? Радость режиссера в том, что он видит глазом на экране лучше, следовательно, он снял правильно. Перед глазом было бедно, а ты снял в определенной крупности — и стало богато. Значит, правильно смизансценировано. Или было богато глазом, снял и стало хуже — значит, не нашел нужной точки.

В «Пышке» я убедился, что кинематограф имеет возможность ритмически обогащать действие благодаря столкновению разнообразных элементов. Я пытался это сделать и в других картинах, но сразу натолкнулся на некоторые препятствия, которые ставят звук и которые поначалу сильно мешали работать.

Звуковое кино — искусство более сложное и высокое, и, как, мне кажется, мы в звуковом кино мало постигаем истину, поскольку эта истина во много раз стала сложнее и богаче.

Движение немого кинематографа вперед было стремительным. Он несся, как автомобиль, и быстро принеся к концу. Звуковой кинематограф развивается медленно, мы находимся в начале пути. Первое, что появилось в звуковом кино, — это план разговаривающего актера. Вы отлично помните первое впечатление,

произведенное звуковыми картинками, когда на Арбате в Художественном кинотеатре демонстрировалась «Пятилетка» А. Роома. Сначала шли в картине какие-то музыкальные вещи, потом появлялся оглушительный бас и перед зрителями долго бежала звуковая дорожка. Бас говорил каких-нибудь полминуты, но это было чудовищно, хотя всем было интересно: что-то новое и еще невиданное. Мы считали, что этот уродец, который вторгается в гущу великого искусства, будет вытеснен, что это временное аттракционное явление отомрет.

Первые звуковые сценарии строились на сложнейшем сочетании слова, музыки и изображения. Мы пытались и в звуковых кинокартинах построить сложный монтаж. Но оказалось, что поясной план разговаривающего актера как вошел в кино, так из него и не выходил,— он даже постепенно начал подминать под себя остальной материал.

Первые звуковые картины имели строение по методу немого кино. Начальные кадры шли под музыку. В картине «Одна» Кузьмина говорит всего пять слов. Ее единственная фраза: «Они режут на мясо ваших баранов»; больше ничего Кузьмина за всю картину не произнесла, Бабанова пела песенку, Герасимов один раз «звуково» зевнул. Был длинный план Крупской, которая уговаривает Кузьмину поехать в деревню. Трауберг и Козинцев — режиссеры эстетически тонкие, им было стыдно вставить план разговаривающей Кузьминой в картину, поэтому Кузьмина говорила за кадром, а в кадре — слушающие Кузьмину.

В другой картине, «Дела и люди», появилась в середине разговорный план: Охлопков произносил три длинных монолога. Постепенно выяснилось, что эти монологи и есть самое интересное, что было в картине. Как только актеру дали возможность долго держаться в кадре, как только кинематограф познакомился с новым качеством актерской работы,— он познакомился с тем, что такое реалистически выраженная мысль, ибо в немом кинематографе актер работал пунктиром, по законам немого кинематографа: от движения к движению, от поступка к поступку. Через пустые перебивки создавался пунктир. Зритель воображал, заполнял сам отсутствующие места,— отсюда типажная теория. Человека можно заставить делать одно движение, за-

плакать, засмеяться и прочее — все по отдельности. Зритель заполнял недостающее своим воображением, он многое домысливал за нас.

Когда впервые увидели органику актерской мысли и поведения, когда появился план разговаривающего актера, то он оказался драгоценным. Этот план оказался необычайно емким в идейном отношении, слово оказалось необычайно емкой формой для выражения мысли, и поэтому нельзя было от него отступить назад. Этот план стал постепенно подчинять себе звуковой кинематограф, и влияние долго разговаривающего актера мы до сих пор чувствуем в наших картинах.

Зрительно неинтересно смотреть актера долго говорящим. Но если вы по-настоящему актерскую сцену начнете резать на куски, то потеряете в качестве. Сколько раз я убеждался: сцена, сыгранная целиком, играет актером хорошо, а как только выдернешь кусочек — всегда играет хуже. Этот кусок играет вне связи с предыдущим и последующим. Крупные планы вообще играют плохо. Кузьмина не могла играть крупные планы, как мы обычно Их снимаем. Охлопкову нужен был человек, которому он должен заглянуть в глаза, а не дощечка. Кинематографическую условность он не переваривал.

Можно снять сцену и так: поставить аппарат «с пупа» и снять сцену целиком. На экране вы ничего не увидите, потому что смотрели по-театральному.

До сих пор режиссеры мечутся в поисках выхода из этого, казалось бы, серьезного противоречия: резать сцену — хуже играют актеры, не резать — получается невыразительно и бедно. Каждый раз для съемки сцены такого рода придумывается какой-то спасительный выход. Есть профессиональный, широко известный прием, который применяют режиссеры каждый раз, когда наталкиваются на противоречия. Наиболее просто: как бы стать на позиции немого монтажного кинематографа и снять общий план для того, чтобы зритель понял, где происходит действие; затем выделить двух наиболее важных из актеров, связать их поближе друг с другом на площадке размером в письменный стол — для конца, потом опять снять общий план. Это всегда смонтируется.

Но является ли такой монтаж действительно принципом, и тот ли это монтаж, о котором говорим, имея

в виду монтаж и мизансцену? Ни в малой степени. Но огромное количество сцен снимается этим способом. В качестве самого важного оказывается самый длинный план. Это поколенный, невыразительный план. Если посмотрим монтажные листы картины, то обычно звучит так: общий план 2,5 метра. Что происходит? Маша подходит к Василию. Средний план — 29 метров, идет огромный диалог. Далее — крупно Василий: «Что ты говоришь?» Потом средний план 38 метров. Маша крупно: «Я не люблю тебя». Потом средний и общий — 2 метра: они расходятся...

От вас скрывают, что вся сцена снята по колено. Это тот же план, который появился в кино в 1931 году, только снабжен соусом, сделан гарнир. А по существу он так и торчит... Разве так делали монтажную разбивку в немом кинематографе? Сейчас бы пришлось «настричь» Машу и Василия, разбить их на «капусту».

Бывают примеры, когда монтажные построения действительно делаются монтажно. У Пудовкина много явных неудач, например в «Жуковском», где из-за попытки монтажного построения сцены исчезает среда, общение с людьми и т. д. В «Клятве» — сцена танца Боннэ сделана в условном плане, режиссер выходит за пределы монтажной сцены и переходит к приему немого кинематографа. Таких примеров много, но большая их часть относится к моменту, когда нарушают движение актерской сцены и переходят к другой системе обобщения.

Монтажная и образная природа немого кинематографа сохранилась и сегодня — это псевдомонтажный прием, который применяется сейчас, несмотря на то, что является, с моей точки зрения, незакономерным. Он необычайно распространен. В поисках выхода из этого положения (несмотря на то, что бывают сцены, в которых можно применить монтаж), первое, что представляется спасительным, это панорама, съемка с движения. Можно классифицировать панораму по-разному, — я не очень понимаю разницу: что такое панорама и что такое съемка с движения. Можно кататься на тележке, ездить на кране, совершать целый ряд движений и т. д. — для меня это все равно, раз камера повернулась, или поднялась, или поехала, раз она стронулась с места, — все это будет съемка с движения.

Панораму я разделяю на панораму, которая зависит от движения актера, которую «тащит» за собой актер, и панораму, которая не зависит от движения актера, которую делает режиссер для своих целей, — это разные панорамы.

Что такое панорама, которую «тащит» актер? С моей точки зрения, это не панорама, потому что основа панорамы — это обозрение в пространстве некоторого явления. Изначальный смысл панорамы в том и заключается, что это было обозрение. Если станете снимать ближе, отдельными кусками, то они никогда не станут достоянием массового восприятия. Зритель в каждом кадре почувствует жульничество. Он вам поверит, если увидит, что это действительно лежит труп и он вместе с вами его обзревает.

Вы хотите установить физическую одновременность событий: например, человек нагнулся, а за его спиной готовится выстрелить враг. Если это показать панорамой — ощущение действительной опасности выше, чем если показываем это монтажом. Потому что панорама доказывает: мы здесь присутствуем, внутри одного действия. Значение панорамы в том, что она своим движением открывает новые качества.

Я помню панораму из одной картины... Толпа. Ходит герой, безработный; сначала мы видим его крупным планом, потом аппарат начинает отъезжать, мы уже видим 20—30—500—1000 человек. Среди этой толпы мы начинаем отыскивать своего героя, но это невозможно. Вы начинаете понимать, что таких людей, как наш герой, — миллионы... Или возьмите панораму из «Молодой гвардии» Герасимова. Оператор снимает Краснодар единой панорамой, и внутри сцены каждый раз возникают неожиданные фрагменты действия. Это изначально предназначение панорамы.

Панорама, в которой аппарат ходит за актером, назначается для того, чтобы освободить актера от небольшого пяточка и в то же время дать возможность снимать цельным длинным куском. Актер может ходить, вы за ним, он садится — и вы садитесь вместе с ним. Актер как бы приобретает большую свободу действий, но это только «как бы», потому что свобода движения актера весьма условна. Если мы связываем передвижения актера, снимая с неподвижной точки, то в панораме он должен, например, идти в том темпе, который

потребен режиссеру, а для актера это мучительнее, чем сыграть в неподвижном кадре. Мы с ним не сядем, это исключено, — мы или отстанем, или перегоним его. Актер так же связан, но видимость свободы появляется за счет изобразительного богатства картины.

Дело в том, что блуждание за актером иногда бывает необходимо. Например, влюбленная парочка идет по улице. Надо так построить улицу, чтобы она была интересна. Иногда бывают случаи, что это сопряжено с большим интересным обзорением. Например, у Пырьева в «Кубанских казаках» люди идут по ярмарке, за это время перед вами проходит вся ярмарка — это интересное и принципиальное решение. Вы параллельно получаете некоторое обогащение. Но, очевидно, когда аппарат начинает ездить за актером в комнате, то получается, что у вас в кадре качается аппарат, а за ним качаются стулья, столы, окна... Человек на месте, а шкафы стремительно идут туда-сюда, и при этом условии добиться точного преднамеренного решения режиссером изобразительной стороны сцены нельзя.

Поведение аппарата в какой-то мере характеристика поведения самого режиссера. Режиссер может быть любопытен и нелюбопытен, нервный, как Пудовкин, или очень спокойный, который монументально берет кадр с одной точки и «лупит» его... Иногда режиссер напоминает собой ребус, — он присутствует в целом ряде пунктов, но ничего не разъясняет и не объясняет... Актер ходит, и я хожу, он остановился — и я остановился... В чем смысл этой кинематографической мизансцены? Почему ходит? Только потому, что человек вообще ходит? Но этого мало.

Каждое движение камеры, как и смена кадра, несет определенный смысл... Сцена — три человека, сидят и разговаривают. Что нам делать? Мы говорим себе: вернемся к старому испытанному средству — медленному наезду. Поставили аппарат, а потом решаем: лучше медленный отъезд. Пробуем наезд и отъезд. Когда сравниваем, то, оказывается, и наезд не плох и отъезд не плох. Что это значит? А это значит, что и отъезд не нужен и наезд не нужен. В чем же смысл? Обмануть зрителя, сделать вид, что у вас есть мысль, — и зритель обманется.

В каждой картине я хотя бы два раза от безнадежности положения прибегаю к этому способу.

Если мы проанализируем большинство панорам, то они окажутся сходны с тем, о чем я говорил. Панорама прежде всего должна быть осмыслена. Можно следить за актером, когда режиссер позаботится о том, чтобы движение панорамы придало действию какой-то дополнительный смысл. Мизансцена назначена для того, чтобы обогащать действие больше, чем это может сделать глаз на репетиции. Несчастье наше в том, что мы часто снимаем на экран беднее, чем «снимаем» глазом. Когда мы добиваемся того, что на экране изображение становится богаче, чем увиденное глазом, — значит, мы правильно применили панораму.

В «Кубанских казаках» правильно применена панорама. В целом ряде картин панорама обогащает действие, движения актеров принципиальны. За что я ценю Ф. М. Эрлера в «Великом гражданине» — это за то, что он сумел сделать принципиальными наезды и отъезды, когда наезды действительно необходимы и когда они действительно заранее и сознательно задуманы для того, чтобы в определенный момент взглянуть в лицо и прочесть то, что на общем плане не было видно; приблизиться к актеру в определенный момент, увидеть взгляд Берсенева... Здесь я понимаю смысл наездов и отъездов.

В этом есть элементы авторской интерпретации: осмысленные наезды — это закономерное явление.

В поисках выхода из этого, казалось бы, очень тяжелого противоречия каждый режиссер идет своим путем. Я попытался в нескольких картинах применить прием, о котором уже писал в журнале «Искусство кино», — это глубинная мизансцена. Я рассказал, как на нее наткнулся.

Когда снималась картина «Ленин в 1918 году», надо было снять сцену между Поляковым и Лениным; Ленин ругает Полякова и при этом быстро ходит по комнате, а Поляков стоит на месте, молчит, не оправдывается. Как снять? Если Ленин ходит, надо брать общий план, — он будет малюсенькой фигуркой. Как можно брать крупно, когда человек ходит? Только в момент остановки, а он не останавливается. Как заставить Полякова ходить за Лениным? Этого сделать нельзя, — он крупный работник, и если его показать, что он ходит за Лениным, — получится, что он холуй. Показать, что Ленин ходит за Поляковым, мы тем более ни в коем

разе не могли... Самое простое — показать бурно бегущего по кабинету Ленина, но тогда мы потеряли бы из виду Полякова, который стоит на месте. Примерялись и так и этак, и сделали следующим образом: поставили Полякова на передний план, а Щукина пустили на аппарат — вглубь и обратно, — он выходит к Полякову на самый аппарат и отходит вглубь. Нам показалось, что для данной мизансцены это хорошо. Когда посмотрели сцену на экране, она благодаря свойству кинематографической оптики оказалась очень удачной: когда Ленин шел на аппарат, он стремительно вырастал; наиболее значительные реплики падали на момент приближения Ленина к переднему плану. Получался следующий эффект: очень длинная сцена состояла из ряда крупностей; стремительно вырастала главная фигура Ленина и уходила в глубину.

Исходя из этого кадра решили строить мизансцену, при которой перемещение актеров меняло бы крупности планов. При этом была использована находка, обнаруженная позже.

Мы постарались вынести наш кинематографический письменный стол — тот пятачок, на котором играем, — за пределы декорации, далеко вперед. Хочу привести полезный пример: в картине «Русский вопрос» нам дурно была построена декорация кабинета Макферсона: маленькая, неудачная, в то время как она должна была изображать большой кабинет владельца газеты.

Мы с Волчком пришли к выводу о необходимости использовать не менее трех съемочных точек, меняя актеров, которые будут играть на переднем плане. Вытащили письменный стол из декорации вперед — на 5—6 метров, за пределы потолка комнаты, аппарат — еще дальше, декорацию — еще дальше... И все актеры играли не в декорации, а перед декорацией, и в зависимости от того, как мы ставили актеров, зритель воспринимал декорацию с разных точек зрения. Благодаря этому декорация стала во много раз больше; она стала огромной, потому что стол как бы стоял в центре; выдвижение (актера) на передний план помогало увеличить размер декорации. Если представить при этом, что «вытащенный» вперед актер может затем перейти в глубину, то вы и получите крупный и средний план. Как бы то ни было, сейчас звуковой кинематограф

в разрешении актерской мизансцены пользуется одним из перечисленных трех-четырёх приемов: или пользуется панорамой, или пользуется съемкой с движения за актером, или пользуется глубинной мизансценой, или монтажным приемом. Но ни один из этих приемов до конца не разрешен и не продуман. Каждый из них несет в себе огромные отрицательные стороны. И в то же самое время достаточно полезный прием для одной картины не всегда может быть использован для другой.

Принцип глубинной мизансцены, соединенный со стереоскопичностью изображения, во многом препятствует панорамному строению сцены. При глубинной мизансцене изменение крупностей создает актер... Как только выходим за пределы актерской сцены, то оказывается, что звуковой кинематограф до сих пор питается всеми традициями образного языка немого кинематографа. И в этом отношении мы многое потеряли. Мы стали пользоваться этим значительно хуже и менее изобретательно, чем пользовались некогда.

Образность немого кинематографа, то есть обязательное требование образной съемки, сейчас утеряна. Помню, как мы учились писать сценарии... Мне нужно было в первом моем сценарии, который я написал, изобразить сцену, из которой было бы видно, что хозяйка квартиры аккуратная женщина, что она очень хорошая хозяйка. Я написал это так: Климова моет пол... Мне сказали, что моет пол и плохая хозяйка. Тогда я написал: Климова очень хорошо моет пол. Мне возразили, что, должно быть, Климова плохая хозяйка, она давно-давно не мыла пол. Мне пришлось долго думать, как показать, что Климова хорошая хозяйка. Сейчас мы вообще не стали бы показывать Климову, а сделали бы это так: встречаются хозяйки и говорят о том, какая Климова хорошая хозяйка.

В картине «Тринадцать» (она снималась, когда еще живы были традиции немого кинематографа) надо было показать, что красноармеец давным-давно идет по пустыне. Я долго мучился, как это показать: пустыня, дохлая лошадь, следы, следы красноармейца, дохлая лошадь, валяется шашка, далее — подсумок. Он Шел и постепенно сбрасывал с себя предметы. Как показать, что он хочет пить? Я выдумал, что он ползет на бархан. Песок при этом начинает осыпаться и течет,

течет, как вода... Сейчас красноармеец сказал бы: «Пить хочу. Я уже прошел 28 километров по жаре...» Ясно, коротко и всего заняло бы несколько метров,— для публики было бы ясно, что красноармеец прошел много километров и хочет пить. Что может быть более органично для кинематографа? Мягко говоря, слово — великая вещь, но мы сегодня стали использовать его в хвост и в гриву. Образное выражение в искусстве — это обязательное требование; мы очень часто стали о нем забывать, то есть перестали пользоваться могучими возможностями, которые имеет наше необыкновенно мудрое искусство. Природа восприятия кадра у нас настолько изменилась, что нам уже нельзя мыслить прежними категориями. Я убедился в этом, когда работал над картиной «Владимир Ильич Ленин».

Единственная область, в которой еще сохранился немой кинематограф,— это документальное кино. Каждая документальная картина — немая картина — снабжена текстом. Причем необычайно обогащает картину сочетание слова и методов съемки немого кино. В фильме «Владимир Ильич Ленин» мне пришлось изобразить фрагмент расстрела июльской демонстрации. Приведу пример для того, чтобы показать, как изменилась природа режиссерского мышления. Никакого материала, кроме эйзенштейновского «Октября», нет. В этом фильме есть сцена расстрела. Я посмотрел и вижу, что ее использовать невозможно. Как представлял себе демонстрацию С. М. Эйзенштейн? Общий план, аппарат отъезжает. Крупно — пулеметчик. Пулеметчик начинает стрелять. Пулемет, настороженное лицо пулеметчика... Средний план — демонстрация разбегается. Крупно — пулеметчик. Средний план — бежит демонстрация. Крупно — падает человек; опять крупно — падает человек... Через 20—30 секунд в голове делается такое, что невозможно передать. Зритель думает: когда же это кончится, до такой степени трудно смотреть. Все это кажется «исстрижено», как капуста... Эйзенштейн принципиально соединял кадры по самому резкому контрасту — после самого общего — самый крупный, кадр самый темный — с самым светлым, после пулеметчика крупно — общий план демонстрации. В момент, когда происходит переключение с кадра на кадр, происходит слишком большой удар, и время, когда зритель оправляется от удара, идет за счет восприятия

следующего кадра. Вы не успеваете понять, что же произошло, как кадр внезапно сменяется. Для С. М. Эйзенштейна важен был общий ритмический кадр — «пульсирующий» пулемет. Когда я вынул его, оказалось, что это длинный кадр. Я соединил самый общий, средний, чуть крупнее, вновь самый общий план, с тем чтобы сделать переходы как можно мягче. И получился длинный нормальный кусок разбегающейся демонстрации. Когда я показал этот кадр на экране, меня спросили: «Вы удлиннили этот кадр?» Нет, ОН остался такой же, но принцип соединения — иной. Кадры соединяются по сходству внутри одной сцены, а не по контрасту, в то время как Эйзенштейн соединял по контрасту. И это явствовало из природы немого кинематографа, который весь строился на соединении противоречий. Когда я соединил кадры по сходству — это оказалось правильным.

Сейчас монтаж в кинематографе как бы укрепился, то есть то, что в немом кинематографе было функцией отдельных элементов внутри сцены, в звуковом кинематографе перешло на соединение между собой громадных кусков, целых сцен. Если в звуковом кинематографе целые сцены мы будем сталкивать по контрасту, то такой монтаж окажется наилучшим.

Возьму пример из «Падения Берлина» — автор переходит на кадр Гитлера по контрасту, что дает кадру новое, осмысленное содержание. Соединяются не маленькие куски, а огромные сцены.

Значит ли это, что мы должны стремиться к уничтожению монтажной формы в кинематографе? Это было бы неверно. Внутри актерской сцены мы стараемся монтировать мягче, и когда берем целые сцены, мы делаем наплывы, мягкие шторки: стараемся брать актера крупно. Тогда как резкий переход на крупный план обогащает картину. Сколько раз я замечал, что соединение наплывов или шторок ухудшает картину, а грубые соединения — делают картину лучше, проще и ренее. И от этого возникают новые мысли, а наплывы — смягчают, вуалируют...

Я бы сравнил кинематограф с мозаикой. Мозаика есть искусство, в котором элементы по своей природе Разграничены. Рисунок выложен из цветных камешков. Так, что камешек от камешка отделяется прослойкой,

но если вы сделаете переходы незаметными,— это будет не мозаика, а плохой рисунок.

Кинематограф не может быть по своей природе неразрывен. Он прерывист. Следовательно, мы обязательно эту его прерывистость в соединении с отдельными кусками должны возводить в принцип работы.

Мне показалась чрезвычайно непринципиальной и показательной по полному забвению того, что такое монтаж и среда, картина «Далеко от Москвы», в которой все сцены соединяются так: идет актерская сцена, после этого три склеенных пейзажа, снова актерская сцена и т. д. Здесь нет никакого монтажа. Эти пейзажи служат для того, чтобы зритель, посмотрев актерскую сцену, перевел дыхание и снова посмотрел актерскую сцену. Они не связаны между собой ни по сходству, ни по контрасту.

Свойство кинематографа состоит в том, что сцены должны сталкиваться как два кулака, они должны осуществлять какую-то функцию. Столкновение сцен в кинематографе неизбежно...

Вот примерно то, что я хотел сказать. Если хотите, могу произнести заключительную фразу относительно того, что у нас идет процесс обогащения монтажной природы кинематографа,— в последнее время он стал действительно обогащаться. Мы диалектически пришли к монтажному обогащению кинематографа. Мы находимся в поисках органического разрешения мизанкадра, раскадровки актерской сцены, соединения того, что накоплено. Мы делаем попытки объединить глубинную мизансцену с движением камеры в одном кадре и в сцене, использовать все приемы, чтобы найти максимально широкие возможности для передачи мыслей, чувств и переживаний наших героев.

Но должен сказать, что в последнее время у некоторых режиссеров этот процесс стал как бы кристаллизироваться. Режиссер уже привык к определенным приемам работы и продолжает применять их в каждой следующей своей картине, забывая, что прием родился от содержания картины, а пользуется он им в картине совершенно иного содержания, и здесь он не оправдывает себя. Если внимательно посмотрите, вы увидите у некоторых наших режиссеров «остекленение» приема. Найдя спасительную панацею — движение камеры или монтажную форму,— он начинает

механически применять ее в каждой сцене. Оказывается, что каждую сцену можно так решить. Значит, прием плох. Он не может быть универсальным, он должен исходить из содержания сцены.<^...^>

О массовых сценах

С первых своих шагов советская кинематография уделяла особенное внимание разработке массовых народных сцен. Творчество пионеров нашего искусства — С. М. Эйзенштейна и В. И. Пудовкина — отличалось могучим умением лепить идейно содержательные, высокоэмоциональные, блестящие по композиции, ритму и форме масштабные народные сцены.

Требования, которые советское киноискусство предъявляет к народным сценам, принципиально отличны от требований, предъявляемых к массовкам буржуазной кинематографией. В произведениях буржуазного кино массовые сцены, как правило, являются только эффектным фоном, на котором развивается деятельность героев. В лучших советских фильмах массовые сцены сплошь и рядом становятся в центр сюжета, несут решающую смысловую нагрузку, обуславливают образный строй и стиль произведения.

Однако, несмотря на все это, опыт работы советской кинорежиссуры над массовыми сценами почти не изучен и не обобщен. А он заслуживает изучения и обобщения хотя бы потому, что постановка массовых сцен связана со специфическими трудностями. На первый взгляд, особенно при сравнении с театром, может показаться, что кинематограф обладает безграничными возможностями для осуществления любой массовки. Но эти возможности по-своему ограничены. Так, например, чем шире размах массовки в кадре и чем, следовательно, сильнее ее экранный эффект, тем меньше удастся дифференцировать поведение ее участников, ибо при большом масштабе массовки в каждый данный момент вся масса людей, показанных в кадре, должна обладать ясным с первого взгляда, а следовательно, и *единым* поведением.

Судя по опыту, одна из трудностей осуществления масштабной массовой сцены в фильме заключается в

том, что подробная дифференциация заданий ее участникам часто затрудняет восприятие сцены зрителями, делает ее мысль нечеткой, ослабляет ее эмоциональную силу. Тем самым построение многих массовых сцен в кино в корне отличается от театрального решения массовой сцены, которое, как правило, требует предельной индивидуализации поведения всех участников.

Станиславский, добиваясь правды поведения актеров в массовой сцене, заставлял каждого из них жить своей особой жизнью, выполнять свою особую задачу, вытекающую из характера персонажа, его социального облика. Вот пример указаний Станиславского, приведенный Горчаковым:

«...врывалась масса народу, веселого, шумного, жизнерадостного. Заполняла все скамьи. Начиналось судопроизводство. Народ буйно реагировал на все происходящее.

Но через три-четыре минуты К. С. остановил репетицию.

К. С. Нет, это обычная массовка. Я не чувствую в народе отдельных групп и столкновения их интересов в ходе заседания суда... Борис Ильич... разделите народ на следующие группы:

Первая группа — наиболее солидные и пожилые граждане... Это опора графа... К следующему разу пусть каждый из них напишет и подаст мне свою письменную биографию.

Вторая группа — дворяне... Они не имеют своей точки зрения... Биографии тоже завтра представить мне.

Третья группа — батраки, землепашцы, пастухи... Они за истину.

Четвертая группа — молодежь... Они все за Фигаро и Сюзанну.

Пятая группа... опоздавшие из всех первых трех групп. Опоздавшие — это сама жизнь. Если их не будет, будет только театр...

Телешева. А они не будут отвлекать внимание от главной линии действия?

К. С. Никогда. На них же все будут шикать: «Не мешайте слушать», — а это только привлечет, освежит внимание зрителя к происходящему...»

Мы видим, что самодеятельность артиста в массовой сцене имела для Станиславского огромное значение, она порождала «неповторимые случайности», ко-

торыми он очень дорожил. И действительно, эти неповторимые случайности создают в театре эффект реально кипящей жизни.

В массовой сцене кинофильма такая опора на случайности в поисках правды поведения массы не всегда возможна, да и не всегда необходима. В театре зритель более свободно, чем в кино, избирает объект внимания — в гуще массовой сцены он сам находит жизненные детали, которые убеждают его в правде происходящего (что очень важно для театра с его условным пространством, ограниченным сценической коробкой).

В кинематографе жизнеподобие заложено в самой природе зрелища. В каждый данный момент объект внимания зрителя строго определяется режиссером, который сам отыскивает жизненные подробности, необходимые для утверждения правды происходящего.

Борясь за новые формы массовых сцен в театре, Станиславский переименовал массовку в «народную сцену». В самом этом названии наряду с высокой оценкой значения массовой сцены заключен и протест против безликого поведения массы. Однако не всякую массовую сцену можно назвать «народной». Привал на походе офицерского белогвардейского полка может стать объектом весьма выразительной массовки, но назвать эту сцену «народной» явно невозможно. Термин Станиславского был необходим в борьбе с театральной рутинной, он поднимал значение работы актера в массовой сцене, но сам по себе этот термин неточен.

При всем многообразии массовых сцен в кино можно выделить два генеральных, очень различных вида массовки, требующих прямо противоположной методики в работе режиссера. Первый вид обычно называют «групповой» сценой независимо от числа участников. Второй — массовой сценой. Чтобы различие было сразу ясно, Приведу примеры первого и второго рода. Представьте себе вокзал, забитый беженцами во время войны. Разработка такой сцены потребует отчетливой индивидуализации поведения и облика каждого из участников, подробной разработки биографии, судеб; здесь и женщины с детьми, и старики, крестьяне и рабочие, солдаты и просто темные личности. Одни сидят в глубоком отчаянии, другие бродят в растерянности, кто-то ищет родных, кто-то плачет, а рядом играют в карты,

едят, смеются, женщина укачивает ребенка, парень обнял девушку... Чем богаче и разнообразнее режиссер разработает типаж, чем полнее будет индивидуализация образов, тем глубже будет сцена, ибо сцена эта в существе своем жанровая. В отношении способа съемки здесь, вероятно, хороша будет длинная панорама — проезд с отчетливо построенными группами, с тревожным и разнообразным наполнением второго плана и всей глубины кадра.

Теперь представьте себе революционную толпу в момент активного действия, скажем, в момент демонстрации. Здесь мы имеем дело с совершенно иного рода массовой сценой. В ней и методика съемки будет другой и степень индивидуализации участников окажется значительно меньшей. Именно этого рода массовые сцены — сцены активно действующего народа, особенно сильно разработанные советской кинематографией, — сыграли у нас наиболее важную роль. Чем масштабнее такого рода сцены, тем монолитнее должна действовать масса. Чем более монументально решение такой сцены, тем меньше места остается для актерской самостоятельности, ибо тем строже должен строить режиссер общее действие массы.

В данной статье рассматриваются преимущественно сцены именно второго рода с их специфическими кинематографическими особенностями.

Стремительность развития кинематографического действия, его концентрированность, плоскостной характер изображения и, наконец, неспособность камеры достаточно ясно видеть на общем плане каждого из участников масштабной, активной массовой сцены исключают возможность самостоятельного выбора зрителем объекта внимания. В кинематографе массовая сцена должна мгновенно и точно ориентировать зрителя в смысле происходящего. Поэтому дифференцированная, подробная характеристика поведения участников массовой сцены часто приводит к неудаче. Кадр массовой сцены должен решать только одну четко ограниченную идейную и драматическую задачу. I

Обычной ошибкой молодых режиссеров, впервые работающих над массовыми сценами, является преувеличенное представление о возможностях кинематографа изображать жизнь во всем ее разнообразии. Поэтому у них первым режиссерским импульсом бывает раз-

дать участникам массовки строго индивидуальные задания, изобразить жизнь толпы как можно подробнее, полнее, контрастнее. Но, как правило, когда все эти разнообразные задания сводятся воедино и выполняются одновременно, то содержание кадра настолько усложняется, что зритель запутывается во множестве предлагаемых ему одновременно разнообразных впечатлений.

Обычно в процессе постановки таких кадров от репетиции к репетиции, от дубля к дублю задания упрощаются, количество вариантов поведения участников сцены сокращается, и постепенно содержание кадра сводится к решению только одной генеральной задачи, к выявлению одной главной темы. Разумеется, от этого жанровое богатство сцены уменьшается, но зато усиливается ее эмоциональное воздействие. Для того чтобы передать все многообразие и богатство жизненных впечатлений, которое должно содержаться в массовой сцене, режиссеру необходимо разбить ее на ряд отдельных кадров и затем монтажно объединить их в последовательную цепь прерывисто развивающейся мысли.

Эта своеобразная особенность построения массовых сцен в киноискусстве предопределена его спецификой. Массовки в звуковом фильме строятся почти так же, как и в немом. Звук и слово, в огромной мере изменив природу киноискусства, на принципах построения массовых сцен почти не сказались. В построении массовых сцен звукового фильма, так же как и немом, первенствующее значение имеет зрелищная выразительность сжатого во времени действия, лаконичность отдельных элементов-кадров и монтажность (то есть прерывистость) изложения. Именно монтажность обеспечивает воплощение на экране сложно развивающегося события путем соединения ряда простых по изображаемому действию, мгновенно воспринимаемых элементов-кадров. Слово и звук в массовой сцене помогают ее осмыслению и эмоциональному обогащению, но, по существу, не меняют ее построения.

Впрочем, надо сказать, что кинорежиссура нередко пытается использовать слово и звуковые эффекты для того, чтобы прикрыть ими неубедительное, зрелищно невыразительное решение массовой сцены. Могучие крики «ура» прикрывают недостаточную изобретатель-

ность съемки боя, автоматически возбуждающий зрителя цокот копыт маскирует вялую разработку кавалерийской атаки. Между тем слово и звук, обогащая массовую сцену, не могут заменить в ней главное — зрительный ряд.

Осуществление народных сцен в картине «Ленин в Октябре» принесло немало разочарований, но одновременно раскрыло могучие возможности, которыми располагает кинематограф для воплощения на экране массовых народных движений.

Первой из массовых сцен фильма «Ленин в Октябре» снималась сцена митинга. Готовясь к ее постановке, мы представили себе возбужденный Петроград накануне решающих исторических событий и задумали передать в этой сцене то кипение страстей, которое было характерно для предоктябрьских дней.

Мы думали так: в толпе будут солдаты, пришедшие с фронта и мечтающие о том, чтобы поскорее воткнуть штыки в землю и разойтись по домам; будут и сознательные матросы и представители большевистских частей; будут оборванцы; студенты, юнкера, чиновники, меньшевики и эсеры; будут и просто любопытные — домохозяйки, дети. Казалось, что можно показать кипение борющихся страстей так, чтобы в нем доминантой прозвучало: «Долой войну!» Это было бы хорошо, если бы удалось. Но, к сожалению, в результате съемки на экране осталась только одна доминанта, а никакого кипения противоборствующих страстей не удалось передать. Чем разнообразнее вели себя участники массовки, тем менее понятным становился смысл эпизода — он превращался в жанровую сцену с неясно выраженной идеей.

Можно было бы выделить крупные планы, акцентирующие смысл происходящего, но это потребовало бы дополнительного метража, удлинено бы эпизод и придало бы ему большее значение, чем то, которое он заслужил.

Можно было бы также разбить сцену на ряд мелких кусков, выделив отдельные стычки внутри толпы, но и это изменило бы звучание эпизода, сделало бы эпизод иллюстративным, лишило бы его драматургического развития. Поэтому пришлось пойти на упрощение — почти полностью отказаться от изображения врагов ре-

волюции и колеблющихся (кроме одного оратора на трибуне и нескольких стыдливо прячущихся чиновников) и показать всех остальных участников массовой сцены единодушно освистывающими оборонца и встречающими восторженными криками революционного матроса.

Эпизод митинга вошел в картину, но он мне навсегда запомнился как поучительная неудача, как замысел, который не удалось реализовать.

Почти одновременно с митингом снималась в павильоне сцена прихода в цех завода представителей Временного правительства. Большевик Жуков и эсер Рутковский требуют в этой сцене от рабочих, чтобы они сдали оружие. Рабочие отказываются. Жуков и Рутковский вызывают отряд юнкеров, но в дело вступает вооруженный заводской отряд Красной гвардии — и представители Временного правительства вместе с юнкерами позорно бегут.

Предполагалось, что кульминацией этой сцены станет момент появления отряда Красной гвардии, когда весь завод ошетиливается штыками, а кучка юнкеров оказывается окруженной разгневанным народом. Сняли немало эффектных по замыслу кадров появления вооруженных рабочих, но ни один из них не передавал пафоса революционного подъема. Ничего, кроме людей, бегущих на аппарат со штыками наперевес из ворот, по мосткам, по проходам между станками, не удалось в них показать. Поэтому большинство этих кадров пришлось выбросить. И эпизод этот в фильме удался только потому, что мы в конце концов сосредоточили все внимание зрителей на поведении Жукова и Рутковского с юнкерами.

В фильме после нескольких кадров бегущих вооруженных рабочих дан общий план, на котором сразу со всех сторон возникает масса вооруженных красногвардейцев, смыкающаяся кольцом вокруг юнкеров. Благодаря своей наглядности этот простейший кадр оказался наиболее выразительным. Сосредоточение внимания на поведении врага придало сцене ироническое звучание, от чего она несомненно выиграла.

Уже во время постановки этой сцены стало ясно, что чем детальнее будет разработано поведение основных ее участников (Василия, Матвеева, Рутковского, Жукова, старика рабочего и других), тем менее замет-

ной станет недостаточная внушительность самой массовой.

Таким образом, если массовая сцена на заводе в конечном счете как бы удалась, то это произошло потому, что неудача массовой была компенсирована применением других режиссерских средств, которыми я к тому времени в достаточной мере владел.

Наибольшее количество массовок предстояло снять для заключительных частей картины, для эпизода ночного штурма Зимнего дворца. Здесь правильное решение было подсказано самим сценарным замыслом: вся сцена штурма была разбита на ряд идейно и тематически однозначных кадров, которые собирались в группы в нарастающем смысловом и эмоциональном порядке.

Вначале шли кадры вооружения буржуазии и рабочих, которые завершались грандиозным общим планом Смольного — штаба революции со стекающимися к нему толпами народа. Все эти кадры служили как бы вступлением к развертыванию последующих массовых сцен.

Так как мы стремились подчеркнуть организованность восстания, то эти первые кадры для контраста с последующими строились на ощущении кажущейся стихийности, достигавшей своей кульминации на площади Смольного: мы показали площадь, кишашую народом, перемешались солдаты, матросы, рабочие, крестьяне, пешие, конные, вооруженные и безоружные, броневики, повозки, орудия, пулеметы, знамена, костры. Каждый действует сам за себя, но задача у всех одна — пробраться к Смольному, примкнуть к восстанию. Чтобы подчеркнуть кажущуюся стихийность народа, небольшая часть массовой была направлена наперерез общему потоку, навстречу ему и поперек. Это придало всей картине характер особого беспорядка, из которого вскоре в последующих эпизодах должно было вырасти стройное, организованное движение. Но и в этом кажущемся беспорядке все же явственно преобладало движение от аппарата в глубине — к Смольному. Ленин и Василий тонули в массе народа, зритель терял их из виду, и только на секунду в толкотне и давке у двери среди пробивающихся в Смольный людей мелькали знакомая кепка, перевязанная белым платком щека и длинная фигура Василия.

Точно так же и коридоры Смольного наполнены разнообразным и внешне неорганизованным движением, суеой спешащих, бегущих в разных направлениях, пробивающихся куда-то (главным образом от аппарата) людей. Неподвижной точкой в этих кадрах была скамеечка, на которой сидел Ленин рядом с крестьянским парнем.

Но сразу же после того, как Ленин приходит в штаб Военно-Революционного Комитета и приступает к осуществлению плана вооруженного восстания, картина резко меняется. Кадры повторяются, но в обратном порядке и с совершенно иным решением движения масс: сначала идут кадры коридоров Смольного, по которым, четко печатая шаг, движется на аппарат отряд матросов, рабочих и солдат; затем показана площадь перед Смольным: из Смольного выходят стройные отряды рабочих и солдат, разворачиваются стяги. Затем движение выплескивается на улицы в ряде таких же однозначных по содержанию кадров, в которых отряды движутся прямо на аппарат. Таким образом, развитие массовой сцены было разбито на этапы, и в каждом из этих этапов перед участниками массовой поставлено чрезвычайно простое задание, находящееся в контрасте с заданиями предыдущего этапа. Простота замысла и ясность движения позволили увеличить масштаб массовой сцены до пределов возможного. При таком решении расширение границ кадра, насыщение его любым количеством людей только усиливает эффект.

Третьим этапом явился самый штурм. Он решен как бесперывное, стремительное движение. С момента залпа «Авроры» вплоть до самого ареста Временного правительства движение ни на мгновение не прекращается. Если в кадре возникают игровые паузы или перебивки, то ощущение продолжающегося движения поддерживают музыка и шумы. Представив себе образно этот эпизод как наводнение, как поток, заливающий Зимний дворец, мы в каждом отдельном куске добились этого ощущения потока, либо несущегося в кадре, либо пробивающегося издалека в звуке. Здесь опять оправдалась смысловая однозначность кадра в решении массовых сцен: она позволила придать эпизоду штурма эмоциональное звучание.

При построении массовых сцен картины «Ленин в 1918 году», особенно сцены покушения на Ленина, воз-

никили значительно более сложные задачи. Сложность сцены покушения на Ленина, являющейся идейным и эмоциональным центром картины, состояла в том, что в ней необходимо было через массу людей выразить целую гамму человеческих чувств: тревогу, гнев, скорбь, безграничную любовь к Ленину, беспредельное доверие к нему, решимость идти по его пути, ненависть к врагам...

Опираясь на опыт фильма «Ленин в Октябре», мы сразу отказались от мысли разнообразить поведение толпы в кадре и тем самым рассредоточить ее единый порыв, разбить единое лаконичное действие на ряд индивидуальных задач. В то время, когда шла работа над картиной «Ленин в 1918 году», я уже был убежден, что в каждый отдельный момент все участники монументальной массовой сцены или по крайней мере подавляющее их большинство должны выражать одно-единственное чувство. Следовательно, если толпа переживает целую гамму сложных чувств, то она должна выразить их последовательно одно за другим. Иначе говоря, для того чтобы зритель ясно представил себе чувства народа, нужно богатство эмоциональных переживаний массы передавать не в одновременном действии, а в последовательном чередовании ряда простейших действий.

В любой отдельно взятый момент перед исполнителями массовой сцены должна быть поставлена лаконичная, смыслово и эмоционально однозначная задача.

Исходя из этого положения, весь эпизод разбили на короткие, контрастные этапы поведения массы, монтажно складывающиеся в сложную линию поведения. На каждом из этих этапов решается одна простая и ясная задача, и это позволяет требовать от всех участников массовки предельного напряжения и максимальной выразительности простых движений и мимики.

Первый этап: Ленин заканчивает речь, надевает кепку и пальто, прощается с окружающими, спускается с трибуны и идет по проходу к дверям цеха среди бури аплодисментов и криков «ура», которые переходят в мощное пение «Интернационала». Все лица повернуты к Ленину, сияют радостью, любовью, торжеством, люди готовы беззаветно идти за Ильичей по ука-

занному им пути. Стена людей смыкается за Лениным, участники митинга провожают его.

Тема этого первого этапа — единение народа с Лениным, безграничная любовь народа к Ленину.

За этим следует промежуточный кусок: Новиков, пропустив в дверь Ленина с группой женщин, задерживает остальных на ступеньках. Толпа нападает на Новикова, и он медленно отступает под ее напором. Этот чисто фабульный кусок не вносит ничего нового в поведение массы, если не считать секундного замешательства. Но он создает короткую остановку, за которой следует покушение.

Второй этап поведения массы — тревога. Сразу же после выстрелов толпа устремляется во двор. Здесь следует ряд динамических кадров. Рабочие гонятся за Каплан, Василий бежит к заводу, хватает бегущую ему навстречу Каплан и швыряет ее к забору; Новиков выбегает из цеха, за ним гонятся рабочие, Василий бросается к Ленину, Новиков бросается к Ленину, Василий и шофер выхватывают револьверы; рабочие бегут по двору через рельсы, между вагонами... Здесь сведены воедино многочисленные куски стремительного движения. Задача каждого из этих кусков проста: тревога, потребность немедленного действия, погоня, удар, защита и т. п.

Заключительный кадр этого эпизода — пустой цех, из которого выбегают, прыгая через скамейки, отдельные задержавшиеся в нем рабочие. Этот кадр создает переход к третьему, следующему этапу поведения массы, резко контрастирующему с предшествующим по настроению и по форме и показывающему народное горе.

Снова возникает заводской двор, но он уже сплошь заполнен многотысячной толпой. Рабочие стоят неподвижно, кольцом окружив машину, около которой на земле лежит Ленин. Над ним склонились Василий и шофер. Толпа неподвижна, головы опущены; аппарат медленно панорамирует вверх, все шире и шире раскрывая народное горе.

Относительно крупные планы выделяют плачущих женщин, сурово насупившихся рабочих.

Ленина кладут в машину, и толпа медленно смыкает кольцо. Затем машина начинает двигаться, толпа расступается перед ней, но не смыкается позади. Уча-

стникам массовки было дано такое задание: при приближении машины отступать в сторону, а когда машина проедет — оставаться на месте и глядеть ей вслед. Таким образом, в толпе за машиной остается как бы ее след — пустое пространство. Из толпы как бы выхвачен какой-то кусок там, где проехала машина. Это пустое пространство подчеркивает полную неподвижность массы, скорбную, траурную статику эпизода.

На четвертом этапе разрабатывается тема народной ярости. Переход к этому этапу внезапен и подчеркнут музыкой. Толпа вдруг резко поворачивается и приходит в стремительное движение — ведут Каплан. Толпа бросается на убийцу; рабочие, кольцом окружившие ее, не допускают расправы. Этот эпизод, так же как и предыдущий, посвящен одной теме, выраженной с предельно возможным эмоциональным напряжением.

Таким образом, весь эпизод покушения был разбит на несколько последовательных этапов, причем на каждом отдельном этапе разрабатывалась только одна строго локализованная задача. В итоге же получилась картина и сложного и многообразного поведения людской массы. Разумеется, в жизни все это происходило одновременно: кто-то негодовал, кто-то плакал, кто-то искал убийцу, в то время как другой помогал переносить Ленина. Но показать все это одновременно можно было только ценой отказа от больших монументальных сцен и замены их подробно разработанными мелкими, детальными эпизодами, создающими индивидуальные характеристики отдельных участников митинга.

Такие детализированные эпизоды нередко применяются в киноискусстве. Но они, создавая порой яркие индивидуальные характеристики участников событий, придают трактовке события жанровый характер и сужают масштаб: пропадает массовость, монументальность зрелища. В приведенном же примере во всех общих планах активно и выразительно действовали тысячные толпы; относительно крупные (групповые?) планы выделялись весьма скупой, только для того, чтобы подчеркнуть поведение массы в целом, причем поведение отдельных людей, выделенных на групповых планах, нигде не контрастировало с поведением массы, а, напротив, обязательно сливалось с ним.

После «Ленина в 1918 году» следующей картиной, в которой мне пришлось иметь дело с очень большими массовыми сценами, был «Адмирал Ушаков», особенно его вторая серия.

Хотя вторая серия этого фильма имеет особое название и отдельно выпущена на экран, она создавалась одновременно с первой, и для нас в рабочем отношении обе серии составляли единое целое. Одна из основных трудностей в работе заключалась именно в том, что обе серии делались одновременно, как одна картина.

Режиссер кино должен обладать умением еще до начала съемок представить себе картину как цельное, законченное произведение. Это умение совершенно необходимо, так как в кино немислим этап сводных предгенеральных репетиций, во время которых на театре режиссер обнимает спектакль целиком и выправляет отдельные его детали, исходя из увиденного результата. В кино он не может заранее увидеть результат, и поэтому он обязан его предвидеть. Он редко задумывается над окончательным метражом того или иного эпизода, но зато, представляя себе картину в целом, он каждый эпизод ощущает как часть этого целого. Если режиссер, снимая эпизод, не видит в нем элемента движения всей картины, то, как бы хорошо этот эпизод ни удался, он при монтаже может не связаться с соседними эпизодами или даже разрушить их. Мне кажется, что главное из всех качеств кинорежиссера — это умение понимать каждый кадр как подвижный элемент эпизода, а каждый эпизод как подвижный элемент картины.

Чтобы предвидеть место каждого эпизода в картине, режиссеру необходимо постоянно напрягать фантазию, точно ощущать темп и ритм действия, обладать профессиональной памятью, в которой откладываются тысячи деталей и отмечаются тысячи связей, а главное, очень точно предварительно ощущать целое. За многие годы своей работы в кино я научился представлять себе это целое — будущую картину — в ее полуторачасовом объеме, в ее движении, в ее развитии.

Работая над фильмом «Адмирал Ушаков», мы имели дело с произведением двойного объема, сюжет которого при этом разорван посередине. Снимая каждый эпизод, мы должны были напоминать себе, к ка-

кой серии он относится, из какой части вынут, в какой ритмический рисунок входит. Такое сознательное напоминание не может заменить подсознательного ощущения, выработанного годами практики. И, может быть, именно поэтому некоторые из эпизодов первой и второй серии плохо связывались с соседними и по окончании съемочной работы требовали доделок. Но крупнейшие эпизоды — опорные пункты второй серии фильма — были выполнены довольно точно, и в их числе — центральный, решающий эпизод штурма Корфу.

Поскольку материалом этой работы являются только массовые сцены в фильме «Адмирал Ушаков», из всей второй серии мы подробно разберем здесь только этот генеральный эпизод, обнимающий все крупнейшие и труднейшие массовки.

Штурм Корфу был основным жизненным подвигом Ф. Ушакова. Из всех его смелых новаторских баталий этот бой наиболее вольно воплотил его флотоводческий гений. Военная и политическая обстановка перед штурмом была необыкновенно сложна, и решение Ушакова было продиктовано не только военными, но и политическими, дипломатическими и даже хозяйственными соображениями. И нам во второй серии фильма надо было объяснить смысл этого решения, его предпосылки, ввести зрителей в политическую обстановку.

Чтобы показать все это, решено было предварить показ штурма рядом эпизодов и, в частности, утвердить в них идею неприступности Корфу и изложить ушаковский план баталии. Это осуществлено в эпизодах репетиции штурма и прибытия Мишеру к Ушакову, в сцене в палатке Наполеона и сцене ночного заседания, на котором Ушаков излагает диспозицию. В этой же последней сцене затрагивается вопрос о конституции создаваемой республики; подготавливаются последующие массовые сцены, посвященные принятию этой конституции. Самый штурм, делившийся, как известно, на два этапа — взятие острова Видо и собственно штурм Корфу, — трактовался первоначально в сценарии как единый эпизод, не разделенный ни по смыслу, ни стилистически. Решение четко разделить штурм на два резко разнящихся этапа было принято позднее, в процессе съемок.

В сценарии эпизод штурма непосредственно заканчивался смертью Виктора Ермолаева. Промежуточные эпизоды обхода крепости были также введены в процессе съемок. Однако в сценарии, как и затем в картине, штурм завершался эпизодом похорон и объявлением конституции.

В момент написания режиссерского сценария натура для съемок не была выбрана; предполагалось даже, что, может быть, придется строить декорацию крепости. Жизнь, однако, подсказала другое решение: оператор А. Шеленков, режиссер В. Викторов-Алексеев и другие работники съемочной группы при поездке для отбора натуры попали в Белгород-Днестровский и привезли в Москву ряд фотографий сохранившейся там крепости. Использование ее позволяло развернуть штурм гораздо шире и интереснее, чем это предполагалось по сценарию.

Я утвердил Белгород-Днестровскую крепость как объект для съемки штурма, не видя ее. Когда же весной 1952 года я сам осмотрел рвы и бастионы этой действительно великолепной крепости, то убедился, что она дает такие богатые возможности для совершенно нового решения, что стоит пересмотреть и перестроить весь сценарный замысел штурма во имя более смелого использования этой богатейшей натуры. Общее смысловое решение всех эпизодов штурма было достаточно продумано в подготовительном периоде, но до тех пор, пока не была осмотрена крепость — главный объект съемки, — конечно, трудно было говорить о конкретных формах решения, о ритме, о темпе, о конструкции эпизода.

В режиссерском сценарии штурм был записан мною как непрерывное поступательное движение отрядов, начиная с воды — вверх по скалам и стенам. Я не очень хорошо представлял себе, насколько это «вверх» будет осуществимо, поскольку не знал характера натуры, а никакая декорация не могла бы дать достаточно мощных вертикалей. Белгород-Днестровская крепость с любых точек дает соединение многометровых мощных вертикалей и горизонталей. Многоярусность ее позволяет строить многоплановые мизансцены в разных этажах по высоте, а узкие дефиле рвов быстро наполняются массовой, не требуя слишком большого количества участников благодаря ограниче-

нию пространства стенами. Сразу же представилось, что выгодно будет строить штурм на непрерывном, стремительном подъеме сплошной людской волны с одновременным использованием мощных горизонтальных пробегов.

Недостаток предложенного натурального материала Белгород-Днестровской крепости состоит в том, что он несколько однообразен: заполнить полторы части картины только штурмом стен было бы затруднительно. Поэтому после осмотра крепости было принято решение выделить штурм острова Видо в смыслово, ритмически и эмоционально самостоятельный эпизод, являющийся прелюдией к штурму главной цитадели. Это оказалось выгодным также и для разъяснения ушаковского тактического замысла, в котором овладение островом Видо имело исключительно важное значение.

В сценарии весь штурм Корфу, от десанта, идущего по воде, вплоть до заключительного кадра — смерти Тихона Рваное Ухо, развивался как цепь героических действий небольших групп матросов, преодолевающих *физические* препятствия; десантники карабкались по скалам, сбрасывали друг другу канаты, мелкие штыковые стычки сменялись обходными движениями, матросы все время ползли, влезали, вскакивали на стены и скалы, помогая друг другу, совершая чудеса храбрости, ловкости и физической тренировки.

Эти эпизоды монтировались с кадрами Ушакова, спокойно стоящего на палубе и отдающего команды.

Характер и масштабы Белгород-Днестровской крепости, позволившие развернуть могучее зрелище массового штурма, деление единого эпизода на два — штурм Видо и штурм Корфу — заставили нас решительно пересмотреть не только схему развития эпизода, но и его содержание.

Мы прежде всего решили так: если остров Видо был ключевой позицией в общей обороне Корфу, следовательно, пока он не взят, не решена и судьба баталии. После же взятия его начинается второй, завершающий этап боя, победный исход которого предreshен взятием Видо.

Исходя из этого, поведение Ушакова, его состояние тоже можно было разделить на два резко различных этапа. Во время первого боя за остров Видо он еще не уверен в победе, он может быть тревожным,

мрачным, беспокойным. Не все идет гладко. Кто-то из командиров напутал. Пусть Ушаков придет в бешенство: ведь решается сейчас судьба всего боя, всей кампании, судьба русского войска. Ушаков напряженно, взволнованно переживает этапы боя, идущего с переменным успехом, с потерями.

Зато как только Видо взят — перед нами другой человек: победа уже несомненна, ключ к Корфу у Ушакова. Веселый, оживленный, помолодевший, следит он за грандиозным штурмом главной цитадели, штурмом, который не может остановить никакая сила.

Эта победоносная улыбка должна сохраниться у Ушакова и дальше, во время осмотра крепости, вплоть до выстрела Орфано и смерти Виктора.

Такое изменение трактовки темы Ушакова сразу связалось с новым развитием темы народа. Прежде всего мы решили, постепенно увеличивая масштабы массового действия, довести их к финалу штурма до таких пределов, чтобы отчетливо возник образ *народа*, двинувшегося на штурм. Количество должно было перейти уже в новое качество. Белгород-Днестровская крепость позволяла нам в нескольких точках вовлечь в разнообразное и выразительное движение тысячи людей, не теряя при этом выделенного переднего плана с отчетливо видимыми лицами. Это обстоятельство : формировало совершенно новый характер штурма — победоносный, массовый, непрерывный в движении.

При этом индивидуальные эпизоды — проявление ; Ловкости, физической силы, сметки и тому подобное — приобретали второстепенное значение, делались молекулами общего движения, а не первоплановыми, обработанными для зрителя элементами, из которых складывается сюжет штурма.

Г В сценарии все время подчеркивались знакомые зрителью лица: Пирожков, Лепехин, Тихон, Ховрин и т. д. Новое решение двух штурмов потребовало огромного расширения круга героев, пусть безыменных, ; больше того — нарочито безыменных. Каждого из этих безвестных героев штурма на краткие секунды, которые предоставлены ему на экране, мы решили подавать как героя картины, со всем вниманием к нему, с высокими требованиями к его работе, — и вслед за ; Этим мгновенно терять его из виду. Пусть из сотен * промелькнувших героев сложится образ народа.

И, наконец, первоначально намеченный в сценарии показ физических трудностей, связанных с преодолением препятствий отдельными группами десантников, осложняет новую трактовку штурма, так как требовал сюжетных и ритмических остановок, задержек, потерь темпа. Поэтому трудности штурма крепости Корфу нам пришлось показать иначе, чем это было намечено в сценарии, так, чтобы их изображение не разрушало непрерывности развивающегося в едином ритме движения.

Для того чтобы разделить в восприятии зрителя два этапа штурма, нужно было для каждого из них найти особое изобразительное решение. Все, что связано с Видо, решено было снимать в Судаке: обрывистый скалистый мрачный берег, острые уступы, причудливые камни, дикая пересеченная местность. Все, что связано с Корфу, опять же, начиная с десанта и кончая смертью Тихона, снималось в Белгороде-Днепровском: гладь воды, пологая отмель с отвесно вырастающими вертикалями крепости, стены которой сливаются с основанием единственной круто подымающейся скалы. Четкая линейность, мощные отчетливые контуры, тяжелая каменная кладка. Казалось бы, здесь-то и развернуть основные трудности. Нет! Это было бы неверно и невыразительно. Пустой берег Судака — вот место, где могут быть понесены основные жертвы. А грозную крепость должна заливать горячая дымящаяся лава могучего, массового, народного штурма, безостановочного, неотвратимого, почти веселого в своей стремительности.

Для того чтобы осуществить эту избранную нами новую трактовку, пришлось провести очень большую организационную работу, подготовить огромное количество исполнителей-актеров из того солдатского и матросского состава, которым мы располагали.

Помимо постоянной команды в сто человек матросов, обслуживавшей все наши съемки (это были наши канониры, картузные, марсовые, русские, англичане, турки), специально для съемки штурма Корфу нам был выделен пехотный полк и пятьсот матросов Черноморского флота. Примерно столько же десантных войск было у Ушакова. Людей нам, таким образом, хватало. Но из этой массы людей необходимо было отобрать исполнителей первого плана: ловких, выра-

зительно действующих, умеющих убедительно проделать пусть простейшую, но все же актерскую задачу. Таких первопланых персонажей нам нужно было очень много.

Из этой же массы надо было выделить большую группу работников вспомогательного состава: помощников пиротехников для зарядки орудий и подготовки взрывов, связистов, электриков, разнорабочих, сигнальщиков, подносчиков всевозможных грузов и приспособлений, помощников у аппарата и других.

С выделенными группами проводилась специальная работа: первопланых исполнителей тренировали. Наши актеры и ассистенты, пиротехники обучали своих помощников, операторы — своих и т. д.

Наконец, была создана добровольная спортивная команда в сто человек для не первопланной, но опасной трюковой работы. С этой командой проводились особые занятия. Весь остальной состав был сохранен в своих воинских подразделениях: офицеры, так же как и рядовые, надевали ушаковскую форму, лично вели бойцов на тренировку и затем на штурм,

Тренировки были нелегкими и продолжались более двух недель. Сначала наша затея казалась невыполнимой: драка на краю отвесных скал нередко грозила несчастными случаями, восемнадцатиметровые штурмовые лестницы то и дело подламывались, установка их продолжалась нестерпимо долго. Опасность и сложность предприятия возрастали по мере того, как увеличивалось количество людей, одновременно участвующих в тренировках.

Представлялось непонятным, как это в жизни брались штурмом подобные крепости под огнем неприятеля, если их стены почти невозможно было преодолеть в мирных условиях. Но, как это всегда бывает, День ото дня дело шло успешней и успешней, лестницы становились прочнее, драка на стенах — более темпераментной, а темп — более стремительным.

Солдаты и матросы репетировали эпизод штурма увлеченно, с азартом, чего нельзя сказать про некоторые другие эпизоды, например эпизод молебна. Команда: «На молитву, шапки долой!» вызвала смущенный смех, а офицер попросту отказываясь ее подавать: «Мне еще политработу с ними вести,— сказал он,— подавайте команду сами, товарищ режиссер».

Если в эпизоде молебна мы столкнулись с пассивным сопротивлением наших исполнителей, то, наоборот, в репетициях штурма изобретательность матросов, их рационализаторские предложения, активное участие во всей деятельности группы, так же как и самоотверженная, энергичная работа на съемках в трудной обстановке, на краю отвесных стен, — решили успех дела.

Подготовка к съемке штурма Корфу началась с того, что, обойдя несколько раз крепость, мы с оператором А. Шеленковым отметили все без исключения выразительные точки, независимо от их характера и степени необходимости. Затем, с планом крепости в руках, мы расписали по этим точкам все новое действие штурма, эпизод капитуляции, новые эпизоды обхода Ушаковым крепости (с еще не вполне ясным текстом) и смерть Виктора Ермолаева. Потом, при повторных обходах, мы проверили свое расписание, отбросили точки, в которых трудно было при всей их выразительности организовать нужное действие, и максимально нагрузили выгоднейшие, стараясь использовать ракурсы крепости как можно разнообразнее и полнее.

Когда расписание точек съемки с возможным в них действием было окончательно проверено, я подсчитал количество получающихся элементов штурма (после чего пришлось пересмотреть содержание сцен в некоторых точках), разбил все кадры по этапам боя и установил для каждого из этих кадров действие на переднем плане и в глубине.

После этого был установлен перечень необходимых технических приспособлений для каждой съемочной точки (панорамные рельсы, страховочные приспособления — брезент, сено и т. п. для падений, пиротехника, думы, артиллерия, площадки для аппаратуры).

Наконец был составлен уплотненный до возможного предела съемочный календарь, так как времени было крайне мало: за один летний сезон мы должны были снять по двум сериям две тысячи пятьсот метров натуре — целую натурную картину с четырьмя морскими боями, штурмом Видо и Корфу, Херсоном и Севастополем, Неаполем и похоронами героев, строительством и спуском корабля, ночным лагерем и обу-

чением на качелях, — словом, небывалое в кинематографии количество массовых сцен.

Накануне каждой съемки постановщик и главный оператор составляли план действий, определяли снимающиеся завтра точки, расписывая их на утренние, дневные, послеобеденные, исходя из экономии сил и времени, группируя кадры по соседству, чтобы максимально сократить передвижение, перетаскивание аппаратуры, электропроводки и пр.

Вечером собирался штаб, состоявший из руководства съемочной группы и командования частей. Задача режиссуры переводилась на воинский язык.

В общем, для того чтобы изобразить на экране штурм Корфу, мы «брали штурмом» Белгород-Днепровский не менее двухсот раз.

Вот типичная картина съемки.

Две тысячи пятьсот человек, одевавшиеся и гримировавшиеся с пяти часов утра, к девяти часам выходили на исходные позиции. Через два часа отретирован передний план, подготовлено шестьдесят выстрелов, восемьдесят разрывов, пять очагов дыма. Дым-завесчики подготовили туманную завесу, которую надо поставить перед кадром, чтобы скрыть просматривающуюся вдалеке высоковольтную линию. После генеральной репетиции кадра начинается съемка. Первая команда: «Дым-завесчики, ставить завесу!» Едва завеса поставлена — «Зажигай дым!» Когда думы пошли в нужном направлении — «Приготовились к съемке!», войсковым частям: «На штурм Корфу вперед, ура!»

Две тысячи пятьсот человек бросаются на штурм, постепенно заполняя пространство кадра. Отдается команда: «Артиллерия, огонь! Давай взрывы! Передний план, пошел!» Теперь в кадр вовлечена вся масса людей, используются все пиротехнические эффекты. Но в это время у одного из матросов на переднем плане падает треуголка, он оглядывается, нагибается, поднимает ее. «Стоп!» — все начинается заново.

Тушат думы, заряжают орудия, готовят взрывы: «Дым-завесчики, на исходные позиции!» Две тысячи пятьсот человек спускаются со стен, бредут по рву. Через час кадр снова готов. Опять следуют те же команды, но, к сожалению, штурмовая лестница покачнулась, и один из «французов», руководствуясь са-

мыми лучшими намерениями, внезапно перегибается через стену и помогает ее поставить... «Стоп! Сначала!» Через час в третий раз снимается этот кадр, в котором участвуют две тысячи пятьсот человек. На этот раз не вовремя начала стрелять артиллерия и отстал передний план. В четвертый, в пятый, в шестой раз повторяем мы съемку. А за это время переменялся ветер, приходится переносить дымы, переставлять орудия. Наконец кадр снят — все в порядке! Мы получили пять секунд полезного действия для картины.

По соображениям сугубо производственным мы начали съемки массовых сцен со второго этапа баталии, со штурма крепости Корфу и всех эпизодов на натуре Белгородской крепости (капитуляция, обход, смерть Виктора), затем снимались похороны героев (в Ялте), в третью очередь снимался первый эпизод — штурм острова Видо (в Судак), а в самую последнюю очередь — крупные планы сцен на корабле с участием Ушакова: его распоряжения, команды, сцена с Шапиловым и т. д. (на нашей палубе и на выносных деталях). Для того чтобы эти разновременные и непоследовательно снимающиеся части единого по смыслу, объединенного общим ритмом и музыкой эпизода соединились в стройно развивающееся зрелище, необходимо было прежде всего точно задумать и определить *ритмический* рисунок всего штурма и каждого из его этапов с учетом последующих и предвещающих эпизодов — определить, если позволено будет так выразиться, музыкальную форму эпизода. В качестве очень приблизительной музыкально-ритмической основы эпизода штурма Видо и Корфу я избрал Шестую симфонию Чайковского (разумеется, отправляясь только от ее ритмических импульсов).

Эпизоды, предвещающие штурм, развиваются в спокойном ритме. Подступы к штурму решены в тишине: немая сцена Ушакова с Сенявиным, молчаливый отход к столу, далекие склянки — все замирает перед штурмом. Затем начинается первая часть штурма — бой за остров Видо. Он решен в прерывистом ритме, в борьбе двух тем: подвиг и смерть. Тема смерти на поле боя, возникающая в начале штурма, заканчивает его в эпизоде похорон. Центральная же часть — штурм самой крепости Корфу — почти начисто освобождена от этой темы. В сценарии штурм

Видо и Корфу сопровождался непрерывными жертвами то тут, то там, но после того, как бой отчетливо *ф.* разделился на два этапа и вторая часть — штурм крепости — представилась как непрерывное победоносное движение, необходимо было сосредоточить почти *;* все смерти на первом этапе штурма (за исключением смерти Тихона Прокофьева). Поэтому даже основными тренировками в Судак, где репетировался штурм Видо, были именно репетиции всевозможных падений — от пули, от разрыва ядра и т. д.

Для того чтобы сюжетно объяснить обилие жертв, понесенных русским войском при штурме Видо, и одновременно показать любовь Ушакова к матросам и солдатам, мы ввели эпизод с Шапиловым — командиром, который не удержал свой корабль на шпринге и тем самым подверг матросов гибельному обстрелу французов. Кроме того, мы ввели новую тему Виктора Ермолаева, который непрестанно просится на берег, *I* в десант. Эти просьбы Виктора готовят его трагическую гибель, создают у зрителя драматическое предчувствие. Чередование кадров на палубе и береговых *** кадров матросского наступления, которые монтажно *«* объединяются с конфликтом между Ушаковым и Шапиловым, порывы вперед, смерти и отступления должны были создать, как мне казалось, прерывистый, тревожный ритм, присущий первой части Шестой симфонии Вии и хорошо вяжущийся с начальным этапом боя, *Ш* когда успех еще не определился.

Цз Разумеется, кинематографический ритм не может *1* *очно соответствовать ритму симфонии. Речь идет, *Корфу*, об отправном ритмическом импульсе, который *к* можно почерпнуть в музыке Чайковского.

Ш Большинство кадров боя за остров Видо снято на Дронтражур, который подчеркивает мрачный рельеф местности, создает тревожную атмосферу действия. *ш* Движение мы строили в основном по диагоналям и «расто от аппарата, ибо в следующем эпизоде, штурма Корфу, все движение решено было направлять на аппарат. Такое направление движения на острове Видо *1*» правдивается еще и тем, что каждый кусок боя да- *р* бтся как бы с точки зрения наблюдающих за ним Ушакова или Шапилова, в то время как в штурме Корфу аппарат вскоре отрывается от корабля и погружается безраздельно в гущу штурмующих.

Решение всего берегового материала острова Видо как элементов боя, которые видят Ушаков, Шапилов или Виктор Ермолаев, освободило нас от необходимости развивать непрерывную картину атаки: такое развитие потребовало бы значительно большего количества кадров и спорило бы со штурмом Корфу, предваряло бы его ритм и рисунок развития. В музыкальном сопровождении эпизода мы также подчеркнули его двухтемность: темпераментная, победная музыка возникает с момента начала действия десанта и прекращается, как только корабль Шапилова срывается со шпринга.

Все эпизоды смертей и конфликт Ушакова с Шапиловым сопровождаются только шумами: выстрелами, звуками трубы, отдельными выкриками. В финале же эпизода, когда положение выправлено и штурм Видо возобновляется с новой силой, вторично возникает та же победная музыка, которая оборвалась посреди эпизода.

Драматический, напряженный характер штурма острова Видо создает необходимый «плацдарм» для оптимистического, широкого и бурно утверждающего ритма следующего затем штурма главной цитадели, для его сплошного, непрерывного, неудержимого, все время ускоряющегося движения. Импульсом для него послужила маршеобразная третья часть Шестой симфонии, с той только разницей, что эта часть идет у Чайковского в железно-однообразном ритме, у нас же ритм взят ускоряющийся не только по монтажу, но и по темпу внутрикадрового движения. Нам пришлось поэтому расписать этот штурм на этапы, чтобы ни на секунду не забыть, что, пока десант идет по воде, он развивается в сдержанном ритме, что затем, начиная с установки лестниц, ритм ускоряется, приближается к престу в момент взятия первого обвода стен, а в последних кадрах, перед смертью Тихона, стремительность движения достигает предела (впрочем, в этих кадрах мы отчасти пользовались и чуть замедленной съемкой).

Разумеется, мы показывали и при штурме главной цитадели, что люди падали со стен и умирали, но на этом этапе развития событий смерти не должны были останавливать на себе внимание зрителей, ибо весь замысел заключался в изображении непрерывно нара-

стающего, постоянно ускоряющегося движения вперед и вверх. Поэтому в эпизоде штурма главной цитадели мы отказались от скрупулезной точности в изображении хода сражения, не показывали группы фланкирующего огня, неизбежные остановки, перестроения, задержки из-за обстрела внезапно возникшей цели и т. п. Снятые на всякий случай кадры, которые демонстрировали такие исторически точные, но недостаточно динамические элементы боя, оказались почти неиспользованными. Впрочем, и снимались они в запас, уже после окончания основных съемок штурма Корфу, параллельной группой.

Чтобы подчеркнуть для зрителя почти бескровный, победоносный характер штурма главной цитадели, я ввел перед началом штурма и после взятия Видо реплику Ушакова: «Отменно! Ключ к Корфу у нас».

За этой репликой следуют слова диктора: «Штурм главной цитадели начался в полдень», короткая монтажная фраза артиллерийского обстрела — и начинается высадка десанта, идущего по грудь в воде с Тихоном Прокофьевым на первом плане. Одновременно вступает музыка Хачатуряна к штурму Корфу, идущая поначалу в довольно медленном темпе и постепенно ускоряющаяся, что совпадает с задуманным ритмом изобразительной части.

Напряженно-медленное, трудное движение по воде переходит во все ускоряющееся движение на берегу. Для того чтобы подчеркнуть последующее вертикальное решение мизансцен, сюда врезан план матросов, лезущих на скалы, затем план, когда они по канатам спускаются в ров. Засим следует установка лестниц, первые схватки на стенах, и штурм начинает разворачиваться в нарастающем темпе, этаж за этажом — все выше, все стремительнее и стремительнее, со все большим количеством участников.

Так как ускорение и нарастание музыки имеют пределы, то она обрывается в середине штурма, внезапно переходя на звук боевой трубы, которая своим высоким, резким, однообразным голосом пререзает многоголосное «ура».

Хачатурян очень остроумно заранее ввел эту трубу в свою музыку, и поэтому переход от музыки через пушечную пальбу к трубе вполне органичен. К моменту появления Тихона на одном из верхних обводов му-

зыка возобновляется — опять через трубу, прорезывающую крики «ура». Так же как в сцене штурма Видо, возобновившаяся музыка повторяет финальную часть предыдущего музыкального куска и развивает его. На заключительном этапе штурм не останавливается ни на секунду ни в изображении, ни в музыке, даже в момент смерти Тихона Прокофьева. Музыка ложится и на проход Ушакова от берега, когда штурм уже закончен. Умолкает музыка только в момент рапорта Сенявина.

Отдельные кадры штурма снимались нами на разных вертикальных уровнях. Чем выше была точка, чем, следовательно, более поздний этап штурма мы демонстрировали, тем стремительнее было движение. Благодаря этому нам, кажется, удалось достигнуть ощущения многоярусности боя, непрерывно поднимающейся волны. Крепость имеет всего два яруса и башни, но, так как в каждом кадре люди стремятся вверх, на экране возникает представление о значительно большем количестве этажей. По существу, все сцены сняты на одном сохранившемся участке рва — остальные части крепости слишком разрушены. В одном отрезке рва Шеленкову удалось построить ряд превосходных и разнообразных композиций, и зритель не замечает, что разные кадры сняты на одной и той же натуре.

Чтобы подчеркнуть рельеф крепости и добиться максимальной глубины изображения, мы снимали при боковом свете, а иногда почти контражуром. Десантников в момент овладения стенами крепости мы снимали при скользящем свете, так, чтобы стены были частично погружены в темноту: весь световой акцент падал на массу пробегающих людей. Почти в каждом кадре мы добивались выделения динамически работающего переднего людского плана, за которым видна вся масса атакующих. Даже в крупных планах, например в планах смерти Тихона, подчас снимались тысяча, полторы, а то и больше человек. Движение главной массы повсюду направлено на аппарат; движение переднего плана дано по преимуществу профилно.

Как сказано выше, общая ритмическая формула штурма Корфу может быть определена очень коротко: непрерывное ускорение с одновременным нарастани-

ем масштаба, энергии и высоты. Но монтажный ритм эпизода не исчерпывается этим.

Кадры штурма начинаются с короткого куска обстрела, как бы повторяющего начало штурма острова Видо, но более сильного, мощного. Монтаж вновь крайне стремителен (на десять кадров около восьми метров). Этот кусок сопровождается только пальбой орудий. Затем начинается движение десанта, идущего к берегу, одновременно возникает музыка; монтажный ритм десанта значительно медленнее, чем в начальном куске обстрела (на десять кадров — свыше четырнадцати метров). По мере продвижения штурма вместе с ускоряющимся темпом музыки нарастает и темп монтажа. К середине боя, когда завязывается схватка на верхних частях стен, на десять кадров идет уже только десять метров — метр на кадр. Именно здесь музыка перекрывается пальбой, криками «ура» и звуками трубы. Теперь людская лавина начинает сплошь заливать стены; темп штурма, следовательно, продолжает нарастать, но кадры делаются *значительно длиннее*, средняя длина кадра вскоре достигает двух-трех метров. Появляются шестиметровые, а затем даже семи-восьмиметровые планы. Между штурм разворачивается все стремительнее и масштабнее, вновь возникает музыка, и *экранный* (но не монтажный, а внутрикадровый) темп достигает предела.

Кажущееся расхождение между ритмом монтажа и динамикой штурма объясняется тем, что с середины эпизода мы перешли на мощные кадры с энергичным первоначальным движением. Эти кадры настолько динамичны, что резка их на короткие куски уменьшила бы, а не увеличила динамику. Внутрикадровый ритм заменяет здесь монтажный.

При штурме Корфу, когда зрители одновременно видят трехтысячную массу устремляющихся по рву людей, когда на стенах разрываются снаряды и вспыхивают белые клубы выстрелов, когда по переднему плану, качаясь, водружаются лестницы и по ним наверх устремляются люди, крупно проносясь вверх перед самым объективом, — сами кадры несут в себе столь контрастный, подвижный элемент непрерывно ^Меняющихся крупностей, в них заключен такой размах динамики, что монтажная склейка уже не может

соперничать с внутрикадровым движением в формировании ритма и напряжении боя. Штурм Корфу является ясным примером соединения двух приемов — ритма монтажного и ритма внутрикадрового в одном эпизоде.

В начале боя, когда в дело еще не вовлечены наиболее сильные из тех изобразительных средств, которыми мы располагали, когда кадры еще довольно скупы и однозначны, нарастание темпа и ритмические перебои достигаются чисто монтажным путем. Но с того момента как мы ввели в действие свою «тяжелую артиллерию» (соединение стремительного поперечного восходящего движения на переднем плане с огромными массами глубинного движения, с динамичным фоном, дымами, пальбой), внутрикадровый ритм вытеснил монтажный, и переход с метровых планов на шестиметровые воспринимается не как ослабление, а как усиление темпа.

Заключительная трагическая часть эпизода в еще большей мере, чем все остальные, ассоциировалась у меня с финалом Шестой симфонии Чайковского.

Похороны героев снимались под Ялтой. Мы разыскали недалеко от города на возвышенном берегу небольшое плато, одна сторона которого открыта на море, а другая представляет собой естественный амфитеатр, поросший наверху редкими соснами. Отдельно стоящая крымская сосна вообще часто похожа на пинию, здесь же от сильных ветров эти сосны покрылись и приобрели особенно нерусский вид. Позади амфитеатра как естественная декорация возвышаются крымские горы. Все кадры похорон сняты на этом небольшом плато, где мы работали целую неделю.

Композитор А. И. Хачатурян, приехавший к нам в Ялту, дал темп будущего похоронного марша и сымпровизировал на рояле примерный характер этого марша. Мы договорились, что марш начнется с короткого соло четырех барабанов, и это дало возможность снимать весь эпизод под барабанную дробь в ритме, который определил композитор.

В первоначальной сценарной записи эпизод состоял из ряда панорам-проходов, во время которых приводило и обсуждалось известие о курьере из Петербурга. Центральной частью эпизода была сцена вокруг **МОГИЛЫ: РОС МОГИЛЬНЫЙ ХОЛИМ, Жители Корфу ВОЗ-**

лагали на него живые цветы, толпа вокруг могилы росла, сквозь толпу пробирался курьер. Торжественный ритм реквиема, который задал мне композитор, и выбранная натура, которая подсказывала расположение народа на амфитеатре, принудили несколько изменить сценарное решение. Натура потребовала провести все начало эпизода на молчаливых, снятых со статических точек проходах, которые чередуются со статическими же крупными планами греков, оплакивающих русских героев. Такое решение было более торжественным, простым и строгим.

Панорама прохода Ушакова с Метаксой, который сообщает о прибытии курьера, все же была снята, но вторжение этой панорамы в определившийся во время съемки ряд статических, простых, однозначных кадров оказалось незакономерным. Не дожидаясь даже прибытия из Москвы материала, мы перевели известие о прибытии курьера в статический кадр и перенесли его ниже по ходу действия.

Работая над сценой похорон, мы все силы сосредоточили на выразительности переднего плана и очень тщательно отбирали лица участников массовки.

Времени для съемки было очень мало, и мы не стали набирать запасные кадры, а ограничились тщательной отработкой необходимого минимума. Это в дальнейшем вызвало некоторые затруднения: монтируя похороны под готовую музыку, мы убедились, что нам не хватает двух-трех кадров. Поэтому один из кадров пришлось повторить, а два других вставить в слишком большом метраже.

Исключительная сила музыки в этом эпизоде, красивая натура и прекрасные лица участников групповки спасли положение, но если бы мы располагали еще двумя кадрами, монтаж был бы выразительнее.

Очень интересное и простое решение костюмов для этого эпизода нашел художник Ефимов. Он предложил нарезать двухметровые полосы широкой марли и окрасить их в черный цвет. Этой черной марлей мы задрапировали весь женский состав участников групповки, совершенно отказавшись от пошивки женских костюмов.

Несколько черных шелковых плащей на переднем плане делали незаметной предельную скромность и экономность этого решения.

Мужчин мы превратили в условных корфиотов, нарядив их в комбинацию из деталей абхазских и гугульских костюмов. Впрочем, мужчин мы расставили сравнительно далеко от аппарата, за исключением нескольких, одетых более достоверно.

Наши костюмы при натуралистическом решении похорон несомненно испортили бы массовую сцену, но, акцентируя крупный траурный портрет в передней части кадра, строя все кадры в условных статических композициях, мы сумели как бы покрыть их траурным крепом. Поэтому скромная простота условной костюмировки не помешала достигнуть искомого результата.

Огромную роль в организации эпизода сыграла музыка — великолепный, вдохновенный реквием, написанный Л. И. Хачатуряном. Эскиз реквиема, почти в порядке импровизации, Хачатурян сыграл нам в Ялте, и это дало необходимый эмоциональный толчок для съемки материала. Затем вчерне подобранный материал послужил Хачатуряну опорой для создания окончательного варианта музыки. Когда же реквием был исполнен оркестром и записан на пленку, мы начисто смонтировали эпизод под музыку. Это — идеальный случай работы с композитором.

Вопросы режиссерского мастерства

На протяжении четырех десятилетий своего существования советская кинематография всегда шла в ногу с партией, всегда была верным помощником партии на каждом этапе жизни нашего государства.

Все многообразные задачи, стоящие перед советской кинематографией, сводятся к одной генеральной задаче — к служению народу в его великом созидательном труде, служению партии и ее великой, невиданной в истории человечества деятельности по преобразованию мира...

Мы — кинематографисты — патриоты своего дела, и у нас есть законные основания для гордости. Вот уже три года, как идет бурное нарастание производст-

ва наших фильмов. В этом году мы сделали более девяноста художественных кинокартин. Студии, которые годами простаивали или делали лишь дубляжи для того, чтобы хоть как-то сохранить свои кадры, теряли производственные навыки, теряли ценнейших людей, — эти студии сейчас живут полнокровной производственной жизнью. Киев и Одесса, Тбилиси и Ереван, Баку и Свердловск, Ташкент и Ленинград — все студии Советского Союза работают сейчас на полную мощность.

Но мы собрались здесь не для того, чтобы перечислять наши успехи. Все мы понимаем, что во многих областях нашей деятельности имеются большие просчеты и дефекты. Ведь хорошее и дурное познается в сравнении. Если вспомнить все великое, что делается в нашей стране, если подумать, в какие удивительные времена мы живем, то положила руку на сердце придется признать, что мы должны были бы работать значительно лучше, а это значит, что мы могли бы гораздо активнее, чем мы это делаем сегодня, помогать строительству коммунизма.

Е. И. Габрилович в своем докладе раскрыл одну из причин, тормозящих движение нашего искусства вперед, раскрыл ряд недостатков в работе кинодраматургии — основе основ нашего искусства.

Однако история кинематографии учит нас, что Каждый раз, когда кинодраматургия отставала, за дело бралась режиссура. Я говорю здесь не об отдельных режиссерах, которые сами писали для себя сценарии и были квалифицированными кинодраматургами, а говорю о плодотворной традиции режиссерской инициативы в области организации кинодраматургии. Мы знаем, что советская кинорежиссура в нужные моменты сама являлась застрельщиком в деле развития кинодраматургии, организовывала сценаристов, ставила перед ними высокие и сложные идейные и творческие задачи, продвигала кинодраматургию вперед своим режиссерским трудом. Если мы будем ждать сложа Руки, пока наши уважаемые писатели и высокоценные профессиональные кинодраматурги принесут сотни сценариев высокого качества на нужные нам темы, то мы можем и не дожидаться такого удивительного счастья.

Сейчас появилось много молодых способных сценаристов. Наша задача состоит в том, чтобы объединить

их на студиях, помочь им, разработать вместе с ними программу их деятельности, бережно относиться к их труду, но вместе с тем проявлять к ним и высокую требовательность. Скажу больше: наша задача состоит также в том, чтобы учить их кинематографу, потому что распространенной бедой большинства сценариев является профессиональная слабость, неумение пользоваться оружием кинематографа, пренебрежение пластической стороной нашего искусства и, наконец, трафарет, пользование уже установленными образцами вместо упорных и непрерывных поисков новых приемов кинематографической выразительности.

Может быть, именно в результате этого распространенной бедой на производстве стало пренебрежительное отношение режиссеров к сценарию. Вместо того чтобы добиваться от кинодраматурга завершенности работы, точного осуществления идейного и художественного замысла через выразительные кинематографические приемы, режиссер подчас относится к сценарию как к техническому сырью, принимает его «за основу», как это мы делаем иной раз с дурно составленными резолюциями, которые потом перерабатываются редакционной комиссией как угодно.

Сценарии перекраиваются в процессе производства. Диалоги переписываются прямо на съемке. Разумеется, режиссер прав, когда пытается улучшить сценарную основу своего произведения, но, мне кажется, пути подъема кинодраматургии заключаются не в кустарном протезировании сценария на съемке, а в тесном, рабочем единении режиссерских и литературных сил наших студий вокруг тех сложных творческих задач, которые стоят перед кинематографией.

Небесполезно вспомнить при этом опыт «Ленфильма» 30-х годов или опыт «Межрабпомфильма». Эти студии в лучшие свои годы сумели сплотить вокруг своих режиссерских коллективов кинодраматургов, которые органически участвовали в работе коллективов студий, подчас служили на студии, являлись постоянными участниками общего дела, болели за дело всей студии, а не только за свои собственные сценарии.

Этот опыт может быть обогащен, если мы соединим его с прекрасной находкой последних лет, со сценарными мастерскими, которые работают очень инте-

ресно и плодотворно, но, к сожалению, часто находятся в отрыве от коллективов студий, и это снижает результативность их работы.

Я несколько отвлекся от основной темы доклада, но вопросы кинодраматургии неотрывно связаны с вопросами режиссуры и беспокоят нас в первую очередь.

Кадры нашей режиссуры сложились весьма своеобразно. В 20-х годах вслед за корифеями революционного искусства тех лет — С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, А. Довженко — двигалась целая плеяда молодой режиссуры, которая сыграла решающую роль в бурном расцвете нашего искусства 30-х годов. Именно тогда и сложился основной состав нашей режиссуры. Эти мастера два десятилетия несли на своих плечах основной груз советской кинематографии.

Но в годы «малокартинья» даже эти кадры опытных режиссеров значительно поредели. Молодая же режиссура, как известно, совершенно не выдвигалась вплоть до 1954 года. В результате к этому времени — создался резкий разрыв между мастерами с двадцатилетним стажем самостоятельной творческой работы и впервые выдвинутыми дебютантами. Здесь дело, разумеется, не только в возрастном разрыве, но и в том, — это из-за этого разрыва нарушалась преемственность Шкнигих плодотворнейших традиций работы советских режиссеров.

И Наиболее радостным событием за последние годы «Бедует считать широкое выдвижение молодежи, среди которой ряд режиссеров убедительно продемонстрировали и талантливость, и яркую индивидуальность, • ^ быстрое овладение высотами режиссерской профессии. Имена режиссеров С. Самсонова, А. Алова и Щ*. Наумова, Э. Рязанова, М. Швейцера, Я- Сегеля и ЁЦ. Кулиджанова, В. Ордынского, Г. Чухрая, Р. Чхе-Идзе и Т. Абуладзе, Ф. Миронера и М. Хуциева, В. Бажова, С. Ростокского, А. Рыбакова и ряда других уже известны нашему народу. И мы смотрим на этих режиссеров и на многих их талантливых многообещающих сверстников в Москве и Ленинграде, на Украине * в Закавказье, в Средней Азии и Прибалтике как на Серьезную силу, вошедшую в наши ряды и полноправно занявшую свое место в современном советском киноискусстве.

Чем дальше, тем шире будут становиться ряды молодежи; чем дальше, тем большее значение она будет играть в нашем искусстве. Только вчера мы просмотрели талантливую работу молодого казахского режиссера М. Бегалина, совсем недавно мы ознакомились с интересными, многообещающими картинами латвийских режиссеров Л. Лейманиса, А. Неретниек, на днях на экраны столицы вышла своеобразная картина, сделанная в Баку молодыми режиссерами И. Гуриным и А. Ибрагимовым. Бесперывное пополнение рядов молодой режиссуры — это то, чего мы ожидали долгие годы.

Тем не менее нужно сказать, что на работе молодого поколения сказались разрыв с поколением старшим, сказались внезапно стремительного выдвижения, в результате чего некоторые стороны работы известной части нашей молодежи вызывают серьезные размышления. Здесь, мне кажется, необходимо рассмотреть те условия, в которые попало молодое поколение нашей кинематографии в момент выхода его на арену самостоятельной деятельности.

После победоносного завершения Великой Отечественной войны все мы ждали бурного расцвета кинопроизводства и стремительного движения советской кинематографии. Для этого налицо были все необходимые предпосылки. В самом деле, образование мощного лагеря социалистических государств, охватывающего сейчас почти половину человечества, явно ощущаемый закат буржуазного мира, невиданный прогресс советской науки и техники — все это принесло с собой совершенно иное представление о положении Советского государства, а следовательно, и советского человека на земном шаре, о его исторической миссии, а отсюда и миссии социалистического искусства.

Однако на протяжении почти десятилетия после Великой Отечественной войны разворот кинематографической деятельности искусственно сдерживался, а тематика последовательно сужалась. Культ личности с его своеобразными проявлениями в области идеологии вообще и в кинематографии в частности принес несомненный и большой вред нашему искусству. И, скажем прямо, многие из нас еще не до конца преодолели в себе последствия лет «малюкартинья». Для художника не может пройти бесследно, если он в те-

чение ряда лет ставит исторические картины с позиций культа личности, если он ставит фильмы о советском обществе, пользуясь приемами грубого украшения, если он утверждает в своих произведениях неверное отношение между народом и героем.

Я не хочу опорочить работу всей советской кинематографии на протяжении десятилетия. Напротив, все мы знаем, что время от времени и в годы «малюкартинья» появлялись отдельные превосходные фильмы. Вспомним хотя бы такие картины, как «Молодая гвардия» и «Сельская учительница», как «Тарас Шевченко», «Мичурин», «Павлов». Даже в «Падении Берлина», фильме, изуродованном совершенно неумеренным проявлением культа личности, есть отдельные очень интересные по режиссуре и сценарному решению эпизоды. Я лично считаю, что в отношении композиции, зрелищной силы, эмоционального наполнения, режиссерского мастерства вторая серия фильма «Иван Грозный» является вершиной в творчестве С. М. Эйзенштейна на звуковом этапе кинематографа.

Несмотря на отдельные хорошие картины, наша молодая режиссура, обучавшаяся в те годы во ВГИКе или только что пришедшая на производство и ассистировавшая старшим мастерам, росла под знаком внутреннего протеста против того главенствующего направления, которое приобрела наша кинематография в годы «малюкартинья». Едва получив возможность «самостоятельно высказаться, наша молодежь испытала сильнейшую потребность противопоставить свое творчество украшательским тенденциям эпохи «малюкартинья», а вместе с тем и творчеству старшего поколения.

Следует сказать, что и часть режиссуры старшего поколения испытала те же самые стремления: сломать инерцию времен «малюкартинья», резко повернуть! «сесь характер нашей творческой деятельности. На таких поворотах, разумеется, дело не обходится без крива. <...>

Я уже говорил с этой трибуны на собрании московских кинематографистов о намечающихся в нашей среде тенденциях к возрождению бесконфликтности в самом прямом смысле слова. Можно по-разному оценивать степень опасности этого явления, но я знаю жизнь сценарных отделов, знаю, какие рекомендации там да-

ются сейчас, и убежден, что явление это существует и что оно вредит движению нашего искусства вперед.

Нужно добавить, что появление на наших экранах прогрессивных итальянских фильмов не прошло бесследно для многих мастеров и старшего поколения и особенно молодежи, часть которой испытала прямое влияние итальянских мастеров. Я очень уважаю и люблю прогрессивных итальянских художников, отдаю должное их мужественной борьбе и от всей души желаю им успеха, принципиальности в работе, желаю им выдержки и твердости в том тяжелом положении, в котором они находятся. Однако полагаю, что творческие методы итальянского неореализма при всей его прогрессивной роли на Западе, при всех его художественных успехах не могут быть перенесены на нашу почву. Задачи прогрессивных итальянских художников, характер их мышления, положение их в мире — все это ни в малой степени не отвечает нашим задачам, нашему характеру мышления, нашему положению в мире.

Есть в итальянском неореализме существенная черта, которая представляется мне высоко плодотворной — это серьезность в наблюдении жизненных явлений, принципиальный отказ от условного, приблизительного, хотя бы и эффектного кинематографического изображения жизни.

Внимательный, серьезный, точный глаз художника нужен любому хорошему, честному искусству. И когда я вижу, что некоторые наши молодые режиссеры принимают на вооружение именно эту черту итальянского неореализма, то я должен с ними согласиться, тем более что эта черта всегда была свойственна многим лучшим советским картинам.

У Шедрина в «Господах ташкентцах» есть одно рассуждение, имеющее прямое отношение к нашей режиссерской профессии. Он пишет: «Очень часто мы проходим, слышим, смотрим и нимало не вдумываемся в то, мимо чего проходим, что слышим, на что смотрим. В большей части случаев конкретность поражает наши чувства скорее машинально, нежели сознательно и, вследствие этого, явления, по малой мере сомнительные, кажутся необыкновенными...»

Это рассуждение Шедрина, как мне кажется, заслуживает внимания.

Но если серьезность и пристальность рассмотрения ограничатся тщательным исследованием того, что падается на дороге, без широкого осмысления, без перспективы, то это может привести к потере одной из важнейших сторон советского киноискусства. Я не верю, что методом пристального анализа одних микровеличин можно выразить такие грандиозные, поистине астрономические события, как, например, революция, Великая Отечественная война, преобразование мира. Микроскоп и телескоп — это принципиально один и тот же прибор, система увеличительных стекол. Однако есть существенная разница между рассматриванием, скажем, жизни в капле воды и наблюдением за полетом искусственного спутника Земли. Как это ни парадоксально звучит, но наше искусство требует от художника умения владеть обоими приборами сразу; наблюдая жизнь в ее мельчайших проявлениях, он должен одновременно охватывать глазом огромные временные и пространственные категории, должен видеть эпоху, страну, народ.

Для советской кинематографии 20-х и 30-х годов характерны пропагандистская страстность, революционный темперамент, смелость и острота, стремление к широким обобщениям, к масштабности мышления.

Свойства эти проявляются и ныне в лучших картинах мастеров старшего поколения и в лучших картинах молодой режиссуры (назову хотя бы «Коммунист» Г. Райзмана и рядом «Сорок первый» Г. Чухрая). Но такое направление работы характерно далеко не для всей молодежи. Противопоставляя свое творчество парадности, украшательству и дидактичности подавляющего большинства фильмов времен «малюкартинья», наша молодежь в какой-то мере выбросила за борт и те великие традиции советского киноискусства, которые являются драгоценностью в нашем наследии.

Надежда нашего кинематографа — это молодежь. Кинематограф — искусство юное, притом стремительно движущееся вперед. То, что сегодня является новаторством, завтра становится трюизмом, сегодня — открытие, завтра — общее место, сегодня сильно и смело, завтра — общеупотребительно, а подчас и устарело... Из всех искусств время наиболее жестоко по отношению к кинематографу: картины покрываются паутиной времени с необыкновенной быстротой, хотя

некоторые из них живут на экране долго. Однако экранная жизнь, даже если картина становится любимой картиной народа, превращается в своего рода «экранную историю» гораздо скорее, чем, например, литературная жизнь книги, которая подчас и через тридцать, и через сорок лет, и через полвека читается как написанная вчера.

Ведь мы еще до сих пор не установили даже пределов развития самой техники кинематографа. На наших глазах произошли три такие решающие перемены, как появление сначала звука, затем цвета и панорамного кинематографа, формы которого еще не ясны до конца. Мы можем только гадать, как через десять—двадцать лет будет выглядеть кинематограф в самом примитивном, простейшем смысле; каким будет экран, какими будут приемы создания стереоскопии, что будет с крупным планом, если в мире восторжествует синерама, как изменится монтаж, что станет со звуком, когда стереофония будет обыденной и обязательной для каждой картины.

Кинематограф существует меньше столетия — это еще ребенок в семье древних, устоявшихся искусств. То, что киноискусство занимает сейчас такое важное положение в деле духовного воспитания масс, то, что молодежь и у нас и во всем мире растет под прямым воздействием кинематографа, подчас в большей мере, чем под воздействием литературы,— все это не показатели нашей зрелости, а показатели наших возможностей, силы нашего искусства, искусства будущего, искусства коммунизма.

Это молодое искусство, бесконечно меняющееся на наших глазах, все время овладевает новым языком, новыми формами. Это молодое искусство нашего века, разумеется, должно двигаться вперед молодыми художниками, которые приходят в него не для того, чтобы утверждать ранее достигнутое и повторять пройденное, а для того, чтобы реформировать его, двигать вперед, находить новые элементы в его развивающемся языке. Сегодня мы ясно видим элементы нового в лучших картинах мастеров старшего поколения. И тем не менее решительный рывок нашего искусства вперед не может быть осуществлен силами художников, которые уже однажды совершили этот творческий подвиг двадцать лет тому назад. Сейчас этот подвиг

должна совершить молодая режиссура. Но если при этом она не обопрется на плечи старшего поколения, как опирались мы когда-то, если она не использует великих традиций советского кинематографа, как мы когда-то использовали великие традиции кинематографа Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и их славных соратников, то подвиг этот окажется ей не по силам.

Но опереться на плечи — это действие, которое требует двусторонней добровольности: старшее поколение должно подставить свои плечи, иначе о них не обопрешься. В этом вопросе не все обстоит так благополучно, как кажется на первый взгляд.

Не знаю, как на других студиях, а у нас на «Мосфильме» большинство молодых режиссеров предоставлено самим себе, начиная с поисков сценария. Не знаю, как поступают сценаристы на других студиях, а у нас они предпочитают ориентироваться на опытных мастеров старшего поколения, и, как правило, все лучшие сценарии сразу же уходят из рук молодежи. Даже в руководимой мною мастерской, которой, казалось бы, легче отстоять интересы молодых режиссеров, только за самое последнее время две интересные, обещающие сценарные работы ушли от нас, как только их заметили уважаемые режиссеры старшего поколения. В обоих случаях это произошло, разумеется, при полном согласии сценаристов.

Не здесь ли лежит одна из причин того, что некоторые молодые режиссеры после превосходного дебюта снизили уровень во второй своей работе?

На плечи старшего поколения ложится сейчас ответственная задача организации молодого поколения режиссуры, воспитания его на производстве, совместной работы с ним, помощи ему, в том числе и сценарной. В этом деле история советской кинематографии дает нам ряд поучительных уроков.

Первый урок заключается в том, что огромную роль в разрешении этих трудных вопросов должны сыграть творческие коллективы наших студий. Нам предоставлены сейчас огромные возможности — организован творческий Союз работников кинематографии СССР. Первейшей своей задачей Союз должен поставить борьбу за повышение идейно-художественного качества наших картин, а в связи с этим и в первую

голову — работу с молодежью на всех студиях, во всех республиках.

Не меньшую роль должны сыграть и студийные коллективы. Здесь полезно нам оглянуться назад.

Во второй половине 20-х годов, во время первого бурного расцвета советского киноискусства, центром развития кинематографии была Москва. Вспомним при этом ту роль, которую сыграла тогда Ассоциация работников революционного кино. Нам всем известны ошибки АРРК, особенно на последнем этапе ее деятельности. Тем не менее нужно сказать, что в целом Ассоциация помогала революционному крылу кинематографа, поддерживала новаторские начинания. Мы вспоминаем аррковские дискуссии как интереснейшее проявление общественной деятельности в кинематографе тех лет. Не менее полезно вспомнить нам то, что связано со второй половиной 30-х годов.

Это — блестящие годы советской кинематографии. Почти все крупнейшие режиссеры сделали в эти годы лучшие свои картины. Вспомните эту блистательную плеяду картин начиная с «Чапаева». Картины эти не нуждаются в перечислении. И вспомните, какую огромную роль в движении советского киноискусства 30-х годов сыграл сплоченный режиссерский коллектив «Ленфильма», оказывавший решающее влияние на тематику студии, на выбор фильма каждым мастером. Каждая из картин «Ленфильма» рождалась при непосредственном творческом и решающем влиянии коллектива студии. Так рождался «Встречный», так рождался «Депутат Балтики», так рождались и другие крупнейшие картины этой студии.

Московские кинематографисты, сыгравшие такую огромную роль всего за десять лет до этого, скажем прямо, в какой-то мере отошли в 30-х годах на второй план. Отсутствие деятельной и крепкой общественно-творческой организации привело к потере московскими студиями их былого значения. Правда, и москвичи сделали в этот период отдельные великолепные картины, но в соревновании с Ленинградом Москва часто проигрывала, несмотря на то, что ее режиссерские) сценарные и актерские силы были несколько не слабее ленинградских. Причину этого я вижу в первую голову в том, что на «Мосфильме», на реорганизованном «Межрабпомфильме» режиссерские коллективы пере-

стали в те годы играть основную роль: каждый отвечал только сам за себя и мало интересовался работой соседа.

Давайте скажем прямо, что долгое молчание С. Эйзенштейна, неспособность помочь ему в период «Бежина луга», одиночество В. Пудовкина на «Мосфильме» и, как следствие этого, снижение класса его работы на звуковом этапе, снижение класса работы Б. Барнета после «Украины», Н. Экка после «Путевки в жизнь» — все это результат слабости московских творческих коллективов в те годы, отсутствие крепкой и влиятельной творческой организации в Москве.

За последние десять — двенадцать лет мы наблюдаем тенденцию к игнорированию ценности студийных коллективов, к игнорированию особого творческого лица каждой студии. Особенно ярко это видно на примере «Ленфильма», из которого переведено в Москву большинство ведущих режиссеров (С. Герасимов, Л. Арнштам, А. Зархи, В. Петров, М. Калатозов, С. Юткевич и другие). В результате коллектив «Ленфильма», сыгравший в свое время такую огромную роль, так много сделавший для расцвета советской кинематографии, ныне резко ослаблен. Но в Москве это не привело к созданию крепкого коллектива, это привело только к увеличению арифметического числа хороших режиссеров, по-прежнему действующих в одиночку.

Я полагаю, что в истории картины «Саша вступает в жизнь» не меньше, чем постановщик, виноват режиссерский коллектив «Мосфильма». Разумеется, я не исключаю и моей личной вины в этом деле. Недавно на московском собрании режиссуры Михаил Швейцер горько и справедливо жаловался на чувство творческого одиночества, которое он испытывает на «Мосфильме». Это серьезный упрек в наш общий адрес.

Художественные советы, в том числе и Художественный совет «Мосфильма», работают подчас плохо, недостаточно требовательно, без чувства должной ответственности. Но давайте скажем прямо, что мнение, например, Художественного совета «Мосфильма» не играет решающей роли ни при выработке репертуарной политики студии, ни при запуске сценария в производство, ни при определении кадров режиссуры, ни при решении других важных вопросов, составляющих

вкупе творческую жизнь студии. Члены Художественного совета прекрасно знают, что, обменявшись мнениями и поспоривши, они разойдутся, а дирекция выберет из высказываний членов Художественного совета те точки зрения, которые ей кажутся нужными, и решит вопрос по-своему. При примерно одинаковых разногласиях в одном случае дирекция решает, что «в целом Худсовет не возражал против запуска картины», а в другом случае решает, что «Худсовет выразил сомнение в целесообразности запуска картины». Решения Худсовета формулировались до самого последнего времени дирекцией и даже не доводились до сведения членов Худсовета. Как же при этом требовать сознания ответственности от членов Художественных советов? В результате я лично испытываю серьезную тревогу за план «Мосфильма» в 1958 году. Он изобилует картинами, как мне кажется, обреченными на посредственное качество.

Новый расцвет советской кинематографии, завоевание ею новых высот возможны только при условии дружной работы мастеров всех поколений, сплоченных в студийных коллективах, облеченных полностью творческой ответственности за работу студий, работающих в тесном контакте с Союзом работников кинематографии и органами Министерства культуры, которые должны в своей деятельности опираться в первую очередь на студийные коллективы.

Перед студийными коллективами стоит ряд сложных и насущных задач, в частности в области расширения тематического фронта работы, который сейчас в некоторых областях снижен по сравнению даже с предыдущими годами.

Позвольте напомнить, что биографический жанр нашел в свое время в советском киноискусстве совершенно новое, резко отличное от буржуазного метода решение. Мы создали такие картины, как «Петр I», «Суворов», «Чапаев» и «Щорс», стоящие на скрещении биографического жанра и народной эпопеи, «Мичурин», «Яков Свердлов», «Богдан Хмельницкий», «Александр Невский», «Тарас Шевченко», «Иван Грозный». Почему же сейчас мы почти совсем бросили работу в этом жанре, за исключением единичных картин национальных студий? Неужели потому только, что последние биографические фильмы «300 лет тому...»

и «Ломоносов» были неудачными? Полагаю, что нам нужно возродить эту традицию — плодотворную и в наших руках насквозь советскую, разумеется, при том условии, что мы не будем повторять ошибок. <С-^>

Мы совершенно прекратили работу на зарубежном материале. В результате критика капиталистической системы производится только работниками зарубежного прогрессивного кино, художниками, условия работы которых все усложняются, а круг критической деятельности все сужается. Мы должны возродить эту тематику как идеологически важную. Некоторые товарищи не понимают, что наша политика мирного сосуществования вовсе не означает идеологического разоружения, прекращения последовательной критики капитализма. Многие творческие работники, ратуя за национальную форму, не понимают нашего своеобразного положения, при котором мы отвечаем не только за судьбу своей страны, но и за судьбы планеты. Даже великое движение борьбы за мир во всем мире не вдохновило еще нас на создание художественной картины. В области зарубежной тематики работает только документальное кино.

Любую картину на зарубежном материале можно поставить советскими методами, исходя из наших позиций; больше того, поставить так, что эта картина не окажется противоречащей национальному характеру нашего искусства. Ведь писал же Пушкин «Каменного гостя», «Пир во время чумы» и «Сцены из рыцарских времен», писал же Горький «Сказки об Италии», и эти произведения вошли в сокровищницу русской национальной литературы. —>

Великое движение дружбы и сотрудничества стран I социалистического лагеря также не отражено еще / ; нами. Именно здесь необходимо планировать совместные постановки в первую очередь. *...*)

Или возьмем хотя бы музыкальную комедию. Этот [жанр возник в результате работы И. Пырьева и Г. Александрова и дал нам такие глубоко народные f произведения, как «Трактористы», «Волга-Волга», «Свинарка и пастух» и многие другие. Сейчас, пожалуй, один только Э. Рязанов последовательно про- V Должает работу в этой области, но, несмотря на успех > его картин, нужно прямо сказать, они не достигают Ни той высоты своеобразия, ни силы народного звуча-

ния, ни идейной глубины, которые были достигнуты в свое время нашим киноискусством в этом любимом народом жанре.

В вопросах экранизации нашей классики мы также медлительны и недостаточно организованны.

Величайшие произведения русской классики ставятся подчас посредственными режиссерами по слабым сценариям. Достаточно вспомнить «истребительскую» работу, которую проделал И. Анненский несколько лет тому назад по отношению к одному из лучших произведений Чехова и к лучшему прозаическому произведению Лермонтова. В то же самое время мы не поставили еще ни «Анну Каренину», ни «Войну и мир», ни «Воскресение», ни «Мертвые души», ни «Пиковую даму», ни «Отцы и дети» и т. д. и т. д. Правда, при этом нужно условиться, что классику лучше совсем не ставить, чем ставить безвкусно или скучно.

Необходимо быть гораздо смелее в творческом осмыслении произведений классики при переносе их на экран. Мы придерживаемся здесь робкой, академической точки зрения, добываясь почти ученической точности в буквальном следовании за литературным подлинником вместо творческой кинематографической переработки во имя сохранения смысла, духа и характера произведения.

Необходимо также вспомнить о детях и юношестве. Сейчас производство детских и юношеских картин никак не организовано, картины эти появляются случайно. Полагаю, что наша смена заслуживает того, чтобы вновь была организована студия детских и юношеских фильмов. Она существовала у нас, она была единственной в мире. Пора восстановить эту прекрасную советскую традицию. Думаю, что ЦК комсомола должен подтолкнуть нас в этом вопросе.

Но самой важной задачей является создание не зависящих от литературы оригинальных кинематографических произведений по генеральным темам советской современности — о рабочем классе, о нашей науке, о колхозном движении, о новых явлениях в культурной жизни страны.

Простите, что я часто оглядываюсь назад, но полезно вспомнить, как рождалась в свое время на «Ленфильме» картина «Встречный». Никто не принес

такого сценария в сценарный отдел. Режиссеры студии решили, что картину такого рода необходимо сделать. Затем они соединились втроем и, точно наметив цель картины и определив материал, на котором она должна строиться, сами организовали написание сценария.

Именно таким образом должны мы действовать сейчас, организуя создание кинопроизведений по генеральным темам советской современности, ибо положение на этом фронте нашего искусства очень тревожное. Что можем мы предъявить народу как кинематографический памятник последнего пятилетия с его великими стройками и грандиозными событиями в городе и в деревне? Можно назвать три-четыре картины, главным образом экранизации («Высота», «Большая семья»), две-три картины о целине («Первый эшелон», «Это начиналось так»). Я назвал хорошие фильмы, но разве они создают образ нашей великой эпохи? А вот о 30-х годах потомки наши смогут судить по таким крупнейшим в идейном и художественном отношении картинам, как «Встречный», «Иван», «Аэроград», «Комсомольск», «Учитель», «Партийный билет», «Великий гражданин», «Член правительства», «Богатая невеста», «Трактористы», «Большая жизнь», «Чкалов» и многим, многим другим.

Необходимо заметить, что все эти картины сделаны по оригинальным сценариям, и вряд ли советская литература тех лет сможет предъявить столь же весомый список крупных художественных произведений, отвечающих на острейшие, важнейшие вопросы эпохи.

Само время требует от нас завоевания новых высот. Во всем мире происходит сейчас огромные сдвиги, возникают новые формы международного движения. Мы часто видим, какое значение для международной пропаганды имеют хотя бы такие события, как поездки наших спортсменов за границу, как обмен телевизионными передачами, как все и всяческие формы разрушения стен клеветы, воздвигаемых нашими врагами вокруг социалистического лагеря. А что делаем мы?

Мы должны вступить в бой с буржуазной кинематографической продукцией на экранах мира. Это сражение не может быть легким.

За последнее время на Западе заметна тенденция к известной псевдодемократизации киноискусства.

Появляется ряд картин о маленьких людях (о крестьянах, о городской бедноте), сделанных на первый взгляд с позиций сочувствия к униженным и обездоленным. Буржуазные кинодеятели ищут новые пути к зрителю, ибо старые скомпрометированы. Эти псевдодемократические картины почти сплошь заражены безысходностью, неверием в силы человека, но нужно сказать, что многие из них достигают очень высокого уровня и в драматургическом мастерстве, и в сложности конфликтов и характеров, и в режиссерской и операторской работе — во всех профессиональных компонентах. Картины эти делаются с расчетом на привлечение максимального интереса зрителя, причем используются самые сильнодействующие средства: они пронизаны эротикой, построены на острых сюжетных положениях.

Разумеется, буржуазная кинематография, если исключить работу отдельных прогрессивных художников, в общем предъясвляет зрителю суррогат невысокого качества, но отдельные картины должны привлечь наше внимание. Стоит сделать вывод хотя бы из того успеха, который они имеют у зрителя, — разумеется, не для того, чтобы подражать им, а для того, чтобы бороться с ними.

Задача выхода на широкий международный экран для решительной схватки с идеологией капитализма, пропагандируемой через кино, — это одна из важнейших задач в нашей работе. Но для решения ее необходимо расширить фронт нашей деятельности, о чем я говорил выше.

Мне кажется, что наше движение вперед сейчас должно быть связано с вопросами глубокой разработки характера.

Если кинематография 30-х годов отличалась от кинематографии 20-х годов выдвиганием на первый план человека и именно в этом сделала новый, принципиальный шаг вперед, то сейчас мы обязаны сделать следующий шаг. Человек во весь рост, во всей его сложности, человек — строитель коммунизма, свершитель революции должен стать предметом нашего искусства. Между тем в подавляющем большинстве наших картин можно обнаружить слабость именно в этой области — в разработке сложного, своеобразного, глубокого характера...

Когда Г. и С. Васильевы лепили образ своего героя — Чапаева, они не старались освободить его от чрезмерной вспыльчивости, от ошибок, от детской наивности в некоторых вопросах, от своеобразной хитрости, наконец, от партизанщины. Но эти черты Чапаева, которые он последовательно преодолевал в картине, только подчеркивали его ум, волю, революционный темперамент, чутье народного полководца. Получился сложный, интересный, необычный развивающийся и растущий характер, который живет на экранах страны вот уже двадцать с лишним лет.

Ни на секунду Г. и С. Васильевы не ставили Чапаева на пьедестал, не молились на него, не превозносили его; они создавали его со всеми острыми углами. В этом отношении они следовали великой традиции русской литературы, они работали в подлинных принципах социалистического реализма.

Я на всю жизнь запомнил слова Максима Горького, сказанные им на одном из приемов кинорботников: «Кого бы я ни писал, — сказал Горький, — хотя бы величайшего человека современности, я непременно должен найти в нем те странные, своеобразные черты, которые могут вызвать даже улыбку...» (Я цитирую на память, но точно помню смысл.)

Говоря о величайшем человеке современности, Горький явно имел в виду Ленина. И в самом деле, перечтите воспоминания Горького о Ленине — лучшие из всех воспоминаний о Владимире Ильиче, — они пронизаны безграничной любовью к Ленину, пронизаны восхищением, но Горький с первых же строк общает нам такие, например, детали: «Я ожидал, что Ленин не таков. Мне чего-то не хватало в нем. Картавит и руки сунул куда-то под мышки, стоит фертом...»

В другом месте он пишет про Ленина на Капри: «Качаясь в лодке, на голубой и прозрачной, как небо, волне, Ленин учился удить рыбу «с пальца» — лесой без удилища. Рыбаки объясняли ему, что подсекать надо, когда палец почувствует дрожь лесы:

— Кози: дринь-дринь! Капиш?

Он тотчас подсек рыбу, повел ее и закричал с восторгом ребенка, с азартом охотника:

— Ага! Дринь-дринь!

Рыбаки оглушительно и тоже, как дети, радостно захохотали и прозвали рыбака:

«Синьор Дринь-дринь».

А рядом с этим описание споров с меньшевиками, великолепное описание Ленина на трибуне.

Вот так лепится характер в воспоминаниях Горького. Но в художественном, драматическом произведении это еще более обязательно.

Развитие великой русской литературы в XIX веке можно проследить с точки зрения одной черты: развития сложности характеров — от писателя к писателю, от десятилетия к десятилетию. Движение вперед современной литературы также связано с этой стороной, ибо подробное изучение человека все в большей степени делается главным предметом искусства.

Яркие примеры в этом отношении среди всей мировой литературы дает русская и советская классическая литература: Толстой, Достоевский, Чехов, Горький, Шолохов, Фадеев. Мы же сейчас в подавляющем большинстве картин теряем сложность и смелость в обрисовке характера. Нужно честно сказать, что в очень многих картинах, вышедших за последние годы, люди однолинейны, несложны, душевный мир их предопределен сценарным заданием и прост, как мычание: либо герой, либо злодей. И повинны в этом далеко не одни только кинодраматурги, но и мы, режиссеры.

Даже тогда, когда кинодраматург недописал характер, не дал поступков, которые сами по себе могут раскрыть сложность человека, у режиссера в руках есть могучее оружие — поведение актера. И этим поведением, тем, в какой степени сложности решается та или иная актерская сцена, он может выправить недочеты драматургии, может обогатить характер.

Даже самым выбором актера можно часто обогатить и усложнить характер.

Между тем мы можем почти ежедневно наблюдать, что актеры выбраны по простейшему признаку внешнего соответствия, что они в трактовке образов скользят только по поверхности текста, ибо режиссер не ищет сложного осмысления, не работает над глубокими подтекстами, не заставляет актера в пластике добиваться контрапункта, то есть сложного взаимодействия с произносимым текстом.

Актеры, как правило, передают ту лежащую на поверхности и заключенную в словах простейшую смысловую и эмоциональную нагрузку, которая не требует особых размышлений от режиссера или сложной работы актера над собой.

Посмотрим, к примеру, как изображаются во многих наших картинах белогвардейцы, оппозиционеры и прочие враги Советской власти.

Скажем, в картине «Огненные версты», интересной в целом картине, единственный по-настоящему своеобразный характер дан актеру-трагику. Остальные — либо безупречные герои, либо беспросветные, откровенные злодеи.

Я полагаю, что Октябрьская революция заключается вовсе не в том, что хорошие люди боролись с плохими, а в том, что пролетариат боролся с буржуазией. Причем как с одной, так и с другой стороны были сложные люди. Были у нас честные идейные противники, были и просто негодяи. Эта истина известна нам давным-давно, но почему-то важнейшая область работы режиссера над характером находится сейчас не в центре внимания. Обращаясь даже к такой прекрасной картине, как «Летят журавли», можно упрекнуть М. Калатозова в том, что если бы образ Марка был разработан глубже и не носил бы на себе явных черт пошлости, то картина от этого только выиграла бы.

Необходимо сознаться, что западная кинематография дает нам подчас уроки в отношении сложности построения человеческих образов, каким бы ложным целям ни служили эти картины и какие бы идейные пороки мы в них ни находили. Взять хотя бы последнюю работу Рене Клера, целиком построенную на характере человека — некрасивого, немолодого, безвольного, морально неустойчивого, немножко плута, бездельника, способного даже украсть, но при всем том безгранично доброго, человеколюбивого, готового пожертвовать всем для других. Характер парадоксальный, но очень интересный. Разумеется, этот характер не может принадлежать герою нашего искусства, нас интересуют другие люди и более крупные характеры, но не менее сложно разработанные, с не Меньшей, а с большей глубиной, остротой, своеобразием.

Мы должны резко двинуть вперед изучение человека в наших картинах, проникнуть в глубину существа нашего современника; мы должны резко двинуть вперед разработку глубокого, объемного, совершенно нового характера советского человека, показать его всему миру во всей его сложности и своеобразии.

Из картин последнего времени, мне кажется, очень высокого уровня в отношении построения характеров добились Е. Габрилович и Ю. Райзман в фильме «Коммунист». Люди там действительно сложны, как и должен быть сложен человек. Картина от этого не теряет не только идейной остроты, но и прямой пропагандистской силы.

В области кинематографической формы нам нужно взять на вооружение все передовое, чего добилось кино за последние десятилетия.

Прежде всего необходимо отказаться от тенденции к театрализации кинематографа, перенесения центра тяжести на диалог. Ряд режиссеров, и молодых, и старых, пришли к резкому упрощению мизанкадра, ведущему к потере зрелищной кинематографической остроты. Я вижу это не только в картинах многих моих товарищей, но и в своих собственных картинах. Если сравнить экранную форму картины «Убийство на улице Данте» с режиссерским сценарием, то нетрудно заметить, что большинство сцен решено значительно примитивнее, чем было задумано. Я отказался от целого ряда сложных панорам, от сложных монтажных разработок, упростил мизансцены, пользуясь тем, что набил руку в глубинных построениях и таких разворотах, которые дают возможность снять большую сцену с минимального количества точек.

Такие же признания я слышал от ряда режиссеров и моего поколения и младшего.

Между тем развитие современного кинематографа должно все дальше уводить его от театра. Мы должны сейчас соединить то, что нашли в звуковом периоде, с тем, что было нами найдено в периоде немом, соединить для того, чтобы добиться нового кинематографического качества, обогащая нашу работу всем арсеналом приемов, в том числе и найденных за самые последние годы. Нам необходимо не только возродить зрелищную остроту и в связи с этим вспомнить уроки немого кинематографа, восстановить нашу бы-

лую зрелищную силу, но и найти новые выразительные средства, отвечающие новому времени и новому содержанию. Нужно не только возродить искусство ракурса, монтажа, крупного плана, но и найти им новое, более сильное применение.

Из всех последних картин эти важнейшие элементы сильнее всего использованы у М. Калатозова и С. Урусевского. Большинство же режиссеров и операторов пренебрежительно относятся сейчас к этим важнейшим элементам нашего искусства, не ищут острых ракурсов, а сознательно идут на общеупотребительные спокойные точки, не стремятся к выделению крупного плана, а, наоборот, все время как бы усредняют всю работу, избегают этого могучего оружия, считая его старомодным.

Между тем крупный план не может устареть, ибо это один из сильнейших специфически кинематографических способов рассмотрения человека, проникновения внутрь его. Это способ сосредоточения внимания зрителя, это в руках режиссера особое, сильно действующее оружие. Но крупные планы нужно снимать продуманно, тщательно строить, отделять их, а не отделяться от них. Однако я часто вижу сейчас на съемках, как, отснявши сложную сцену в одном длиннейшем среднем плане, метров этак в семьдесят, режиссер и оператор переводят дух и говорят: «А сейчас отщелкаем несколько крупешников!»

И их щелкают без особого старания, не заботясь ни об изобразительной силе, ни о глубине проникновения, ни об особой точности актерской работы. А ведь хорошо сыграть на крупном плане может далеко не всякий актер, для этого необходима специфическая кинематографическая грамотность, кинематографическая одаренность, тончайшее чутье и упорная работа.

Крупные планы в большинстве картин снимаются изолированно от среды, иногда в последний день работы над объектом, на любую стенку, они часто не вяжутся с материалом и легко выскакивают из картины, как пробка из воды. Поэтому во многих картинах снятые крупные планы даже не входят в монтаж.

В связи с этим опять же полезно вспомнить поучительный урок С. Урусевского, который снял крупные планы в «Летят журавли» осмысленно, эмоционально

наполнение, темпераментно, с огромной художественной силой.

Крупные планы С. Урусевского — это куски драматургии: в них оператор играет вместе с актерами. И в том громадном впечатлении, которое производит картина, огромную роль играют именно крупные планы С. Урусевского.

То же самое можно сказать о ракурсе. И. Ильф и Е. Петров смеются в «Золотом тельнеке» над режиссером былых времен, который ищет ракурс для съемки уличной урны, то подползая к ней на животе, то отскакивая назад, то поднимаясь на цыпочки, то садясь на корточки. Это, конечно, смешно. Зато печально смотреть на иную картину, в которой все кадры сняты, как говорится, с «пупа», с высоты одного с четвертью метра, не выше и не ниже, без поисков наиболее выразительной, единственной острой и верной для данного кадра точки, ведь она всегда одна!

Разумеется, говоря о ракурсе, я вовсе не имею в виду всенепременного оригинальничанья. Иной кадр требует именно спокойной точки как раз с высоты метр с четвертью, иной, но не каждый! Но и эта высота — это тоже ракурс, тоже требует точности выбора грани и крупности, точки зрения и осмысленной закономерной композиции.

Очень интересной в отношении верных и своеобразных ракурсов и сложных композиций я считаю работу во второй новелле «Рассказов о Ленине» С. Юткевича и Е. Андриканиса, а среди широкоэкранных картин — «Дон Кихот» Г. Козинцева.

Наряду с точным ракурсом и крупным планом необходимо всемерно развивать культуру динамических методов съемки. Многие наши операторы слабо владеют искусством свободного оперирования камерой. Любое движение аппарата обставляется сотнями осложнений. У некоторых операторов очень трудно даже просто сорвать аппарат с места. И режиссер, нафантазив сложную панораму и проезды, приходит на съемке к простейшему наезду или даже статической точке.

Но в защиту операторов нужно сказать, что для развития сложных динамических методов съемки необходимо резко двинуть вперед съемочную технику, ибо она отстает от требований, которые предъявляют-

ся современными формами киноискусства. Панорама, движение камеры не являются прихотью режиссеров и операторов или современной модой. Это новый метод видения мира, приближающий кино к ощущению реального человеческого зрения. Чем больше будет развиваться широкоэкранный кино, тем больше будут внедряться динамические методы съемки, все более сложные и разнообразные.

Нужно начать решительную борьбу со зрелищной обезличкой, с гладкой, стандартной съемкой, при которой все увидено и ничего не выделено.

Нужно объявить войну режиссерской и операторской тенебоязни: искусство не терпит уравниловки ни в чем — ни в композиции, ни в крупности, ни в светотени.

Мы подчас работаем на «средневатых» планах — ни крупных, ни общих, ни темных, ни светлых, ни холодных, ни горячих, ничего не выделяющих и ничего не тушающих, на которых все элементы равны: люди, вещи, стены. И все повернуто на аппарат: люди, вещи, стены. Это своеобразный театр в пределах одного кадра.

Усреднение зрелищной стороны приводит к паузобоязни. Я могу назвать примеры разных картин, но лучше всего в порядке самокритики назову прежде всего свою собственную картину «Русский вопрос», в которой речь не смолкает ни на секунду, где даже входы и выходы непременно сопровождаются текстом. Глядишь на некоторые наши многоречивые, а то и просто болтливые, ни на секунду не замолкающие картины и невольно вспоминаешь известное изречение американского продюсера, который на вопрос, почему у него в картинах люди беспрерывно говорят, ответил: «Если они хоть на секунду замолчат, то зритель успеет заметить, что картина чудовищно глупа».

Но ведь эта причина отсутствует у нас!

Мы знаем, что в кинематографе немое пластическое действие бывает подчас много сильнее любой реплики. Специфика киновидения дает нам возможность развить действенную паузу до размеров хотя бы целой части, что совершенно невозможно в театре. Теряя действенную кинематографическую паузу, мы теряем контраст — один из самых мощных способов сосредоточения внимания зрителя.

Нужно со всей прямоотой и со всей горечью сказать, что мы подчас смотрим одну за другой две, три, четыре картины, угнетающе однообразные, похожие друг на друга, как сосиски, хотя сделаны они на разных студиях и разными режиссерами. Смотришь на такую картину и не понимаешь, что волновало режиссера кроме вопроса постановочного вознаграждения, что усвоил он из уроков великой советской кинематографии кроме команды: «Приготовились к съемке! Аппаратная, мотор!»

В записной книжке у Ильфа есть чудесная запись: «Все талантливые люди пишут разное, все бездарные люди пишут одинаково. И даже одним почерком».

Эту запись стоит каждому режиссеру — и старому и молодому — прикрепить кнопками над своим письменным столом. Я на всякий случай прикрепил.

Есть еще одна область режиссерской деятельности, к которой мы в известной мере утратили вкус. Я говорю о массовой, народной сцене.

Советская кинематография славится во всем мире исключительной силой массовых сцен. Мы впервые сделали массовую сцену подлинным предметом искусства. Ни одному западному режиссеру и не снилось добиться таких результатов в работе с массовой, каких добивались мы в ряде картин. Это и понятно. Народ стал предметом нашего искусства, поэтому массовые сцены у нас полны смысла, они часто становятся идейным центром произведения, в них может с наибольшей силой развернуться своеобразие замысла, мизансценировочное и монтажное мастерство, темперамент и боевой дух режиссера, в них проявляется и формальное новаторство, связанное с новым смысловым наполнением народного действия.

Вспомните такие классические массовые сцены, как восстание, похороны Вакулинчука и одесская лестница из «Броненосца «Потемкин», как июльские дни и штурм Зимнего из «Октября», как рабочая демонстрация из «Матери», как массовые сцены из «Арсенала» и «Щорса», как психическая атака из «Чапаева». Вспомните массовые сцены из фильма «Мы из Кронштадта», забастовку и бунт в тюрьме из «Юности Максима», Полтавскую битву из «Петра I», Ледовое побоище из «Александра Невского». Где еще в мире видано что-либо подобное?

Мы обязаны свято хранить и развивать эту традицию — нашу, советскую, партийную традицию отношения к народной, массовой сцене как к важнейшему компоненту советского киноискусства.

Поэтому нельзя пройти мимо того, что у многих режиссеров можно заметить ослабление позиций при решении массовых сцен, отсутствие изобретательности, подлинной силы, а подчас и просто достаточно высокой оценки этой части работы.

Возьмем, например, такую превосходную картину, как «Коммунист» Ю. Райзмана, одну из лучших картин последних лет, картину, покоряющую блеском режиссуры во всех актерских сценах. Самое слабое в ней — это массовые сцены (я имею в виду сцену на железнодорожной станции, когда проносится весть о покушении на Ильича, и сцену пожара). А между тем эти сцены могли стать подлинным идейным и художественным центром картины, ибо они полны драматизма. Но на них не потрачено необходимого труда, изобретательности и темперамента.

Возьмем «Рассказы о Ленине» С. Юткевича. В прекрасной второй новелле, которую я считаю одним из лучших произведений С. Юткевича, самым слабым эпизодом остается массовая сцена в цехе завода, решенная трафаретно, неизобретательно, неинтересно. А между тем эта сцена также могла бы стать сосредоточением мысли картины, она давала возможности для чень сильного решения.

Возьмем «Сестры» Г. Рошала. Один из основных преков к этой картине — слабость массовых сцен на иная от Февральской революции и кончая смертью дооковникова. Эти сцены разработаны кинематографически слабее, чем даже это сделал А. Толстой в романе, а ведь должно бы быть наоборот.

Возьмем «Пролог» Е. Дзигана. Насколько многоводные и масштабные массовые сцены этой картины слабее в режиссерском решении таких сцен, как урядяков на фронт или бой с белогвардейцами в карти- того же Е. Дзигана «Мы из Кронштадта», — сцен ообразных, остро решенных, глубоких, скупых, иск- "чительно сильно передающих атмосферу эпохи.

Чтобы не критиковать только других, я добавлю, 5 в моей последней картине «Убийство на улице анте» единственные две массовые сцены — бегство

жителей Парижа и убийство эсэсовца в театре — сделаны более чем слабо и не только стоят неизмеримо ниже массовых сцен, которые я сам делал (скажем, сцены покушения в «Ленине в 1918 году»), но просто не достигают должного художественного и профессионального уровня.

Из картин последнего времени я могу отметить две, в которых массовые сцены сделаны с блеском. Я имею в виду «Летят журавли» (эпизод ухода на фронт) и вторую серию «Тихого Дона» (боевые сцены).

Чтобы добиться новых высот в нашем искусстве, нужно резко переменить наше отношение к самому трудному, но зато и очень важному участку нашей работы — к массовой сцене.

Рядом с этим нужно внедрять внимание к детали, вкус к жизненной точности, к тщательному, серьезно-му изображению на экране, внедрять отвращение к кинематографической приблизительности во всех элементах картины — от поведения актеров на втором плане до отделки декораций и выбора предметов реквизита.

Если задача искусства — отражать жизнь, то мы должны делать это серьезно, глубоко и точно, воспроизводить жизнь на экране со всей ответственностью советских художников. И в этом отношении можно упрекнуть многие наши картины в сугубой приблизительности.

Вот, казалось бы, незначительные на первый взгляд примеры. На студии «Мосфильм» в реквизите имеются резные деревянные часы с кукушкой. Оказалось, что эти часы совершенно одновременно снял я и один молодой режиссер. Действие моей картины происходило во французском кабачке, а действие его картины в русском купеческом доме. По совести говоря, эти часы не могли висеть ни там, ни тут. Еще печальнее, что я потом обнаружил эти часы еще в двух фильмах. Есть у нас писанная маслом большая картина в роскошной раме, изображающая обнаженную женщину. По этой картине с голой женщиной вы безошибочно можете определить продукцию «Мосфильма»!..

Это, разумеется, грубые примеры, но вот более сложный. Режиссер на натуре снимает колхоз в средней полосе России. Строения бревенчатые — нормальные деревенские избы. Но он желает изобразить изо-

билие в этом колхозе, показать хорошую жизнь колхозников, и интерьер ему строят с оштукатуренным потолком и стенами, со всем обличьем городской квартиры. Колхозник на натуре поднимается на деревянное крыльцо избы, открывает дверь и входит в квартиру... высотного здания. Так, начиная с чернильного прибора или часов, дело доходит до трактовок декораций. Далее это переходит на поведение актеров и на весь метод изображения жизни, которая теряет на экране черты подлинности, делается сугубо приблизительной, кинематографически условной и, как правило, трафаретной.

Как пример серьезной и глубокой работы режиссера над воспроизведением жизни хочется привести недооцененную у нас картину «Солдаты» А. Иванова — картину суровую и правдивую.

В связи с этим мне хотелось бы затронуть один на первый взгляд не первостепенный, а по существу важнейший вопрос режиссерской деятельности — о требовательности режиссера к художественному результату кадра, о непримиримости его в борьбе за выполнение стоящих перед ним в каждом кадре творческих задач. Разрешите мне рассказать один урок, который дал мне в свое время С. М. Эйзенштейн.

Накануне первого съемочного дня моей первой картины я пришел к Эйзенштейну и попросил его дать мне напутствие. Эйзенштейн спросил:

— С чего вы завтра начинаете?

Я ответил:

— С самого простого кадра, который есть у меня в сценарии: сапоги стоят перед запертой дверью.

— Так вот, — сказал Сергей Михайлович, — снимите эти сапоги так, что если вы после съемки попадете в трамвай, я мог бы взять этот кадр, показать его оим студентам во ВГИКе и сказать: «Смотрите, какой блистательный режиссер безвременно погиб. Он спел снять в своей жизни всего один кадр — сапоги, стоящие перед дверью, — но этот кадр снят так, что он идет в историю советской кинематографии». И так снимайте дальше каждый кадр вашей картины, как последний в жизни, — продолжал Эйзенштейн. — В кинематографе не бывает незначительного.

Разумеется, не нужно понимать Сергея Михайловича примитивно — кадр сапог нельзя снять так, чтобы

он вошел в историю кинематографии. Но я думаю, всем понятен глубокий смысл этого напутствия. Мне в жизни не раз приходилось с болью и стыдом вспоминать о нем, когда я отступал перед производственными трудностями, упрощал тот или иной эпизод. Вспомнил я этот урок и когда смотрел «Летят журавли» и любовался операторским блеском С. Урусеvского буквально в каждом снятом им кадре.

Сравним с этим высказыванием С. Эйзенштейна высказывание способного молодого режиссера В. Басова, который на Художественном совете «Мосфильма» в ответ на критику снятой им натуры заявил: «Это все проходные кусочки. Это мостики. Они мне нужны только для монтажа».

Когда А. Довженко снимал «Аэроград», то этот седой человек поехал на Дальний Восток и своими немалыми ногами исходил сотни километров в поисках подлинной натуры, что так важно для кинематографа. Молодой режиссер В. Ордынский в картине «Четверо», работая в моей мастерской, при моем попустительстве и под нажимом дирекции студии всю тайгу и таежный городок, как у нас говорят, «отснял» в Подмосковье. Только увидев материал на экране, я понял, какой вред художественному качеству, выразительности картины и вместе с тем молодому режиссеру принес этот мой либерализм.

Впрочем, то же самое сделал опытный режиссер А. Столпер, который картину «Далеко от Москвы» снял совсем недалеко от Москвы, в Звенигороде. Вспомните вместе с тем, какое огромное значение для художественного уровня картины «Сорок первый» сыграла подлинная натура — пустыня, берег моря. Это стоило большого труда, огромного напряжения сил. Но что было бы с этой картиной, если бы ее сняли под Каневым, где тоже есть пески, и в Крыму, где тоже есть море? Картины как художественного произведения не существовало бы.

Кинематограф ни в чем не терпит лжи, компромисса. Правда, подчас бывает трудно, но если это необходимо, от этого нельзя отталкиваться. Так должен рассуждать режиссер, такова традиция советской кинематографии, традиция, на которую сейчас, скажем прямо, идет довольно мощное наступление со стороны дирекций многих студий и директоров многих картин.

Я вижу в организационно-производственных вопросах одно из важных — препятствий, которые стоят на пути нашего движения вперед. Казалось бы, этот вопрос второстепенный. Нет, товарищи, это первостепенный вопрос.

В настоящий момент производство даже на крупнейшей в Союзе киностудии «Мосфильм» организовано таким образом, что все творческие процессы необыкновенно затруднены.

Если производство не поощряет творческие усилия, ставит художника в положение, скажем, аналогичное мастеру на производстве башмаков или утюгов, то возникают серьезные трудности на пути овладения высотами киноискусства.

Следует при этом учесть, что в среде самой кинорежиссуры, особенно режиссуры среднего поколения и молодежи, не воспитана сила сопротивления производственным трудностям, не воспитана беспощадная требовательность к художественным результатам своего труда. «Лишь бы прошло на экране» — является настоящим бичом в режиссерской работе сегодня.

Картины упрощаются, обедняются, примитивизируются в процессе постановки. А потом мы гордимся тем, что они стоят дешево! Даже те элементы, которые точно вписаны в режиссерский сценарий, очень часто не выполняются — решения сводятся к более удобным для производственного отдела студий, к более легким, хотя и менее выразительным.

В этом я вижу одно из важнейших нарушений советских кинематографических традиций, резко отличающих наше кино от голливудских нравов и обычаев.

Я вспоминаю время, когда на «Межрабпомфильме», например, даже В. Пудовкина коллектив студии заставлял переснимать эпизоды, хотя он и не хотел этого делать.

Я вспоминаю время, когда на «Ленфильме» режиссерский коллектив имел в этом вопросе решающее слово.

Наконец, я вспоминаю совсем недавние времена, когда на «Мосфильме» И. Пырьев, продолжая эту традицию, настойчиво требовал от молодой режиссуры полноценной работы и заставлял, например, Э. Рязанова многократно переснимать и улучшать ряд эпизо-

дов «Карнавальная ночь». Но такие директора стали сейчас исключением.

Нетребовательность к результатам во многом зависит от неверной организации производства. За годы «малюкартинья» киностудии разучились культурно и полноценно обслуживать съемочные группы, разучились выше всего ценить творческий эффект. Наибольшим уважением пользуются режиссеры, выгоняющие много метров в смену, вне зависимости от художественных результатов.

Кстати, мне кажется, что следует решительно изменить систему нашего учета. Метражный, поденный учет — это узаконенная фикция. Такая система учета особенно выгодна халтурщикам.

Разумеется, режиссеры должны добиваться точной, плановой работы. Но сейчас наступил момент, когда нужно решительным образом пресечь поток упрощенчества, поток компромиссов и полурезультатов, ибо это не только снижает уровень киноискусства, но и создает дурные производственные традиции, с которыми становится трудно бороться. Неверную позицию занимает в этом вопросе Управление по производству фильмов, работники которого, по-видимому, убеждены, что прогресс киноискусства заключается в том, что с каждым годом декораций в картинах нужно строить все меньше, количество массовок, костюмов и даже репетиций с актерами следует последовательно сокращать, а картины все более упрощать по всем линиям, как это происходит в производстве сапог или лопат.

Между тем процесс развития киноискусства заключается в последовательном улучшении качества, углублении содержания, усложнении режиссерского приема, в последовательном поднятии уровня нашего искусства, а не в последовательном его упрощении. Можно и нужно добиваться снижения затрат за счет рациональной организации производства, за счет внедрения передовой техники и т. д., но нельзя год от году урезать и упрощать художественные элементы, напрямую связанные с качеством наших фильмов. Сегодня, скажем, в среднем в картине должно быть не больше тринадцати декораций, а на следующий год можно запланировать одиннадцать декораций, а потом — девять. Так рассуждают некоторые производственники. Нельзя до бесконечности сокращать количество экспедиций,

мы не Голливуд, и подлинная натура — это золото советской кинематографии. Нельзя до бесконечности урезать массовки, ибо наша кинематография должна носить народный характер, и народные движения должны быть выражены в ней полным голосом, с огромной, невиданной для Запада мощностью.

Тенденция к упрощенчеству резко противоречит установке Центрального Комитета партии о высокой требовательности к идейно-художественному уровню кинематографической продукции. Мы живем в великие времена и должны строить великий кинематограф.

Конечно, нужно сразу же исключить вопрос о режиссерских излишествах. Я полагаю, что режиссер должен быть точен в сроках и, насколько возможно, скромнен в требованиях. Но то, что необходимо для художественного качества, он должен отстаивать.

Должен прибавить несколько слов о нашей технике. Опять же вопрос этот кажется низменным, тем более что наша конференция называется творческой, однако в нашем искусстве это вопрос первостепеннейший. Когда мне предлагают аппарат без жироскопического штатива и на нем нельзя сделать быстрой и плавной панорамы, я вынужден менять режиссерский прием — это уже не вопрос техники, а вопрос творческого метода. Когда я имею дело с камерой, которая трещит настолько, что ее слышно за три метра, мне приходится всю сцену переозвучивать — это уже не вопрос техники, а вопрос качества актерской работы. Когда у меня нет пригодного операторского крана нужных размеров и я вынужден отказаться от проезда, то уже это не вопрос техники, а вопрос изменения характера видения события. Вижу ли я события глазами участника в непрерывной панораме или вижу его монтажно — это будут разные события, по-разному осмысленные. И зависит это от тележки, рельсов, крана, штатива, камеры. Неужели в нашей стране это проблема? К сожалению, техника, даже простейшая, резко отстает от наших потребностей.

Но все технические недочеты на центральных студиях ничто по сравнению с техническим положением на республиканских студиях.

Недавно я побывал в Тбилиси, Ереване и Баку. Будучи достаточно опытным режиссером, я с трудом представляю себе, как в этих условиях можно снять

действительно полноценную картину, особенно в условиях Бакинской студии. Да, нужен для этого исключительный энтузиазм, крепкие нервы, терпение, изворотливость, молодость и физическое здоровье!..

Для того чтобы наше искусство могло решить стоящие перед ним сложнейшие идейно-художественные задачи, нам необходимо изобилие высококачественной техники. Я имею в виду бесшумные синхронные съемочные камеры, жироскопические штативы, операторские портативные краны, рельсы, тележки, пленку и, наконец, павильоны для синхронных съемок, ибо, например, в Баку и Ереване синхронные съемки вообще исключены, в Тбилиси из трех павильонов можно синхронно снимать только в двух маленьких, а в большом — разве что только сцены народных восстаний!

Я приношу извинение, что в этом докладе, который должен был бы быть более принципиальным и высоко творческим, задел вопросы техники и организации производства, но я полагаю, что эти вопросы мы должны решать в первую очередь для того, чтобы облегчить работу нашей молодежи, облегчить работу на республиканских студиях, дать возможность молодому поколению на всех студиях Советского Союза сосредоточиться на генеральном вопросе — на режиссерском решении, на идейно-художественном качестве своей работы, а не бороться ежедневно и ежечасно с производственными и техническими трудностями, теряя в этой борьбе ясность цели и высоту творческих решений.

В особенности нужно всем нам сосредоточить внимание на работе республиканских студий, роль которых возросла ныне как никогда.

Вместе со стремительным ростом производства республиканские студии растут и в отношении художественного уровня продукции. Только на днях мне довелось увидеть две очень хорошие картины: «Авиценна» К. Яратова (Ташкент) и «Лично известен» С. Кеворкова (Ереван). Сейчас 60 процентов всех картин делается на республиканских студиях. Ведь это небывалое явление! Этого не было никогда в истории советской кинематографии. Но, товарищи, если это так, то из этого нужно сделать соответствующие выводы. Ведь сейчас, как я уже говорил, существует неравенство в условиях работы режиссеров и операторов в Москве, Ленинграде и республиканских

студиях. Это неравенство нужно ликвидировать как можно скорее. Творческие задачи бакинских или ереванских режиссеров не проще, а подчас сложнее, чем у московских и ленинградских. Речь идет не только о техническом оснащении республиканских студий, но и об ускорении строительства новых студий, обо всем комплексе условий работы, включая сценарную и актерскую проблемы и все проблемы режиссуры.

Прежде всего мы должны уничтожить разобщенность в нашей работе, уничтожить немедленно. Нужно широко практиковать творческие командировки нашей режиссуры на республиканские студии и, наоборот, национальных режиссеров в Москву и Ленинград. Мне кажется, что хорошо было бы ввести практику приглашения национальных режиссеров, особенно молодых, на одну постановку на московские и ленинградские студии, а также московских и ленинградских режиссеров направлять время от времени в братские союзные республики. Нужно шире практиковать совместные постановки картин. Это важнее, чем совместная работа с зарубежными студиями.

Особенно сложно обстоит в республиках дело с кинодраматургами. Нужно широко организовать мастерские на местах. Необходимо государственное решение вопроса об актерских кадрах в республиках. Я имею в виду организацию студий киноактеров, включение киноактеров в штаты театров за счет кинематографии со встречными обязательствами театров по обеспечению актерами съемок. Необходимо также обязательное воспитание киноактеров в республиканских театральных институтах.

Мы должны широко развивать творческое общение режиссуры всех республик, проводить премьеры наших картин не только в Москве и Ленинграде, но и во всех республиканских центрах. Словом, мы должны двигаться единым творческим фронтом.

Советская режиссура всегда несла на плечах основную тяжесть в великом деле движения нашего искусства вперед. Она смело разбивала укоренившиеся навыки и штампы, всегда искала новое, передовое, чутко прислушивалась к дыханию времени. Режиссеры ставили генеральные задачи перед кинодраматургией, гол кал и ее вперед, заставляли искать новые формы, «овые» выразительные средства, отвечающие новому

содержанию. Режиссура сыграла важнейшую роль в создании глубокого стиля работы советских актеров, советских операторов, советских художников и кинокомпозиторов.

Сейчас, как никогда, требуется сплочение рядов советской режиссуры для решения принципиальных задач нашего искусства и ликвидации ряда мелких, как бы незначительных, но мешающих нам недостатков.

Все мы с огромной радостью и гордостью видим большие успехи советской кинематографии за последние годы. Успехи эти заключаются не только в количественном росте производства, не только в появлении большого количества новых молодых мастеров, но и в том, что в лучших картинах мы явственно движемся вперед, углубляем стиль нашей работы, завоевываем новые позиции.

Я много раз в течение этого доклада оперировал уроками прошлого. Не поймите меня так, что золотой век кинематографа где-то позади и что сейчас мы как бы плетемся в хвосте собственных былых достижений. Это не так. Если мы сравним лучшие картины, сделанные в последние годы, такие, например, как много раз уже упоминавшиеся «Летят журавли», «Коммунист», «Тихий Дон», «Сорок первый», «Чужая родня», «Солдаты», «Большая семья», «Дон Кихот», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Лурджа Магданы», «Авиценна», «Павел Корчагин» и многие другие, если мы сравним эти картины последних лет с тем, что мы делали десять или двадцать лет тому назад, то увидим, что искусство наше значительно изменилось, что во многом оно стало глубже, взрослее, приобрело черты нового времени. Это относится не только к художественной кинематографии. Совсем недавно мы видели «Огни Мирного», «Незабываемые годы» и другие великолепные документальные фильмы. В самое последнее время созданы новаторские, полные глубокой мысли и чувства, отличные научно-популярные картины «За жизнь обреченных», «Дорога к звездам» и еще ряд прекрасных, по-настоящему захватывающих зрителя картин. Советская мультипликация стала работать превосходно, она становится любимым жанром.

Мы переживаем период стремительного накопления сил перед решающим рывком вперед. Даже в годы са-

мого прекрасного цветения мы не дѣгались вперед с такой быстротой. И если я в своем докладе, быть может, слишком часто оглядывался назад, то я это делал для того, чтобы напомнить драгоценные уроки нашей истории, чтобы не растерять в нашем движении и крупицы прошлого, которое дорого всем нам.

Я полагаю также, что наша конференция должна сосредоточить внимание не только на том, что нами сделано, но, главное, на том, что у нас недоделано и что мы обязаны сделать.

Перед нами все яснее вырастают черты нового, грядущего киноискусства. Но путь к нему один — через великие, единственные в мире традиции советского кино.

Кинематограф — это искусство коммунизма. Только кино с его безграничной массовостью, с его огромной силой воздействия, с его способностью проникать в глубь человека, в мельчайшие его душевные движения и в то же время разворачивать на экране самые могучие народные движения, только кино сможет по-настоящему служить миллиардам людей при коммунизме.

Подобно тому как XIX век называется веком пара и электричества, XX век будет именоваться веком атомной энергии и кинематографа. Вступая в коммунизм, человек из всех искусств возьмет с собой кино, ибо оно способно впитать в себя все лучшее, что только есть в — других зрелищных искусствах.

Мы живем в великие времена, и перед нами стоят великие задачи.

Партия и народ требуют от нас смелого движения ; вперед. Мы обязаны ответить на это требование делом.

УНУ такое современность в искусстве

\$* практические задачи

^советской кинематографии

<[...]> прежде всего я хотел бы сразу ограничить тему.

Что такое — современность в искусстве? Искусство — это и кинематограф, и цирк, и живопись, и музыка, и театр, и литература. Что такое современность в Цирке, я, например, совершенно не понимаю. Там мож-

но делать «шпагат» в XIX, XX, XXI веке — вероятно, большой разницы, кроме костюма, не обнаружив. На-счет живописи у меня тоже решительно своя точка зрения, которая, вероятно, не будет разделяться Союзом художников, поэтому я ее официально на семинаре излагать не считаю нужным.

С театром у меня чрезвычайно сложные отношения, как вы знаете. Я напечатал примерно год тому назад статью «Кино, театр, телевидение», которая вызвала довольно широкие отклики со стороны театральных деятелей. Они поняли статью так, что я собираюсь ликвидировать театр. Они забыли, что я не министр культуры и не могу этого сделать. Да если бы и был, я не мог бы этого сделать. Но все-таки это их встревожило. Особенно острое возражение написал молодой режиссер Эфрос, которое называлось «Я остаюсь в театре», после чего он пришел на «Мосфильм» и поставил картину. <...> Таким образом, слова у него разошлись с делом. Возражения были иронические и очень яркие, а поступок — как раз в русле той статьи, которую написал не он, а я.<...>

<^...^>я хотел бы поставить вопрос, который нас больше всего волнует, то есть вопрос о кинематографе. О нем я и буду говорить, хотя задеть я могу и литературу, которую просто меньше знаю, потому что я не читал все, что вышло за этот год, а видел все.

Прошел примерно год со времени нашего первого занятия, когда семинар принял новую форму.

Что произошло за этот год в мире и что такое — современность в мире? Давайте вспомним на секунду, мне кажется, это будет полезно.

. Мы на один год приблизились к построению коммунизма, у нас в стране вступили в строй гигантские сооружения, подчас вступили незаметно. Если мы вспомним, как вступал в строй ДнепрогЭС или стройки первой пятилетки, какими огромными усилиями всего народа, с каким напряжением сил и, следовательно, с каким огромным резонансом эти стройки вступали в число действующих и как сейчас сооружения, гораздо более сложные, гораздо более гигантские, требующие совершенно другой техники, огромные по своим масштабам, просто поочередно вступают в строй, то понятно будет, какие огромные достижения были у нас в стране.

За этот год запустили двух собак [в космос]. Они облетели двадцать раз вокруг земли и благополучно приземлились вместе с крысами, мышами, всякими блохами и всевозможным инструментом: приземлились в точности в назначенное место. Приземлился и контейнер, приземлилась и сама ракета. Это само по себе чудо.

Мы выстрелили в Луну и попали в нее. Мы выстрелили второй раз, и наша ракета описала круг и сфотографировала обратную сторону Луны, что само по себе является чудом, почти не поддающимся разуму человека. После этого по телевидению была показана эта обратная сторона Луны.

За этот год значительная часть Африки перестала быть колониями. Появились новые государства на карте Земли. Чили в результате землетрясения была истреблена наполовину. Куба стала свободным государством.

Фидель Кастро стал знаменитым человеком в мире. Этот пламенный, детски чистый революционер провел великолепную демонстрацию в Нью-Йорке в Организации Объединенных Наций. За этот год была испытана в Сахаре французами атомная бомба. В этот год сорвалось совещание в верхах. В этот год был вышвырнут из Кореи Ли Сын Ман. На улицах Сеула горели танки и, казалось бы, совершенно задавленный, маленький, истощенный войной, нищий, убогий Южно-Корейский отромок, на котором сидит вся Америка, поддерживаемая Организацией Объединенных Наций, вышвырнул Ли Сын Мана так, что он не знал, как оттуда удрать. В Японию не пустили Эйзенхауэра. Полумиллиона человек сидели на шоссе, по которому зытался проехать Хеггерти, и он вынужден был на вертолете спуститься на землю. Депутатов парламента Цвриходилось вытаскивать на руках. Пятнадцать тысяч 'гзиновых дубинок и пистолетов не могли охранить Жмператорский дворец и парламент Токио от напора столпы.

Подумайте только, в какое время мы живем, подумите, что происходит в мире. Человечество то подходит к самой грани атомной войны, то отталкивает ее. Усилиями, в сущности, единственно только нашими. Целые штабеля новейших атомных и водородных ^мб и снарядов ожидают испытаний. И первый раз в

истории человечества случается так, что они уже год ожидают испытания, а испытать их нельзя.

Вот что происходит в мире.

Кроме 1917 года, когда произошла Октябрьская революция и весь мир раскололся пополам, трудно вспомнить эпоху, которая была бы так богата совершенно поразительными, грандиозными событиями, так была бы насыщена борьбой, в которую человечество бы так балансировало на грани гибели или громадного, невиданного расцвета, который как будто бы прямо дается нам сейчас в руки — настолько современная техника молниеносно и стремительно шагнула сейчас вперед.

Где бы мы ни были, в какой бы среде мы ни находились, мы видим, что каждый человек первым делом, встав утром, раскрывает газету, смотрит на эту четвертую страницу: что происходит в мире.

Это волнует нас, советских людей; всегда волновало, а сейчас волнует особенно. Но это стало волновать и весь мир. Нет уже сколько-нибудь нормального человека в мире, который бы этим не волновался и не жил.

Теперь посмотрим, что за этот год сделал кинематограф?

Мы сделали много хороших картин. Отставим в сторону экранизации, исторические фильмы; посмотрим, о чем же говорят наши современные советские картины.

Если мы соберем их все вместе (их сделано много и на «Мосфильме», и на Студии имени Горького, есть кое-что на «Ленфильме», большое количество современных фильмов сделала Киевская студия им. Довженко) и посмотрим на эти картины, особенно, я бы сказал, на киевские, то окажется, что их можно отнести к любому времени. Они могли быть сделаны вчера, завтра, позавчера, и, подобно цирковому номеру, они не имеют никакого отношения к тому, о чем сейчас думают люди, просто никакого отношения.

Мне кажется, что разрыв между тем, что привлекает современного человека, между тем, чем он живет, и тем, что он видит на экране, стал сейчас особенно резким.

В какой-то мере здесь играет, по-моему, немалую роль наша сложившаяся за последние годы при-

вычка, усвоенная прокатом, внедренная в сознание зрителей и постепенно просочившаяся и в нашу среду, привычка рассматривать кинематограф, в общем, не как искусство.

Давно уже, за редким исключением, не выходят картины, которые заставляют подумать хоть немного, — считается, что думать над кинокартинами ни в коем случае не надо, всякое такое размышление может нанести несомненно финансовый ущерб прокату.

Я был потрясен, когда узнал, что «Мистер Питкин в тылу врага», картина, выпущенная Главкинопрокатом, побилась чуть ли не все рекорды сборов, на нее стоят очереди. Смущенный этим обстоятельством, я решил посмотреть, что же это такое «Мистер Питкин в тылу врага». Товарищи, я вышел после этого просмотра просто убитый. Более дурной, совершенно бессмысленной, убогой, идиотской картины я не видел. Я даже не могу сказать, для кого поставлена картина, — я ничего подобного уже давно не видел.

Что же происходит? Почему на этого «Мистера Питкина» такой поток зрителей? Трудно это понять. Я советовался с друзьями кинематографистами — они сами потрясены. Один из них, узнав, что его дочери понравилась эта картина, запретил выходить ей из дому в течение месяца. Больше он ничего сделать не мог.

Что же происходит? Конечно, дурные картины всегда да могли быть, и они могли нравиться. Мог же нравиться когда-то «Тарзан» или Пат и Паташон. Но тогда надо ведь этому что-то противопоставить, что-то такое, что могло бы заечь умы.

Мне кажется, мы должны с вами прежде всего обратиться в состоянии современного кинематографа для того, чтобы посмотреть, каким оружием мы располагаем. Я, как вам известно, страстный поклонник того искусства, в котором работаю, и считаю, что кинематограф есть величайшее из всех когда-либо существовавших. Ших, во всяком случае, до сего времени искусств, и что этот кинематограф является с каждым годом все более мощным, то есть приобретает все большие возможности.

За последние годы то у нас, то в Италии, то в Испании, то во Франции, а подчас и в Америке появляются картины, которые демонстрируют действительно безграничность возможностей кино. Они далеко не всегда

идейно безупречны и далеко не всегда приемлемы для нас с точки зрения своей идеологии, но они напоминают о том, что нельзя находиться в кругу привычных, сложившихся, устоявшихся приемов, которые делают кинематограф мало подвижным и крайне сужают наши возможности воздействия на зрителя.

Только на фоне однообразных, стандартных картин, которым зритель не верит, может иметь успех «Мистер Питкин». Ведь мистер Питкин — чужой человек для советского зрителя, мистер Питкин ничего ему не говорит. Весь быт, который там изображается, по меньшей мере идиотичен, неправдоподобен. Осмеяние английской военщины для нашего зрителя совершенно чуждо, потому что он не знает английской военщины, и у нас таких нравов нет.

Если бы мы давали нашему зрителю зрелище, в котором он узнавал бы себя, своих друзей и товарищей своей жизни, своих знакомых, получал бы ответы на вопросы, которые его волнуют, уверяю вас, мистер Питкин такого успеха иметь бы не мог.

В ГДР сделана, по-моему, слабенькая <С—> картина «Белая кровь», но в ней трактуется вопрос об атомном излучении. Я посмотрел эту картину, потому что примерно подобная тема и у меня. Я был поражен тем волнением, с которым зал смотрел ее, потому что вопросы атомной войны и облучения волнуют всех. Мы на них не ответили; немцы на них ответили чрезвычайно плохо, но все же это как-то будит мысль, и я уж предпочитаю тогда картину «Белая кровь», а не Питкина.

Что я имею в виду, когда говорю о том, что мы застыли в очень ограниченных рамках?

Кинематограф родился на скрещении ряда искусств. Первые его кадры были документальными, но мгновенно вслед за тем на кинематограф распространилась экспансия театра.

По сути говоря, все развитие кинематографа, особенно на его звуковом этапе (да и на немом тоже), в какой-то мере проходило в порочном кругу устоявшихся канонов театральной драматургии, которая существует тысячи лет. Привычки эти ввелись в плоть и кровь; привычка к драматургии, сводящей все события мира к небольшому треугольному конфликту, прочно сидит в кинематографе все эти годы.

Вот любопытная история. Мне довелось видеть не так давно картину, сделанную на Киевской студии. В этой картине изображается, по-моему, довольно интересное событие. В первые дни войны недалеко от Киева, в охвате немецких армий, рвавшихся к Днепру, застрел бронепоезд. Вообще бронепоездов сейчас уже не существует — это устарелое орудие, это оружие времен гражданской войны, когда война проходила вдоль рельсовых путей, когда не было авиации, не было мощной дальнобойной артиллерии и не было танков. Тогда бронепоезда играли громадную роль. И вот сохранился старый бронепоезд. Немцы об этом не знали. Они вообще не знали, что есть бронепоезда, у них их не было. И этот бронепоезд сыграл огромную роль в обеспечении выхода нашей армии. Армия вырвалась из клещей. Команда бронепоезда была награждена. Бронепоезд был взорван. Он вел бои много дней на рельсах.

Человек стал изображать это событие, само по себе, безусловно, интересное. Немцы рвутся к Киеву. Очень Гясная стратегия. Отрезан кусок земли, иссеченный ветками железной дороги. И здесь мечется бронепоезд, который стал передвижной крепостью отступающей армии. Но показалось, что это будет скучно смотреть, что надо сделать сюжет. И делается сюжет: на этом бронепоезде служит, скажем, герой, который влюбляется в санитарку, а санитарка обслуживает командующего 1армией. Школьный товарищ санитарки — матрос, влюбленный в нее, попадает на этот же бронепоезд. <...>

И вот это действительно изумительное, грандиозное, важное событие сводится потом к судьбе трех-четырех человек, которые связаны и родственными отношениями: там есть еще папа девицы, руководитель партизанского отряда и председатель местного колхоза, обобщен, весь мир свелся к тому, что на фоне бронепоезда разыгрывается пьеса, рассказанная на труппу Провинциального театра. Один благородный старик, ЭДна героиня, один молодой герой, один комик и один (Отрицательный персонаж. Это труппа стандартная. На фху труппу пишутся пьесы. В таких пьесах никаких бронепоездов быть не может. Но дело в том, что привыкли тому, что именно так и должна изображаться жизнь, при помощи набора персонажей из периферийной труппы

пы, что даже в фильме о бронепоезде эти же самые персонажи возникают и сводят громадное, несомненно интересное событие к стандартной пьесе.

Это — пример открытый. Подобных примеров я могу назвать очень много. Вы сами посмотрите, и вы увидите, как рядом с молодым героем непременно ходит комик. Почему? Так раньше антрепренеры набирали труппу. Они брали какую-то ходовую пьесу и говорили: кто нужен из персонажей? Один герой, один комик, одна героиня, одна инженерю комик, один благородный старик, одна благородная старуха — и т. д. Вот и все.

Этот набор театральных штампов, проникший в кинематограф, формирует наши произведения, в том числе и те, которые у нас считаются классическими. Посмотрите многие из них (здесь тоже пришла пора кое-что пересмотреть).

Перед вами великая картина «Чапаев» — действительно великая картина, но в этой великой картине братья Васильевы, которые сделали громадное дело (не подумайте, что я хочу дурно говорить о «Чапаеве», для своей эпохи это была картина поразительная, в ней поразителен характер Чапаева), все же посчитали, что невозможно обойтись только конфликтом между Фурмановым и Чапаевым, что нужна комическая пара рядом, и они сделали Петьку и Анку-пулеметчицу, а это по сравнению с величию характера Чапаева, на мой взгляд, просто стандарт, не больше.

Я назвал «Чапаева», а не другую картину, потому что эту картину я люблю и видел ее, вероятно, сорок раз и сорок раз с досадой смотрел эти сцены и думал: как же не поверили Васильевы в своего собственного Чапаева? Особенно я стал думать об этом позже...

Навыки к пьесоподобию проникают всюду. Я вам назвал набор персонажей, но если вы посмотрите, что такое сюжетосложение, сюжетный ход почти любого сценария, который у нас сейчас делается, то вы увидите, что это большей частью искусственное творение, в котором автор, не доверяя свободному течению жизни, не доверяя свободному развитию отношений, старается скомпоновать драматургию по принципу, который лучше всего выражен Чеховым: если в первом акте висит ружье, в четвертом оно должно выстрелить.

Я очень люблю Чехова, но считаю, что это изречение Антона Павловича принесло невероятно много бедствий кинематографическому искусству, хотя очень нужно для театрального искусства. Я убежден, что если в первом акте висит ружье, то во втором, третьем, четвертом оно может висеть и не стрелять, и ничего от этого плохого не произойдет.

Искусственная подгонка драматургии не под жизненное развитие, а под привычные для нас повороты стала сейчас законом. А кинематограф в последние годы все чаще показывает, что эти законы не обязательны.

Сколько раз я замечал, что сцена делается ради наиболее эффектного сюжетного поворота в конце, когда, скажем, предатель оказывается не предателем <C-^>

Что же доставляет истинное удовольствие при просмотре картины? Вовсе не эти повороты, потому что их угадываешь вперед. Как правило, чем по видимости точнее сделана драматургия, тем раньше ее разгадываешь: можно остановить просмотр на второй части картины. Мы уже знаем эти нитки. Не все умеют этими нитками шить, но отличать их умеют все. <...>

У нас в объединении произошел такой случай... Пришел прекрасный молодой очеркист В. Михайлов. Он напечатал в журнале «Москва» серию очерков о вечерней школе молодежи. Очерки при чтении доставили самое настоящее наслаждение — интересные, острые, очень современные, на чрезвычайно нужную тему о москвичах. Заключили с автором договор на сценарий. Через три или четыре месяца я имел удовольствие прочитать сценарий, который меня страшно поразил. Из всех очерков был выбран один — о сталеваре. Этот сталевар, хороший человек, прекрасно зарабатывал, и вдруг — покушение на самоубийство. Почему? Оказывается, он женился на учительнице, полюбил ее, а учительнице, как выяснилось, нужны были только алименты с него, так как у нее был ребенок. После того как он ребенка усыновил и алименты стали обязательными, она с ним разошлась. Она ему сказала: «Ты мне, долдон неграмотный, не нужен». Интересная женщина, молодая, красивая, оказалась по отношению к нему сволочью.

Интересно и необыкновенно поворачивается образ этой женщины: ведь она заботится о ребенке, у нее маленькая зарплата. Сталевавар же, здоровый парень, был настолько оскорблен, что с огромными трудностями преодолел этот кризис. Несомненно интересная тема. Она была выбрана автором как основная.

И вот автор стал разрабатывать сюжет. Выяснилось сразу, что нельзя ставить картину о том, как человек, претерпевший жизненный крах, кончает самоубийством. Он должен чем-то утешиться. Одна девица, которая окончила школу раньше, пригодилась ему для утешения. Таким образом получилось, что сначала сталевавар полюбил плохую женщину с ребенком, а потом хорошую женщину без ребенка. Постепенно сформировалась пошловатая история, в которой трудно было разглядеть действительно жизненный материал, необычайно точно увиденный очеркистом. Штамп драматургии, на который его толкнули, потушил все живое, что было в этом поразительном куске жизни, и превратил его в стандартное творение. Как стандартное творение оно оказалось недостаточно оптимистическим.

Естественно, тут были два пути. Либо выбросить самоубийство и вернуться к ситуации, которая была в «Весне на Заречной улице». Либо все-таки попробовать сделать эти очерки. Пробовали несколько раз. Попытки окончились неудачно. Оказалось, что, несмотря на помощь редактора, несмотря на несомненный талант Михайлова, несмотря на то, что ему помогал и кое-кто из режиссеров, мы не умеем пока еще делать такие картины. Был предложен напечатанный в журнале материал, мне показалось, что бери его и снимай. Но нет, он не переводился в сценарную форму. Мы не умеем перешагнуть через целый ряд мешающих навыков, которые никакого отношения к современности не имеют. Они родились не в современности, они родились давно, их истоки, если хорошенько покопаться и подумать, можно обнаружить за много десятилетий или даже столетий до нашего времени. <^...^>)

В последнее время мы смотрим много зарубежных картин, причем в подавляющем большинстве это чудовищная гадость. <...]> Часто убогое, глупое зрелище, и уж больно свободным стало обращение с половым актом. Тут все, что хотите, можно наблюдать в

совершенно неприкрытом виде и в огромном количестве картин.

Во среди них попадаются картины, которые поражают меня смелостью решения и доказывают, что, пожалуй, кинематограф может выскочить из этого порочного круга — при известной смелости и риске.

Скажем, я имею в виду такие картины, как «Хиросима, любовь моя» и «Приговоренный к смерти бежал». Я далеко не в восторге от картины «Хиросима, любовь моя», это картина патологическая, в ней очень много модерна, картина во многом дурного вкуса, и в целом она оставила у меня какой-то противный осадок в душе. Мне показалось омерзительным прямое соединение жертв Хиросимы — корчащихся, обожженных людей с двумя обнаженными любовниками в кровати, причем любовники взяты только частью: мы видим руки, женскую грудь и кусок спины в момент очень нежного соединения. Монтажное сопоставление этих тел и жертв взрыва, с которых сползает кожа, показалось мне глубочайшим образом оскорбительным.

Я считаю, что так оперировать материалом Хиросимы — это спекуляция. Да и вообще вся французская «нувель-ваг», по-моему, несколько преувеличена. Если итальянскими неореалистами двигала мысль, идея, то этой новой волной двигает только одна идея — оригинальность. Ничего другого я не обнаружил, что объединяло бы этих молодых людей.

Но тем не менее и в «Хиросиме» есть великолепные монтажные уроки. Оказывается, можно смело монтировать изображения, как бы не соединяющиеся между собой. Например, идет разговор о Хиросиме, или о Невере, откуда происходит эта девушка. На экране появляются и Хиросима и Невер, но не тогда, когда о них говорится, а спустя некоторое время или перед этим. Оказалось, что кинематограф может заставить зрителя задуматься с помощью этого приема асинхронности, о котором, кстати, писал Пудовкин, утверждавший, что генеральным оружием звукового кино является не синхронность, а именно асинхронность, то есть несовпадение в художественных целях звука и изображения.

В «Хиросиме, любовь моя» есть ряд кусков, которые заставляют видеть, думать и слушать в большем объеме, чем это полагалось бы, исходя из конкретного "изображения на экране. Благодаря смелости в опери-

ровании материалом, нарушению всех канонов драматургии, благодаря острому противопоставлению невероятно контрастного материала, благодаря тому, что преодолеваются все логически привычные нам стыки. <...>

Попробуйте записать сценарий «Хиросимы». Запишите изображение и звук. <•./> Вы просто не сумеете это перевести на бумагу. Запись потребует такой каллиграфии в звуке, в изображении, что, когда вы будете читать, вы не поймете, что происходит на экране.

Я посмотрел второй раз картину и попробовал сделать для себя мысленно запись, но мне кажется, что данную картину на бумаге написать нельзя. И это очень важно. Мы до сих пор спорим: у кого приоритет, у сценариста или у режиссера. Дело ведь не в приоритете, а в том, что кинематограф — не литература и не театр, это то, что мы видим на экране, а не то, что мы читаем, не то, что мы рисуем и не то, что мы снимаем. При всей важности сценарной основы, при всей важности драматургии тем не менее надо понять, что все это сложнее, чем мы себе вообразили на опыте наших маленьких пьес — продолжительностью в один час сорок пять минут, не длиннее (короче — сколько угодно, это выгодно прокату).

Возьмите другую картину — «Приговоренный к смерти бежал». Ее оценивают по-разному. <...> Картина очень интересна режиссерским приемом. Я слышал, как многие товарищи говорили, что это научно-популярный фильм на тему: как организовать побег из тюрьмы, и что это, мол, скучно, как научно-популярный фильм. Другие же считают ее поразительной картиной.

Я посмотрел ее и считаю, что картина почти целиком является интереснейшим, оригинальнейшим явлением кинематографического искусства, хотя действительно на экране все дано с невероятной подробностью, доходящей до дотошности, медленно, долго, без синхронного разговора (там нет ни одной синхронной реплики). Играет не актер, звучит дикторский текст, даже там, где люди говорят. Она вся построена на звуках. Например, излагается история, как герой делает крючок или изготавливает веревку, выжидая, когда пройдет надзиратель или раздастся какой-то непонятный ритмический шум, который слышен каждые две-три мину-

ты за стеной. И только в конце картины выясняется, что за стеной ходит трамвай. Во время этого шума можно работать. Вы начинаете вместе с этим человеком ждать шума, вместе с ним пилить, прислушиваться к шагам. Вы настолько погружаетесь в жизнь одиночной камеры, что вместе с героем начинаете различать шаги заключенных и шаги надзирателя, все звуки тюрьмы воспринимать почти с болезненной точностью.

Ни одно искусство, кроме кинематографа, не способно этого сделать, в том числе и литература, потому что можно написать: «он прислушивался к шагам», но заставить вас действительно прислушиваться к шагам может только кинематограф. И вы прислушиваетесь к шагам, и вдруг они делаются для вас, как для заключенного, самым важным, грандиозным в этот момент: господи, хоть бы прошел. Вот прошел, можно пилить...

Оказывается, не нужен никакой сюжет. Я как прикованный смотрел эту картину, а в ней нет сюжета. Дочка начальника тюрьмы не стала его любовницей и не влюбилась в него; в соседней камере не сидела какая-нибудь обольстительная продавщица кофе, не было никакой интриги на воле, ничего этого не было, никакой любви, никакого подражания «Пармской обители». Все так, как в жизни: человек посажен в одиночку, и он один. Есть арестанты, которые ему сочувствуют, другие — нет; есть надзиратели, которым он верит, и есть такие, которым не верит. И вы начинаете жить жизнью этого человека.

Другое дело, правильно ли, что героя играл не актер? Идеально ли сделана картина? Может быть, не идеально. Но она доказывает, что кинематографу присущи особые свойства, доказывает предметно, реально, вещественно. <...>

Я сам поймал себя несколько раз за руку в последние годы на песоподобии. Начинаю работать над сценарием, причем клянусь, что сделаю сценарий, в котором не будет никаких этих подлых совпадений вроде того, что героиня написала письмо, но адресат его не получил, однако письмо кто-то нашел и т. д. В какой-то момент мне не хватает драматичности. Но вот, кажется, сцена сделана и все поворачивается эффектным ударом. Пишу и думаю: а это же неправда, но не могу

остановить свою понаторевшую руку. Уже несколько лет борюсь, стараюсь и терплю непрерывное поражение в этой битве, потому что уверен: наблюдения за человеком, человеческим характером, за ходом его мысли совершенно достаточны для того, чтобы картина смотрелась и чтобы в ней чувствовалась современность.

Вопросы, которые волнуют вас, будут волновать и на экране в тысячу раз больше, если вы их сделаете правдивыми — так, чтобы вам поверили, а не подозревали в том, что это драматически построенная штука.

Когда начинается история о том, что какой-то американец в компании Бобов и Джеков сидит где-то на Северном полюсе... Вы не верите ни в Боба, ни в Джека, потому что Боба будет играть Плятт, а Джека — Названов или Шпигель.

Я сам грешен в том, что в своей жизни поставил немало фильмов с Бобами, Джеками, с Мери и Антуанет, которых играли советские актеры. Но с какого-то момента я дал себе клятву, и торжественно заявляю на этом семинаре, что не нарушу ее никогда. По меньшей мере раз в неделю мне предлагают разные зарубежные темы. Я говорю — не буду, не буду снимать больше в жизни ни Астангова, ни Плятта, ни Штрауха в роли американцев, англичан и немцев, потому что они не американцы, не англичане и не немцы.

Кинематограф в последние годы обнаружил, особенно под влиянием ударов, которые нанесли мировому кинематографу итальянские неореалисты (это великолепное прогрессивное течение, ныне задушенное); кинематограф обнаружил необычайную способность точного воспроизведения жизни, наблюдения за человеком, исследования жизни. И всякому исследованию жизни противодействуют грим, притворство, говоренье на условном языке, неверные костюмы, актерство и позерство.

Недавно я читал статью Захавы, в которой он утверждает, что Советский Союз является единственной страной в мире, в которой существует подлинная актерская школа, что во всех других странах такой школы нет, что наши актеры — лучшие в мире.

Товарищи, я сам патриот, я — член партии, у меня советский паспорт, я член профсоюза и художественный руководитель объединения, я надеюсь, что вы меня

не заподозрите в том, что я — ревизионист или диверсант, но, товарищи, я считаю, что у нас большинство актеров плохие, и плохие они потому, что наша актерская школа, к величайшему сожалению, есть школа не кинематографическая, а глубочайшим образом театральная. И то, что хорошо для МХАТа, вовсе не всегда хорошо для экрана, и честные режиссеры должны были бы давно это сказать.

Довольно, товарищи, лгать в этом вопросе. Я считаю, что сейчас настало время большого пересмотра ряда эстетических ценностей, и мы можем хотя бы в пределах семинара, не выступая в «Советской культуре», между собой поговорить откровенно: скажите, пожалуйста, — что, Качалов действительно читает гениально или это немисливо слушать? Я утверждаю, что, на вкус кинематографиста, то, как читает Качалов, слушать невозможно, это насквозь антикинематографично. Раскрашивание каждого слова искусственно поставленным тембром актерского бархатного голоса, глубочайшая фальшь, наигрывание буквально в каждом слове, которые противопоказаны кинематографу. Это дурно, а не хорошо. И, к сожалению, радио и телевидение на протяжении последних лет непрерывно пропагандируют среди народа этот дурной вкус, и я вижу, как участница самодеятельности, работница Трехгорки, простая, хорошая девушка, говорящая на чистом русском языке, выходя к экрану телевидения, выученная соответствующими педагогами в своей самодеятельности, начинает читать под Качалова. Она изуродована театральной манерой, рассчитанной на отсутствие техники воспроизведения; ее должно быть видно и слышно до двадцать шестого ряда партера, на галерее и т. д.

Качалов снимался на Студии научно-популярных фильмов и играл тысячу раз сыгранную им роль Барона. Когда же он посмотрел себя на экране — старый человек, привыкший к себе и ко МХАТу, большой художник, — то он ужаснулся своему наигрышу. Он I попросил режиссера Юренева переснять кусок, «снизил» манеру наполовину, посмотрел — и опять ужаснулся. Он уже не мог просто играть эту роль. Как шагающий экскаватор не может поднять коробку спичек, так и Качалов не мог иначе работать, это было невозможно для него.

Наша жизнь состоит как раз в том, что все переплетается вне законов драматургии. Как только мы ее, жизнь, ставим в условия так называемой сделанной «драматургии», мы отсекаем потом ровно 99 процентов из мира человечества и тех мыслей, которые нас волнуют.

Актерская манера исполнения, качество грима имеют к этому прямое отношение. Я сам, когда снимал картину «Ленин в 1918 году», загримировал Черкасова под Максима Горького. Причем я видел Горького, разговаривал с ним трижды и прекрасно знал, как он выглядит. Тем не менее тогда наши требования к органике актерского поведения были настолько невысоки, что я был удовлетворен наклеенными скулами, подтянутым носом, а главное, тем, что Черкасов изображал Горького, по существу говоря, не имея на это данных. Он не похож на него и не должен был этого играть. Но актер эксцентрического плана. Горький был совсем другой — он был покоен внутри себя. Это был другой человек, совсем другой, другого склада, другого сложения, другого характера. Изображение Черкасовым Горького сейчас, на мой взгляд, ужасно. Я закрываю глаза в этих местах картины, и мне стыдно до того, что я покрываюсь холодным потом. А тогда не покрывался холодным потом.

Так вот, за последние годы произошли в этом смысле большие события — большие события в нашей же собственной среде и в смысле оценки подлинно актерской работы, с ее точностью и тонкостью, с ее правдивостью.

Что такое органика актерской работы? Что такое человек на экране? Что такое грим на экране, что такое декорация на экране? В этом отношении тоже надо посмотреть на наши фанерные стены. Ведь пора же понять, что фанера на экране, хотя ее зритель и не замечает, сразу разрушает ощущение подлинника, которое должен непременно создавать кинематограф, работая над современной тематикой. Все насквозь у нас приспособлено к восприятию условного театрализованного зрелища. Поэтому так приятны выходы на природу, куски, которые снимают сейчас, настоящие подъезды, чтобы виден был кусок улицы. А еще года три тому назад считали, что нужно режиссеру строить лестницу или подъезд. Сейчас же оказывается счастье-

ем, что не построили, а сняли настоящую лестницу. <...>

Казалось бы, я вдруг съехал на вещи незначительные, небольшие. Говорил по серьезным вопросам, и вдруг стал говорить о декорациях, гриме актеров, но я сделал это потому, что моя мысль заключается в том (может быть, я ее недостаточно последовательно излагал сегодня), что нам надо переоценить подход к возможностям кинематографа, отражать впрямую, отражать своим кинематографическим, особенно тонким способом те явления жизни, грандиозные сами по себе, которые мы ежедневно, ежечасно наблюдаем вокруг. Эти явления не переключиваются в наше искусство; они проходят через многие фильтры, сетки, в которых я меньше всего склонен обвинять редакторский аппарат, но больше всего драматургию и режиссуру, потому что мы сами фильтруем и вгоняем их в старые упряжки.

Был когда-то в кинематографе такой закон, который я здорово усвоил: если пишется сценарий и есть основная сюжетная линия, то все, что к этой сюжетной линии не имеет прямого отношения, прямо не поддерживает ее, — не имеет права на существование. И мы всегда проверяли сценарий так: этот эпизод на фабулу работает? Нет? Долой его. Сейчас у меня ощущение такое: хорошо бы делать картины, состоящие сплошь из кусков, не имеющих отношения к фабуле, чтобы они строились по мысли, а не по фабуле, по кругу идей, которые поднимает эта картина, а не по этому фабульному ходу, который в общем направляет нас по рельсам узкоколейки, хотя перед нами, вокруг нас — весь мир.

Я полагаю, что это — вопрос большой, который, конечно, невозможно исчерпать в одной беседе, и ни в коем случае я не уверен, что во всем тут прав, но я просто ставлю перед вами этот вопрос. <C-^>

Заканчиваю следующим: я сейчас написал сценарий, уверен, что он весь изобилует теми же родимыми пятнами, которые я обнаружил рядом. Не так легко при тридцатилетних привычках перестроить самого себя, свои мозги. Это очень трудно и, хотя я много раз пытался это сделать, мне не удается.

Я прошу вас: если окажется, что в этом смысле все, что я говорил, прямо противоречит тому, что я буду делать, отнеситесь к этому не как к подлости, а как к несчастью. Далеко не все можно сделать, хотя и пони-

маешь, но тем, кто моложе меня, — тем будет все-таки легче. <•••> Народу нравится многое. Народу нравились итальянская комедия дель арте. Пришел Гольдони, и он стал нравиться больше.

Я не знаю, насколько народу нравится МХАТ. Как я понимаю, москвичи в МХАТ не ходят, во-первых, потому, что МХАТ может через свои стены пропустить за год всего тридцать тысяч человек, а кроме того, потому, что из этих тридцати тысяч примерно четверть мест всегда пустуют, а из остальных семь восьмых заняты зрителями с периферии.

Каждая вещь имеет свою историческую ценность. Вы спрашиваете, что такое современность в искусстве? Я вам отвечу.

Несмотря на то, что только недавно мне было лестно услышать, что Е. А. Фурцева похвалила картину «Ленин в 1918 году», я лично считаю, что в 1960 году надо эту картину ставить по-другому; мне вовсе не хочется посыпать голову пеплом. Я не для этого говорю. Не поймите так, что я отрицаю все мое творчество и творчество старших товарищей. Я не хочу охаять братьев Васильевых, которых я очень любил, во-первых, потому что „они талантливые режиссеры и очень умные. Я считаю «Чапаева» величайшей картиной своего времени, но и величайшие картины своего времени делаются когда-то историей. А мы живем в такое время, когда эта история наступает очень быстро.

Почему у нас в технике буквально за пять лет стареют механизмы? Проходит пять лет, и все насмарку. Почему мы в технике можем рваться вперед с такой быстротой, что голова кружится? Не успели сделать ракету, как вот — она уже на Луне. Не успели слетать на Луну, полетим, наверное, на Марс. Не успели изобрести полупроводники, как они уже работают во всех отраслях промышленности. Не успеваем выполнять все то, что предлагают сейчас ученые. Мир не успевает угнаться, так стремительно идет жизнь вперед. Как будто какая-то шкатулка открыта, кладовая природы. Не было такого периода в жизни человечества, чтобы оно так быстро двигалось в области техники. А вот искусство стоит на месте. Возможно ли это? Этого не должно быть. Это неестественно. <С--^>

Итак, я считаю, что сейчас пришло время критического пересмотра того, что мы делаем. Не во имя

чисто эстетических задач: «давайте делать поострее», как мы иногда говорим, «давайте музыку поострее», что-то такое почуднее, а во имя расширения рамок кинематографа, во имя того, чтобы кинематограф мог захватить наиболее острые, наиболее современные, самые злободневные, волнующие людей области жизни.

Я очень люблю и уважаю кинематографическую молодежь и среднее поколение, причем многие из так называемых молодых режиссеров (мы все еще называем их молодыми) уже знамениты; многие из них знаменитее, чем все старики вместе взятые, как, например, Г. Чухрай. Мы не учитываем, что он сейчас является в мире знаменитостью № 3 или № 2. <...>

Когда я был в Карловых Варах и речь шла о том, что я руковожу объединением, учу во ВГИКе, поднялся один человек и говорит: «Скажите, мсье Ромм, ваша педагогическая деятельность к чему-нибудь привела? Назовите имена ваших учеников, которые сделали бы картины, известные нам».

Я ответил: «Мой ученик по ВГИКу и участник моего объединения, моей мастерской — Григорий Чухрай». В ответ раздался гул, и с этого момента меня стали так уважать, как будто бы свет Чухрая отраженно лежал на мне, как нимб, за мной ходили и говорили: его ученик Чухрай.

Несмотря на успехи очень многих молодых режиссеров, я все-таки нахожу, что даже в их картинах, при том, что они несомненно чувствуют потребность перестройки, потребность точного наблюдения жизни, потребность точного поведения актера, настоящего темперамента, настоящей мысли и той борьбы, которая сейчас происходит в мире, у нас в стране, — все же нет и в этих картинах.

Понимаю, как это трудно. Гораздо легче работать по стандарту. Тем не менее нам нужно и в рамках такого академического явления, как наш семинар, серьезно подумать: не пришла ли пора попробовать на величии студии, да еще разделенной на объединения, что-то пересмотреть и расширить рамки того, над чем мы работаем. Когда-то кинематограф, в более ранние времена, при всем несовершенстве подчас драматургии, при всем несовершенстве нашей работы, был темпераментным, страстным и политически активным. /• Скажем, во время «Депутата Балтики», «Чапаева»,

«Члена правительства» и т. д. он был политически активен, энергичен. Он был пламенным пропагандистом. Надо сказать, что эта пламенная пропаганда прежних лет осталась в памяти как высочайший этап кинематографа. И сейчас нам нужно не возвращаться назад, но суметь поднять кинематограф на ту же высоту идеиности и страстности на новых началах. Мне кажется, этому мешают во многом воспринятые нами стандарты, сужающие круг работы и не дающие возможность поднять кинематограф на всемирный уровень, но с нашей большевистской атомной начинкой внутри. <С-0>

[...Я постараюсь быть кратким...]

Я постараюсь быть кратким, тем более что в прениях не возникло таких противоречий, на которые бы требовалось специально отвечать. Но из прений, а также сразу после доклада я понял, что у меня было пропущено существенное звено. Произошло это потому, что, как я предупреждал, у меня не было времени по-настоящему подготовить доклад и поэтому я не успел составить себе тезисы.

Начало, в котором перечислялись события современности, не увенчалось кинематографическим финалом, то есть тем, как я теперь понимаю современную картину. Поскольку я говорил об эволюции форм кинематографии, это упущение, которое сейчас трудно восстановить.

Для краткости я соглашусь с точкой зрения Чухрая, что современной картиной считаю картину, которая отвечает на жгучие вопросы современности, независимо от материала. Когда Пушкин пишет «Пир во время чумы», причем делает вид, что это перевод <С...^> он маскирует свои мысли, так как в идейном смысле «Пир во время чумы» есть одно из величайших свидетельств отношения его к николаевскому режиму. Это произведение о положении человека в условиях николаевского режима. Но сделано это в виде отрывка из средневековой трагедии в стихах. <^.-^> В то время Булгарин пишет громадный роман под названием «Иван Выжигин», якобы современный. В нем действие происходит как раз в те годы, в которые писал Булгарин. Но это произведение по строю мыслей, которые в нем изло-

жены, и по художественной беспомощности было только псевдосовременным.

Когда Салтыков-Щедрин написал «Историю одного города», казалось бы, глубоко историческую пародию, то это прозвучало как острейшее современнейшее произведение, в то время как Боборыкин или Лейкин были писателями весьма бытовыми, изображали как бы современное общество, скользя по его поверхности и не затрагивая основных вопросов, которые сотрясали - в это время общество.

То же самое, я думаю, относится и к советской кинематографии. Вопросы войны и мира, строительства коммунизма, назначения человека на земле в нашу эпоху — те важнейшие вопросы, которые ежедневно поднимает и ставит перед нами жизнь, могли бы быть выражены в разной форме и на основе самых разных материалов. В том числе я считаю, что материал Великой Отечественной войны абсолютно современен.

Я не согласен с определением, что современная картина есть картина, материал которой берется из событий последних нескольких лет: трех, четырех, пяти. Была такая формулировка: современная картина — это картина, действие которой происходит после XX съезда партии. Я считаю это абсолютно несостоятельным. Она несостоятельна теоретически и со всех точек зрения. \ Это формулировка неверная и даже не очень умная для искусства. Были и другие разные формулировки.

Совершенно прав Григорий Наумович, когда он ^ критикует Зархи, который говорит: что нам спорить? Современная картина? Это та картина, действие которой происходит сегодня и берет генеральный материал сегодняшнего дня.

Мы видели много картин, действие которых происходит сегодня и как бы на самом генеральном материале и которые не поднимают тем, которые по-настоящему волнуют наше общество, которые сегодня являются важными. В общем я согласен с Чухраем и хотел бы пополнить свое выступление некоторыми примерами.

^> Несколько очень коротких ответов, которые я считаю обязательными, относительно Станиславского и Качалова. <•••>

Ничего плохого про Станиславского и Качалова я {сказать не хотел, говорил же в таком контексте: про-

исходит эволюция вкусов, эволюция художественная и т. д. Она происходит неизбежно, не может не происходить. Каким бы гениальным мы ни считали Качалова, но если бы вы сегодня послушали Качалова, вы бы засмеялись. От этого Качалов не делается меньше. <...>

Станиславский — величайший режиссер России, который произвел грандиозный переворот в театре в конце 90-х, в начале 900-х годов. Не забудьте, кинематографа тогда не было, и этот переворот для театра был совершенно необходим, что Станиславский продемонстрировал: театр может отражать жизнь человеческих душ с гораздо большей степенью точности и глубины, чем это делал «мочаловский» штампованный театр до него (я вульгаризирую — для краткости). Это главное, что сделал Станиславский. Он очень много сделал в связи с этим и в области системы работы актера.

Прошло шестьдесят лет, и я склонен думать, что шестьдесят лет даже в XVIII веке — это гигантский период (разница между Петровской эпохой и екатерининской). Шестьдесят лет в XIX веке — это разница между пушкинской эпохой и чеховской. Почему можно считать, что в XX веке время течет медленнее? В живописи целое столетие заняло передвижничество, но значит ли это, что живопись может формироваться на передвижниках и дальше не двигаться? То, что сделал Репин, — это великий закон живописи. Но значит ли это, что искусство мертво? <C-^> То, что не изменится в течение восьмидесятилетия, может быть только мертвым.

Не мне принадлежат эти слова, а Немирович-Данченко, и произнес он их на юбилее МХАТ, перед войной:

«Человек сначала бывает молодым, потом зрелым, потом старым. Театр тоже неизбежно переживает периоды: юности, зрелости и дряхлости. Если мы представим наш организм (не помню точно), то мы находимся сейчас в периоде дряхлости».

Это его слова, не мои.

Но он умер, как и Станиславский, и мы канонизировали этот театр, и, канонизировав, мы не замечаем, что жизнь идет вперед, а театр стоит на месте. <[...^>

Считаю Станиславского лучшим театральным режиссером мира в начале этого века. Считаю, что он

произвел революцию в мировом театральном искусстве. Считаю, что МХАТ был лучшим театром пятьдесят лет тому назад.

Могу сказать еще несколько слов о Станиславском. Считаю его гением, считаю Немировича-Данченко великим талантом, считаю Качалова величайшим актером своей эпохи, но сегодня я его слушать не могу.

Что произошло? Или я стал глух? Сохранились, к счастью, записи, и когда мы слушаем фонограмму, то фонограмма говорит о течении времени гораздо больше, чем может сказать что-либо другое. Эту фонограмму надо воспринимать исторически, а мы ее передаем не как музейную ценность, а как современный эстетический канон. Это неверно. И когда я вижу, что театральные актеры пытаются подражать, то считаю, что это наносит театру огромный урон, а кинематографу урон побольше, потому что мы приучаем зрителя к старомодным вещам и здесь теряется очень многое.

Можно понять и так, что я «смахиваю» Станиславского. Не смахиваю. Я же о нем читаю лекции в обязательном порядке. У него ведь очень много мудрых мыслей.

Я никак не хочу отрицать значения литературы в кинематографе, вообще значения литературы и в частности значения драматургии. Но драматургия бывает разная. Я говорил, что сейчас возникает новый вид кинематографа; новые его формы, ходы и способы наблюдения за человеком, которые подчас не имеют, еще эквивалента в литературной записи... К нам приходит автор, и приносит либо повесть, либо пьесу, и думает, что это кинематограф, а это совсем не кинематограф.

Я не отрицаю значения сюжета. В «Неотправленном письме» есть грубая фабульная ошибка, которая заключается в том, что преждевременно убили Урбанского. Представьте себе, что убили не Урбанского, а Смоктуновского. Урбанский, влюбленный в Самойлову, вынужден был бы тащить Ливанова, потом Ливанов ушел бы, остался бы Урбанский. От этой маленькой перестановки получился бы совершенно другой смысл. Это много хуже с точки зрения идеи, но вы тогда напряженнее будете смотреть, потому что тут привычный треугольник, и этот привычный треугольник • будет смотреться всеми.

Я очень высоко оцениваю «Неотправленное письмо» и считаю, что «Неотправленное письмо», его роль может оказаться большей, чем даже «Летят журавли». Я сейчас на студии наблюдаю режиссеров и операторов, которые, отрицая «Неотправленное письмо», не могут не учитывать его в своей работе. Потому что в этой картине при всех ее недочетах есть ряд крупных открытий в области кинематографического языка (с моей точки зрения). ◀•••▶

Кинематограф переживает переломный этап. Я уверен, что мы находимся на этом этапе. Он непрерывно движется. При всем значении драматургии, при всем уважении к ней тем не менее новые формы кинематографии — без режиссуры и ее участия — пока на бумаге создавать невозможно. Мы видим это на примере такого великолепного теоретика, как Дзаваттини, который все правильно пишет, но когда начинает писать сценарий, то сразу видно, что Дзаваттини-писатель и Дзаваттини-теоретик — не одно и то же. Очень трудно преодолеть вековую инерцию. Трудно преодолеть режиссеру, трудно преодолеть драматургу и трудно преодолеть зрителю. Мы начинаем мерить успех картины по каким-то одобрительным и неодобрительным письмам. У нас очень любят писать письма по всемоудам. Это прекрасное свойство человека. Но докладчику большей частью пишут протестующие письма. Если он работает хорошо, писем не будет; если работает плохо, предупредят.

Некоторым людям сложные картины не нравятся, но мы не знаем, кому они нравятся. Когда по «Неотправленному письму» приходит четыреста протестов, это производит чрезвычайное впечатление.

Тогда давайте попробуем опросить всех зрителей и выясним, какой процент пишет письма. Можно проанализировать эти письма, чтобы проложить дорогу новому. Это большая работа.

Мне было необычайно приятно, что все без исключения ораторы сегодня отметили высокие художественные достоинства картины «Мир входящему». Неприятности, которые переживает картина, к сожалению, равны тем похвалам, которые вы ей отвечивали. Сегодня ведется пятая перезапись. Не исключена шестая, седьмая, восьмая. Вы знаете, что такое поправки.

Мне показал однажды хирург оперированного: «Посмотрите, чего мы добились». Входит человек. Я обмер. На меня смотрит чудовищная маска. Что такое? Человек обгорел на пожаре, кожи на лице не было. Они ему пересадили кожу, пришили новые губы, щеки. Он может говорить, кушать. Но полюбить его девушка может только в темноте. Это было ужасное зрелище, хотя лицо как будто бы есть, нос с ноздрями, но оно не живет. Даже швы мало видны, а лицо страшное. Это — результат хирургического вмешательства.

Но мы так обращаемся очень часто с целым рядом картин. Почему я с удовольствием взялся за эту ступительную лекцию на семинаре? Коллектив «Мосфильма» должен запастись энергией для совместного, дружного действия.

«Неотправленное письмо» — сейчас страсти вокруг картины затихли, буря как будто закончилась. Но ведь до сих пор пример с «Неотправленным письмом» фигурирует как пример небрежности в части моего руководства объединением, моего слабоволия и либерализма, грубейшей ошибки Калатозова, которые привели чуть ли не к мировой катастрофе. Причем сегодня здесь говорили, что второй, исправленный вариант еще хуже. Так ведь официальная точка зрения обратная: если бы заставить Калатозова снять не метров 200, а метров 700, то картина была бы прекрасная. Если отказаться от того, что вся картина снята на натуре, а сделать в павильоне палатки, болото, написать бодрый диалог, то получилась бы чудесная картина, которую бы смотрели. Она могла бы так же кушать и дышать, как тот человек, о котором я рассказывал: шитый рот, шитый нос, шитые брови — вроде бы и лицо на первый взгляд.

∴ Мне думается, что тема, которая ставится на этом семинаре, заслуживает развития. Было бы хорошо, если бы кто-нибудь кроме меня высказался еще, кто-нибудь из работников студии не в порядке реплики, а изложив собственную точку зрения на эти вопросы. Я не вижу более важного вопроса, как что такое современность и что такое современный язык кинематографа.

Слово к дискуссии

Я сторонник того, чтобы это собрание называлось беседой, а не дискуссией.

Уж очень мы любим выступать по поводу предыдущего оратора. Именно поэтому каждый боится выступить первым: выступишь первым, и потом все шишки летят на тебя.

Я за то, чтобы работники кинематографии говорили, что они сами думают по поводу современного состояния кинематографии. Каждый про себя. Это было бы очень интересно. Особенно интересно узнать, что думают молодые режиссеры. Их размышления я угадываю по практике их картин. Сегодня вы увидите картину «Иваново детство» режиссера Тарковского, оператора Юсова. Вы убедитесь, что эти люди размышляют над тем, что такое современный язык в кинематографе, хотя мало по этому поводу говорят. Картина «Иваново детство» с точки зрения темы нашей беседы очень и очень интересна, она доставила мне большое удовольствие. Я надеюсь, что молодежь сегодня нарушит свое ставшее привычным помалкивание.

Ну а кроме того, я настойчиво прошу не считать меня докладчиком — никакого доклада не будет. Я прошу считать меня первым выступающим — не больше. Претензии я буду принимать только как смельчак, выступивший для затравки, а не как докладчик, обязанный солидно рассмотреть вопрос.

Язык кинематографа возникает на бумаге и развивается на пленке. На обоих этапах нас подстерегают укоренившиеся, ввевшиеся в плоть и кровь разнообразные навыки. По любому поводу профессия подсказывает эффектные ходы, порой даже остроумные или неожиданные. Эти профессиональные ходы формируют сценарную ткань и незаметно для вас ограничивают круг кинематографического наблюдения. Основное в нашей сценарной практике — это привычка лепить сценарий как цепь крепко связанных между собой происшествий.

В жизни вам приходится то и дело сталкиваться с интереснейшими людьми, со своеобразными характерами. Я не знаю простых людей, — любой человек

сложен. Но в наших сценариях и люди просты, как мычание. Профессионально сделанный сценарий обрубаёт жизненные связи, вгоняет широкие круги жизни в рамки фабульной драматургии, подчиняет характеры фабульным задачам. Персонажи картины говорят только о том, что им положено по развитию фабулы.

Я провел следующий опыт. Спрашивал многих, самых разнообразных людей про разные картины: видели картину такую-то? Видел. Что это за картина? Чрезвычайно редко вам отвечают: ох, там очень интересный человек! Как правило, вам отвечают: там случилось то-то, то-то и то-то.

Между тем самое интересное — это человек и его характер, сформированный эпохой, порожденный именно нашим временем, нашим миром.

Четверть века тому назад была создана великая картина, целиком построенная на развитии характера, — это была картина «Чапаев». Но, как это ни странно, даже сами авторы картины не поняли до конца ее урока. Весь интерес ее сосредоточен не на том, что случилось, а на том, каков характер Чапаева. Разумеется, характер — это только одна сторона драматургии. Мы поставлены самой природой нашего искусства в жесточайшие условия: в короткий отрезок времени мы должны насытить привыкшего к событийности зрителя и тем, что случилось, и заставить его задуматься над тем, кто действует. Но легче идти по проторенной дороге событий.

! Сейчас кинематография ищет выход прежде всего в обновлении драматургии. Трудно обнять разнообразные попытки и поиски в разных странах и найти в них общую закономерность. Но настоятельная потребность в разрушении привычных форм видна на примере многих картин, абсолютно не похожих одна на другую.

Вот «Голый остров» — огромной силы современная картина, в которой нет слов. Не иметь слова сегодня в тысячу раз труднее, чем тридцать лет назад. Однако мы смотрим «Голый остров» и не испытываем никакой потребности в слове. Значит ли это, что тем самым открывается новый путь через отказ от слова? Нет, это единичный поиск. Может быть, даже сам автор не сумеет повторить его еще раз.

Впрочем, и в картинах Тати почти нет слов. Он изящно играет важнейшие сцены бессловесно, а про-

ходные гарнирные сцены наполнены ничего не значащей болтовней второстепенных лиц.

В картине «Гневное око» звуковой ряд идет как бы самостоятельно, отдельно от зрелищного и связан с ним сложным контрапунктом. Здесь своя логика речи: спор между человеком и его совестью, — спор, который то резко отрывается от зрелищного ряда, то снова прищипывает к нему, непосредственно включается в действие.

Вот начало «Хиросимы»: говорят два человека за кадром. Вы видите обнаженную руку, плечо, грудь, спину. А за кадром диалог, который приводит к резким монтажным переброскам то в музей Хиросимы, то к массовым сценам. Только много позже вы видите наконец тех, кто говорит, но вновь теряете их, чтобы уйти в прошлое.

Итак, в целом ряде картин, которые появляются сейчас на Западе, делается попытка сломать привычную форму кинематографа, форму, которая заключается в прямой, открытой демонстрации действия, выраженного через столкновение слов.

Но одновременно появляется такая театрализованная картина, как «Двенадцать разгневанных мужчин». В ней все настолько выражено через слово, что не показано даже основное сюжетное событие — убийство, а действие не выходит за пределы одной комнаты. Мы смотрим эту картину, и она нам нравится, так же как «Мари-Октябрь».

«Баллада о солдате» (я очень люблю эту картину), «Иваново детство», «Сережа» и целый ряд других картин старшего и младшего поколения показывают, что и у нас идет напряженный поиск. Разумеется, у нас — свое мировоззрение, свои особые задачи в мире, своя идеология, своя точка зрения, но и мы испытываем потребность пересмотреть арсенал кинематографического оружия и найти новые пути.

Когда я говорил в свое время о фильмах «Сережа» и «Баллада о солдате» применительно к новым путям, которые сейчас нащупываются в драматургии, я имел в виду вот что: оба сценария, и тот и другой, не были в свое время расценены как крупные удачи. Замысел «Баллады» в устном рассказе Чухрая был гораздо шире, насыщен большим количеством событий и перипетий. А потом непомерно разросся один, казалось бы,

далеко не самый важный эпизод встречи с девушкой. Он потеснил все остальное, сузил предмет повествования, создал кажущийся перекосяк. Иными словами, были нарушены привычные каноны. А когда картина была закончена, оказалось, что именно это обстоятельство и сделало ее своеобразной. Один, но подробно разработанный, пристально наблюденный эпизод оказался и глубже и плодотворнее первоначального, широкого, событийного замысла.

В связи с этим разрешите привести любопытную анкету, напечатанную в парижском журнале для женщин. Анкета была организована семнадцатилетней девушкой, которая собрала ответы среди своих сверстниц. Вот часть вопросов и ответов (привожу на память):

- Что вы хотите носить?* Короткие зеленые штаны и русскую папаху.
- Чего вы боитесь?* Атомной войны и китайцев.
- Какой ваш тайный грех?* Я курю папиросы с опиумом.
- Кто, по-вашему, лучший актер?* Жан Габен.
- Кто самый красивый актер?* Жан-Поль Бельмондо. Он безобразен, уродлив, но невероятно соблазнителен (это ответ семнадцатилетней девушки).
- Ваша любимая картина?* «Баллада о солдате».

Совершенно неожиданный ответ!

Даже испорченные девочки, как видите, способны понимать, что такое чистота и любовь, что такое новый человек нового мира.

Я подарил эту анкету Чухраю как весьма показательную.

Огромная удача «Баллады о солдате» в какой-то мере объясняется тем, что Чухрай как бы сбился с пути и ушел в подробное изображение частного случая. Но в этом частном случае открылось больше, чем открылось бы, если бы он пошел по событийному пути.

По поводу сценария «Сережа» шел спор: можно ли вообще ставить эту повесть, достаточно ли в ней дра-

матургического материала, чтобы получилась картина. Оказалось же, что наиболее сильна именно первая половина картины, где на первый взгляд нет строго сцепленных событий, где идет как бы свободное следование за детскими горестями и радостями.

Это вовсе не значит, что я стою за дедрамматизацию, в чем меня стали в последнее время попрекать.

Как бы свободно ни развивалось действие фильма, оно должно опираться на идею, овеществленную в сюжете. Язык повествования прямо зависит от мысли произведения и его материала.

У нас одни мысли, у западных художников — другие, материал у нас разный, предмет интереса — тоже. Поэтому и язык кинематографа не может быть общеримовым.

У меня недавно произошел забавный разговор с Л. А. Кулиджановым по поводу его картины «Когда деревья были большими».

Мы решили с ним, что если бы Кузьма Кузьмич влюбился в девушку, которая считает его отцом, и влюбился бы со всей силой страсти одинокого сорокапятилетнего уродливого мужчины, то все ночные сцены безусловно были бы похожи на современные западные произведения и приобрели бы необходимый для Запада второй смысл. Поселить бы еще рядом одинокую вдову!

Вы представляете себе ночную сцену? Он не спит, она проходит в одной рубашке.

— Ты не спишь, папа?

— Не спится что-то,— отвечает папа.

Совсем по-другому звучит!

Западные кинематографисты, перестраивая драматургию, густо замешивают повествование, как бы своеобразно оно ни было, на разработку тем, которые безусловно и всегда действуют на грубейшие, простейшие инстинкты: эротика, голод, жестокость, смерть, деньги, порок.

Когда мы рассуждаем о языке западной кинематографии и вспоминаем некоторые действительно интересные картины, мы подчас забываем, о чем эти картины говорят. Если же отвлечься на минуту от содержания этих картин, то остается только сумма формальных приемов. Поляки, например, попытались это сделать и нашли такие внешние признаки современного

кинематографа: отсутствие крупных планов, съемка длинными кусками, резкие монтажные переходы, движущаяся камера, отсутствие затемнений и наплывов, незавершенность эпизодов.

Ну что ж, эти внешние признаки действительно можно заметить, но это не язык, это орфография.

Интересный разговор произошел у меня с венгерским режиссером К-, профессионалом невысокого полета.

Режиссер К- показал мне и Метальникову свою последнюю картину, сделанную по густо ремесленным драматургическим образчикам.

Передовой председатель колхоза, у него беременная жена. Приезжает молодая агрономша. Разумеется, она чувствует непреодолимое влечение к предколхоза. Религиозная мама жены препятствует переводу колхозных коров на теплое содержание и всячески мешает зятю. Она же распускает сплетню про агрономшу, вследствие чего председатель колхоза переживает моральные трудности. Дело заходит в тупик, но жена председателя колхоза своевременно умирает, потому что религиозная мама назло вывела ее на улицу под дождь. Впрочем, коровы уже переведены в теплые условия из холодных... <•••> Снято это для широкого экрана, снято на прекрасной пленке, снято в современных модных серых тонах, очень жизнеподобно по кадрам и невыносимо по театрализованной работе актеров. Но вот что примечательно: все эпизоды кончаются буквально на полминуты раньше, чем должны были бы кончиться. Вот предколхоза с раздувшимися ноздрями идет к ней — стоп! Колхозники ведут коров, но не приводят их в стойло — стоп! Мама начинает очередной эпизод — и не кончает его.

Я спросил у К.: почему он так странно режет эпизоды?

— Современный кинематограф требует, чтобы эпизоды были не завершены,— отвечает он.

— А в сценарии было завершено?

— Да, но я все концы обрезал. Так гораздо лучше, загадочнее, современнее... <•••>

Разумеется, механическая незавершенность эпизодов нелепа, как нелепо всякое бессмысленное следование за модой, но во всех этих правилах, подсчитанных Зарубежной критикой, есть некое зерно истины, ибо

внешние приемы отражают более глубокие внутренние процессы.

Я полагаю, что некоторые из как бы внешних приемов (движение камеры, монтажные скачки, незавершенность эпизодов и т. п.) в какой-то мере сопутствуют стремлению активизировать зрителя, усилить работу его довоображения, сделать восприятие картины более творческим, энергичнее втягивать зрителей в экранное действие, все время требовать от зрителя мысленного дополнения.

Ю. Я. Райзман говорил о подробном наблюдении за жизнью с максимальной правдоподобностью, доходящей как бы до документальности. Но это не цель, а одно из средств активизации воображения зрителя. Когда мы расставались с немым кинематографом, мы потеряли важное свойство, которое возникло в немом кинематографе автоматически, — мы потеряли способность кинематографа заставлять зрителя творчески работать во время просмотра картины. Зритель в немом кинематографе был нагружен незаметной, но обязательной работой: он соединял отдельные немые планы. Каждое соединение нескольких кадров строилось в расчете на то, что зритель осмыслит и довообразит целое. Каждый эпизод требовал от зрителя напряженной творческой работы. Без этой творческой работы понять немую картину было нельзя. вспомните, как даже такой, в общем, стандартный режиссер, как Протазанов, начинает картину «Чины и люди»: крупный план мальчика, крупный план другого мальчика, крупный план старика, крупный план дьякона, который машет кадилом. Из этого вы понимаете, что какие-то мальчики и старик стоят в церкви. Потом крупно невеста, крупно жених, потом оба вместе, потом общий план. Ах, вот оно что! Эту девушку венчают с пожилым человеком, а это, очевидно, родственники девушки. Ага, вот богатые гости, вот бедные гости. Так и есть — неравный брак! Этот ход догадок, дополнений для немногого кинематографа был обязательным.

Когда мы потеряли это обязательное в немом кинематографе условие — соучастие зрителя, — мы потеряли очень много, мы сделали зрителя ленивым и приучили его смотреть картины вялым оком. Очень важные поиски сейчас сводятся к тому, чтобы вновь втянуть зрителя в экранное действие как соучастника, за-

ставить его не только сочувствовать, понимать, радоваться или огорчаться, но думать, довоображать, додумывать в уме, сопоставлять. Он должен радоваться или огорчаться, печалиться или ужасаться не только в результате прямого показа событий, но и в результате той внутренней работы, которую кинематограф заставляет его делать.

Кстати, отсюда идет и стремление Урусевского сделать камеру соучастницей событий.

Вот вам картина «Гневное око». Это набор американской хроники. Я уже говорил, что в ней текст сложнейшим образом интерпретирует поток кадров, то расходитсся с ним, то вновь сходится, — но важно, что текст заставляет зрителя сопоставлять, мыслить. Без текста, без сопутствующей умственной творческой работы, которую вы проделываете, картина теряет художественное значение.

То же самое происходит в «Хиросиме». вспомните начало картины. Представьте себе, что любовники просто лежали бы и беседовали по поводу Хиросимы, прозносся тот же самый текст, но в открытую. Смысл вступительного эпизода мгновенно потерялся бы.

Эстетическое восприятие эпизода без вашей напряженной работы по осмыслению диалога и соединению с потоком резко контрастирующих кадров — невозможно.

Почти каждая подлинно современная картина примечательна тем, что она тем или другим способом (а этих способов огромное количество) втягивает зрителя в процесс рассуждения художника, делает его соучастником в творческом действии.

Вы увидите сегодня картину «Иваново детство» и убедитесь, что авторы заставляют вас додумывать, дорабатывать, дополнять.

Когда этот прием применяет ремесленник, то он раздражает, как модная глупость, но когда это делает Антониони, то возникает великолепный эстетический принцип — дается самое начало любви, опускается все ее развитие, все перипетии, и прямиком идет результат — уход. А все, что между, — вы должны понять и довообразить сами.

Сравните это с манерой письма Хемингуэя. Весь его художественный прием основан на том же самом, но в Чисто литературном плане, каждая фраза рассчитана

иа активное довоображение. Поэтому наивны попытки экранизировать Хемингуэя. Все, что лежит у него под фразой, как объект довоображения, кинематограф переводит в наглядную картину и сразу уничтожает прием.

Смешнее всего было бы определять язык современного кинематографа как отказ от затемнений, резкий монтаж, движение камеры и т. д.

В одном фильме нужно отказаться от затемнений, а в другом — нет. В одном фильме нужен резкий монтаж, а в другом — самый мягкий. Это зависит от того, о чем говорит картина.

Мы в своей картине решили отказаться от затемнений, решили строить острую светотень не потому, что это современно, а потому, что у нас материал атомной физики. Если в следующей картине я обращаюсь к другому материалу, если, предположим, действие будет развиваться на природе, на снегу, во время лыжного похода, мне придется все решать по-другому — и в отношении монтажа, и в отношении светотени, и в строении эпизодов.

Но решающий принцип — вовлечение зрителя в лабораторию мысли художника — я постараюсь развивать. Доверие к зрителю есть определяющая черта современного кино. Нужно вести разговор на уровне, который заставляет зрителя творчески трудиться.

Сегодня было несколько интересных выступлений, и естественно, что они, как наиболее свежие, больше запомнились. Разрешите начать с вопроса о преподавании кино в школе. У меня был один очень умный ученик, он приехал из Англии... Я спросил его: у вас, в Англии, преподают литературу? Он ответил: у нас есть только предмет — шекспироведение, именно поэтому англичане ненавидят Шекспира. Им преподают его со школьной скамьи! <С—^>

Преподавание литературы на том уровне, на котором этот предмет сейчас читается в школах, приводит к тому, что многие молодые люди, кончившие среднюю школу, не читают Толстого и Пушкина. Они удовлетворяются теми сведениями и отрывками, которые входят в программу.

Вообще, с моей точки зрения, учить пониманию киноискусства нужно совершенно другим путем. Это путь культурного проката. Нельзя выпускать картины

таким же массовым порядком, как велосипеды или шакиподшипники.

Я просто умолял, чтобы картину «Девять дней одного года» пустили в одном-двух кинотеатрах и подержали хотя бы месяц, чтобы люди могли к картине прикнуться, чтобы она собрала свой круг зрителей. Ведь картина эта во многом непривычна.

Ничего не было сделано! После премьеры в театре «Россия» картина пошла на множество экранов потоком. Сейчас, через семь дней, на вечерний сеанс почти невозможно достать билеты, но дневные сеансы, вероятно, будут пустовать, потому что детям картина неинтересна, и многим домашним хозяйкам — тоже. Как только начнут пустовать дневные сеансы, картина будет снята и с вечерних: будет гореть план.

Вот в чем наше горе! Мы не воспитываем зрителя, не работаем с ним. Такие картины, как «Иваново детство», и вообще сложные, непривычные картины непременно нужно выпускать специализированным прокатом, хотя бы в столице и в крупных городах. Их необходимо поддерживать в прессе, разъяснять, что это такое, дифференцировать зрителя. К сожалению, ничего этого мы не делаем.

Второе. Об исторических фильмах и документах эпохи. <...>

Интересно, что в искусстве каждое историческое произведение несет отпечаток двух эпох, ибо оно прежде всего есть реконструкция эпохи. В «Броненосце «Потемкин» лежит и эпоха, о которой рассказывает Эйзенштейн, и эпоха, в какую делалась картина. Это одновременно и документ 1905 года и документ 1926 года. И в наибольшей степени это документ именно 1926 года.

<\.> Когда я говорил о том, что немой кинематограф заставлял зрителя сотворчествовать при восприятии фильма и что нынешний кинематограф снова ищет пути к зрительскому сотворчеству, я вовсе не имел в виду то сопереживание, которое вызывается любым видом искусства — и немой и звуковым кинематографом, и театром, и даже балетом.

Сейчас ученые регистрируют биотоки зрителей. Современная физика нашла способы очень точного снятия этих биотоков. У певца снимают биотоки с горла. Он не поет, он только мысленно берет ноту «ля», а ап-

парат фиксирует ноту «ля». Вы знаете, что есть искусственная рука. Вам на запястье надевают манжет, и вы делаете рукой хватательное движение. Через радиопередатчик биотоки вашей руки передаются искусственной руке, и она берет предмет, переносит и ставит. Искусственная рука делает точно то же, что делает ваша рука.

Так вот когда зритель сидит в кинозале и на экране бежит человек, то у него мгновенно вырабатываются биотоки, свойственные бегущему человеку. Когда человек на экране кричит, то у зрителя могут быть обнаружены соответствующие биотоки. Причем биотоки, возникающие в кинематографе и на театре, различны, ибо, когда живой актер общается с живым зрителем, он, оказывается, воздействует на него особым образом: он работает как своего рода радиопередатчик. Поэтому, если в театре или на экране происходит какое-то напряженное, страстное действие, зрители прямым, физиологически заражаются. Степень их возбуждения можно измерить в цифрах, нарисовать кривую.

Но я говорил о другом, я говорил о таком монтажном соединении, когда на экране прямого заражающего действия может и не быть, когда мысль возникает между двумя кадрами в результате их монтажного соединения. Кадр изображает предмет или действие, другой кадр изображает другой предмет, другое действие, и между ними есть только склейка, то есть ничто. Но зритель превращает это ничто в нечто, в мысль, в действие. Могу привести знаменитый пример, который приводил Кулешов: если вы несколько раз подряд смонтируете глядящего ребенка и жующего человека, то неизбежно окажется, что человек жесток, не делится пищей с голодным ребенком. Ни жестокости, ни голода в самих кадрах нет. Мысль возникает между кадрами.

Это свойство немого кинематографа художники всячески развивали, стараясь заставить зрителя не слепо подчиняться экрану, а возбуждая в нем самостоятельную творческую мысль. Вот примерно о чем я говорил.

Это свойство было начисто потеряно нами в звуковом кино. Я неоднократно приводил в лекциях один личный пример, — извините, что я вновь приведу его в столь квалифицированной аудитории, но я не знаю лучшего. Когда я учился у опытного мастера писать

сценарий, он дал мне такое задание: героиня — очень аккуратная женщина, придумайте эпизод. Я придумал: она моет пол.

— Нет, это не годится, — сказал мастер. — Она, может быть, ждет гостей, может быть, она моет пол раз в три месяца.

Я придумал другой эпизод, третий, четвертый. И все было не то: не годится, не годится. Он требовал, чтобы зритель сам из сопоставления двух-трех кадров понял, что перед нами аккуратная женщина. Сейчас мы делаем просто, — соседка говорит: «Марья Ивановна очень аккуратная женщина» — и все в порядке, информация сделана. Входит человек и говорит: «Здорово, парторг! Здорово, директор!» И мы уже знаем, кто вошел.

Новый, современный кинематограф ищет путей к возрождению зрительского сотворчества, которое было утрачено нами. Поиски эти идут на новых, более сложных путях, чем простые монтажные загадки немого кино. Вот что я хотел сказать, но, вероятно, неточно изложил свою мысль.

Теперь к вам, Николай Николаевич. <...> Позвольте вам сказать, что вы очень ошибаетесь, когда говорите, что эпизод с березами у Тарковского лишний. Просто вы не проделали над картиной той самостоятельной зрительской работы, о которой я говорил выше. Этот эпизод один из самых необходимых в картине, но зачем он нужен, надо догадаться, и я вам предлагаю это сделать. Тогда вы поймете идею произведения Тарковского.

Картина требует самостоятельного домысла, но мы от него отвыкли. Надо привыкать. Картина Тарковского при всей своей кажущейся простоте новаторская, и именно потому, что она требует нервного и умственного напряжения, чтобы взять ее до конца. Пассивный просмотр убивает ее. Я очень жалею, что вы видели ее после дискуссии, усталые и в очень темном экземпляре. Эту картину нелегко смотреть. Но я считаю это достоинством. Мы должны приучать зрителя к тому, что картины нельзя смотреть, развалившись в кресле. <...>

Меня упрекали в том, что я ставлю рядом картины Стрика — «Гневное око» и Алена Рене «Хиросима, любовь моя». Я с трудом отдал бы предпочтение одной из

них — мне они обе враждебны, обе эти картины я смотрел с чувством неприязни, хотя и восхищался талантом художников. Это действительно талантливые картины, идейно бесконечно чуждые нам! <•••>

Но картина Стрика «Гневное око» могла бы проделать у нас более полезную работу, чем «Хиросима, любовь моя». И уж если говорить о документе эпохи, — то вот настоящий документ времени распада капиталистического общества.

Когда я смотрел «Гневное око», у меня было впечатление, что не нужно бояться взрыва атомной бомбы: она уже взорвалась. И если она не взорвалась физически, то этот мир все равно духовно, в существе своем поражен смертельной радиацией.

Обе эти картины об одном и том же — о гибели мира и о распаде сознания.

Еще одно слово я хотел бы сказать, если вы мне разрешите. Кинематограф ограничен во времени, и сейчас мы находим выход из этой ограниченности в том, что стали делать двух-, трех- и четырехсерийные фильмы. Фильм «Война и мир» будет в четырех сериях. А я прежде снял бы один эпизод и посмотрел бы, как будет изображаться Пьер или Андрей. По-моему, выход не в том, чтобы делать бесконечно длинные картины. Мне кажется, что подробность наблюдения и глубина мысли заменят нам широту скольжения по событиям.

Подробность наблюдения — одна из примечательных особенностей нового киноискусства. Я недостаточно точно сказал это во вступительном слове и, когда читал стенограмму, очень огорчился.

Что такое — подробность наблюдения? Можно понять подробность наблюдения примерно так, как ее понимают многие современные режиссеры. Это значит: камера бесстрастно наблюдает мир во всех его деталях, непринужденно скользя по нему и как бы почти не выбирая объекты наблюдения. В кадр попадают случайные люди, случайные предметы. Поэтому второй план, третий план, четвертый план и все кулисы зримого мира приобретают исключительное значение. Все равноценно перед глазом камеры, которая как бы не вмешивается в действие, не трактует его директивно.

В искусстве ничего не происходит само собой, все абсолютно построено. Кажущаяся непринужденность

добывается огромным трудом. Когда камера начинает скользить, только режиссер знает, сколько времени укладываются рельсы и сколько раз репетируют с маской, чтобы она получилась непринужденной, и какой железный темп дается актеру, чтобы он не выскочил из кадра и как бы случайно оказался [к зрителю] затылком, а не лицом. Эта непринужденность дается соленым потом, она вся сделана.

Когда мы впервые видим такой кадр, непринужденность кажется нам бесспорной, кадр поражает своим правдоподобием. Но проходит десять лет, и кухня такого кадра вследствие многочисленных повторений становится ясной не только для профессионала, но и для зрителя. Возникают новые требования, новые приемы.

Мы утратили первоначальное свойство кинематографа — поражать жизнеподобием. Сначала поражало, что люди просто идут, бегут, поражал дым из труб, идущий на нас поезд. Теперь это не поражает. Стали искать новых и новых способов потрясать зрителя киноэффектом. Появился широкий экран, появился широкий формат, синерама, появились двенадцать объективов, двенадцать проекторов — все делается для того, чтобы воскресить эффект идущего на нас поезда. Я пока остаюсь еще сторонником нормального размера и черно-белого кино. Пусть поезда не поражают, — поражать должен человек и мысль на экране.

Разумеется, широкий экран дает возможность подробного наблюдения жизни, если умно пользоваться им. В картине Райзмана «А если это любовь?» использование широкого экрана так же принципиально, как и в фильме «Сладкая жизнь» Феллини. Работа второго плана исключительно точна и ювелирно отработана.

Но я в своей практике держусь иного метода. Я стараюсь как можно более выпукло выделить первый план и как бы отодвинуть в перспективу второплановую жизнь.

Оба метода закономерны, оба связаны с подробностью наблюдения. Один стремится к жизнеподобию, к непринужденности и как бы уравнивает элементы, подлежащие наблюдению. Другой резко выделяет немногое во имя глубины и остроты исследования этого немногого.

Кстати, когда я говорил о драматургии и о поисках новых форм, я не имел в виду дедраматизацию — и почему меня так поняли, я не знаю. Я не предлагал никакой дедраматизации. Сюжет — это овеществленная в событиях идея художника. Но необходимо очистить сюжет от привычных, свойственных кинематографу приемов, которые безошибочно ведут к разработке удобоваримой фабулы. А это совсем другое дело! Без основного костяка, без черного хлеба, который должен получить зритель, не может быть картины: она не будет стоять на двух ногах, и зритель не будет ее смотреть. Должен быть черный хлеб — сюжет, идея. Но разработка его должна быть нами резко обновлена и улучшена. Вот что я говорил.

Когда выступает по теоретическим вопросам художник-практик, он неизбежно создает рабочую гипотезу, которая для него удобна, нужна, которая помогает ему осмыслить и направлять свою практическую деятельность. Рабочая гипотеза, которую я выработал для себя, помогла мне сделать «Девять дней одного года». Пусть эта картина традиционна, как говорит Кладо, для меня она совсем не традиционна. Мне ставят в пример мою же «Мечту», а я не хочу повторять решительно ничего из этой картины. В «Мечте» работают великолепные актеры, я им в землю кланяюсь. Как там сыграли Астангов, Раневская, Плятт, Болдуман! Это блистательная плеяда актеров. Но я не убежден, что сегодня можно и должно так играть. Требуются новые актерские средства, которые отвечают новому содержанию. Это убеждение помогает мне жить. Вы с ним не согласны. Но, поверьте, мне оно полезно. Поэтому когда мне говорят, что «Девять дней одного года» это хорошая, но традиционная картина, я отвечаю: пусть она для вас традиционная, вы видите в ней мой почерк, а для меня она революционная, потому что только я знаю, сколько мне пришлось соскрести с себя, поломать в себе, чтобы сделать эту картину.

Задача критика следить за теми внутренними процессами, которые развиваются у художников. Для меня это самое дорогое.

Я держусь своей рабочей гипотезы, потому что она поможет мне работать в ближайшие годы, поможет остаться по мере возможности живым. А Козинцев придерживается своей рабочей гипотезы: нужно толь-

ко вслушаться в то, что он говорит, и примериться к «Гамлету», чтобы понять, почему он именно это говорит. Он верит в то, что поможет ему сделать «Гамлета»; у него своя рабочая гипотеза, и он выражает ее со всей силой убежденности. И так как я хочу ему удачи, я поддакиваю: правильно, Козинцев, правильно для тебя, потому что ты приступаешь к «Гамлету».

Последнее. Меня упрекали в том, что привел мало примеров отечественной кинематографии и много ссылался на зарубежные фильмы. Это произошло по досадной случайности. Товарищи, которые меня знают, подтвердят, что я столько раз высказывался по картинам «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Сорок первый», «Сереза», «Чужая родня», «Коммунист», «Летят журавли», «Мир входящему» и целому ряду других картин, что имел основания считать высокую оценку этих картин общеизвестной. По всем этим картинам имеется в среднем по три стенограммы моих выступлений. Эти картины отмечают наше движение вперед на разных этапах.

Ремесло или призвание

Трудно представить себе, что одиннадцать лет назад четырнадцать студий Советского Союза выпустили на экран всего девять картин. Это было в 1951 году. <S—!> Фильмы доверялось ставить только «апробированным мастерам», которых было десятка два. Окончившие Институт кинематографии режиссеры годами, десятилетиями пребывали в ассистентах.

Времена эти прошли, и, казалось бы, можно забыть о них. Сегодня советская кинематография на тех студиях выпускает около ста двадцати картин в год. На экране возникают новые имена молодых кинодраматургов, режиссеров, операторов, актеров, художников, композиторов. Но, когда мы размышляем о том, почему же все-таки среди этих ста двадцати картин так много ремесленно серых поделок, почему зритель все время жалуется на низкое качество того, что называется продукцией, а хочется назвать искусством, приходится вспомнить о временах малокартинья.

Режиссер-постановщик — это не должность, это прежде всего призвание. Работник любого искусства

оставляет вещественный, видимый результат своего личного труда, располагает необходимыми инструментами для создания предмета искусства, по которому можно судить о его таланте. У художника холст, краски, кисти и результат — картина; у писателя перо, бумага и результат — рукопись; у оператора камера, пленка, осветительные приборы и результат — снятый кадр; у актера его голос, его лицо, его мимика. Только режиссер не располагает ничем. Орудиями его труда являются живые люди, и работа его, по существу, невидима.

Вот перед вами эпизод картины, самый простейший, ну какое-нибудь лирическое объяснение молодого человека и девушки. Текст этого объяснения написал автор сценария. Разыграли сцену актеры. Декорацию выстроил художник. Осветил ее и скомпоновал в кадре оператор. Музыка к сцене написал композитор. Что же делал режиссер? Как выделить его долю труда в создании этой сцены? Он только «распоряжался» живыми людьми — непосредственными творцами, ибо и актер, и художник, и оператор, и все остальные — это полноценные творцы своей части того целого, которые мы видим на экране.

И тем не менее что-то самое главное, наиважнейшее, то, что составляет предмет искусства в кинематографе — форма сцены, даже ее внутренний (в отличие от внешнего) смысл, ее эмоциональная напряженность, ее собранность, направленность к цели — зависят именно от режиссера. Даже очень опытные критики подчас ошибаются, приписывая удачу сцены постановщику, когда, скажем, вся она держится на блестящей работе одного из актеров или на отличном тексте. И, наоборот, очень часто актеру, оператору или автору сценария приписывается то, что, по существу, сделал режиссер.

Когда закончился период малокартинья, начался стремительный рост кинопроизводства: сначала — сорок картин, на следующий год — шестьдесят, затем — восемьдесят, сто и наконец сто двадцать. Это движение опьянило нас. Мы переживали подлинную весну кинематографического ледохода. Появлялись все новые и новые имена режиссеров-постановщиков, среди которых сразу же выделилась группа талантливых, по-своему увидевших мир, по-своему понявших свои задачи

в искусстве молодых мастеров кино, таких, как Чухрай, Алов и Наумов, Кулиджанов, Хуциев, Самсонов, Швейцер, Рязанов, Абуладзе, Чхеидзе, Ростокский, Сегель, Ордынский, Данелия, Таланкин, и в самые последние годы еще Тарковский, Шукшин и Туманов, Захариас, Гогоберидзе и много, много других. Почти все победы нашего искусства за последние годы связаны с молодыми.

Но одновременно постановки были поручены большому отряду несомненно заслуженных и хороших людей, которые по видимости тоже имели все права на режиссуру. Они окончили специальные учебные заведения, очень долго работали на производстве, превосходно справлялись с обязанностью ассистентов или вторых режиссеров, отлично знали всю кинематографическую кухню. Они могли пригласить хороших актеров, снять картину так, чтобы она монтировалась, положить музыку там, где ее полагается класть. Словом, они знали ремесло режиссера, начиная с команды «приготовились, внимание, аппаратная — мотор!» и кончая умением сдать картину. Но им не хватало самого главного, того, что превращает 2,5 тысячи метров пленки в произведение искусства.

Это тяжелая драма. Человек не виноват в том, что он недостаточно одарен. Его учили быть режиссером. Он надеялся на это. Работая ассистентом, он все время мечтал о том времени, когда сам встанет около камеры. Он превосходный работник, он чудесный товарищ, он безгранично любит кинематограф. Но у него нет того острого взгляда, который находит для каждой сцены, для каждого куска изображаемой жизни единственную и неповторимую точку зрения, нет того тонкого уха, которое безошибочно отличает в работе актера еле заметную фальшь, а главное, у него нет в душе того взрывчатого материала, который обрекает его на непрерывный творческий поиск. Он только профессионал. Его задача — ставить картины «не хуже других».

К сожалению, такой режиссер еще не самый плохой. В нашей среде есть и просто дельцы, готовые ставить что угодно и когда угодно. Для них режиссура — это только наивысшая должность в кинематографе, это право командовать съемочной группой, входить к директору студии без доклада, а главное — это высший оклад и постановочное вознаграждение.

Нелегко по первой работе отличить подлинно талантливую режиссера от посредственного профессионала. Талантливые режиссеры начинают свой путь очень по-разному, путь ремесленников — стандартен. Человек имеет формальное право на самостоятельную постановку. Он снимает первую картину. Это более или менее пригодный фильм. Нет явно видимых причин лишать его работы. Он ставит второй фильм не лучше первого, только чуть поаккуратнее, почище. Он вошел в число действующих режиссеров, студия уже обязана обеспечить его работой. Он ставит третий, четвертый фильм. На экран одна за другой выходят ремесленные ленты должного метража, которые не доставляют радости никому, кроме самого создателя их. И чем больше таких картин сделал человек, тем труднее прекратить его деятельность, которая, по сути, глубочайшим образом вредна. К сожалению, существующая у нас система производства и форма оплаты творческих работников не только не пресекает, но даже питает такое ремесленное делничество.

Режиссер, закончив картину, оказывается в простое. Сначала ему платят пониженную зарплату, а через полгода и вовсе лишают ее. По идее система эта должна стимулировать энергичную работу режиссуры: хочешь получать зарплату, скорей отыщи для себя сценарий. Но вот мне после картины «Убийство на улице Данте» пришлось глубоко задуматься над собой. Пришлось пересмотреть свое прошлое, пересмотреть режиссерский багаж, накопленный в годы малокартинья. Для того чтобы сделать картину «Девять дней одного года», я потратил шесть лет. Первые три года ушли на раздумья, на неудачные сценарные попытки, на поиски новой для меня дороги в искусстве. Потом два года я собирал материал, изучал людей, работал над сценарием с Д. Храбровицким. И наконец сделал картину. Мне не жаль потерянных лет, потому что, думается, они не пропали даром. Но ведь я профессор, художественный руководитель объединения, я получал заработную плату и находясь в простое. А вот Чухраю после «Сорок первого» пришлось не так легко. Он тоже мучился, искал тему, раздумывал над своей дорогой. Он, как истинный художник, понимал, что во второй картине должен подняться на следующую ступень искусства, сказать что-то новое.

В результате между «Сорок первым» и «Балладой о солдате» прошло несколько лет. Эти годы вынужденного простоя дались Чухраю тяжело. Зато потом он подряд поставил «Балладу о солдате» и «Чистое небо».

Режиссер-ремесленник поступает не так. Самое страшное для него — это снижение заработной платы. Кончена картина — и он тут же появляется у редактора. Что у вас есть в портфеле? Размышления недолги. Любой пригодный сценарий, одобренный дирекцией, и «профессионал» кинорежиссуры снова командует съемочной группой. Сценарные отделы стыдливо обожают таких режиссеров: вся стандартная, безликая сценарная продукция рассчитана именно на них. Разница между кинематографом и литературой заключается между прочим и в том, что ни один человек не читает все толстые журналы, издающиеся в Советском Союзе, и всю продукцию издательств. Кинозритель смотрит все или почти все картины, появляющиеся на экране. И вот пятнадцать или двадцать хороших фильмов, которые мы сделали, например, в 1961 году, тонут в потоке ремесленной продукции. Разумеется, картин нужно делать много, это единственный способ выдвижения режиссуры. «Малокартинье» — это шлагбаум для молодежи. Но у нас есть студии, где и сценарные отделы, и дирекция, и сама режиссура рассматривают свое призвание дословно так: «Мы должны делать картины, которые выходят на экран. Вот и вся задача!» А ведь именно серые картины выходят на экран без возражений. Они не вызывают споров потому, что не о чем спорить. Зато любое новое, необычное явление киноискусства неизбежно вызывает ожесточенные споры, опасения, а подчас и сердитые нападки.

Про саперов говорят, что они могут ошибиться один раз в жизни. Пожалуй, то же самое можно в какой-то мере сказать и про кинорежиссеров. Ошибки у нас дают богатейшую пищу для дискуссий на протяжении многих лет. Но я, например, предпочитаю ошибку талантливую человека безошибочной деятельности ремесленника. Ошибки были и у Эйзенштейна, и у Довженко, и у Пудовкина — великих наших мастеров. Но ведь без поисков искусства нет.

Мне думается, что сейчас усилия должны быть направлены на совершенно неосоздаваемый предмет — на определение одаренности мастеров. У нас слово «та-

лант» применяется редко. Мы как бы стыдимся говорить: вот талантливый человек, а вот не очень талантливый или совсем не талантливый. Никто не имеет права на постановку картин, кроме тех, у кого есть для этого необходимый дар. Ибо ответственность режиссера перед народом необыкновенно велика.

Каждая картина — это либо открытие частицы мира, новый предметный урок, глубокое произведение искусства, западающее в душу и изменяющее душу нашего молодого современника, либо это выстрел вхолостую, пустая жвачка, которая не оставляет никакого следа и только приучает зрителя смотреть на кинематограф как на способ убить время, посидеть со знакомой девушкой, немножко посмеяться или пожать плечами и уйти. А притянутая за уши обязательная мораль ремесленных картин, позаимствованная напрокат и только чуть перелицованная под фасон времени, — эта мораль не вызывает у зрителя ничего, кроме раздражения. Она доставляет удовольствие только тем, кто запускает картины в производство. Ведь эти товарищи считают, что тупое назидание картины нужно не им — они и так, мол, все понимают, — оно нужно «простому зрителю», которому следует предлагать только до конца разжеванную духовную пищу. Между тем простых людей у нас нет, люди у нас только сложные, и разговаривать с ними надо на сложном, высоком и ответственном языке, о сложных, высоких и ответственных вопросах.

Возвращаясь к «монтажу аттракционов»

Ныне монтаж очень не в моде, и я это прекрасно знаю. Я знаю, что сейчас множество режиссеров мира, в том числе и наиболее прогрессивные, пренебрегают монтажом, стараясь заменить его долгими кадрами, снятыми движущейся камерой, которые имитируют движения человеческого глаза. В этих поисках есть много справедливого, как я уже неоднократно писал, потому что кинематограф должен восстановить свою добрую славу демонстратора жизни, демонстратора подлинной правды. Но это слава демонстратора подлинной правды и подлинной жизни, и то впечатление, которое про-

изводит на зрителя подлинность кадров, снятых не в павильоне, а в натуральных интерьерах, с участием скрытой камеры, не на искусственно построенной лестнице, а на подлинной, в декорации, которая выстроена на натуре, в обстановке жизни, это жизнеподобие, которое возвращает себе кинематограф, — ни в коем случае не должно сопровождаться потерей острого зрелищного характера нашего искусства. Потеря зрелищного характера нашего искусства во многом приводит к тому, что передовой кинематограф теряет популярность, теряет зрителя.

Задача кинематографиста любого поколения заключается в том, чтобы во что бы то ни стало сделать свою картину интересной. Я считаю, что это обязательно. Нужно соблюсти все условия, которые предьявляет прокат, зритель, и тем не менее, соблюдая эти условия (может быть, тяжелые, потому что от нас требуют картину, которая бы удержала зрителя на стуле), суметь сделать эту картину явлением искусства, суметь найти в ней новое, потому что без поисков нового нет искусства; повторение задов — это ремесло, а ремесло в кинематографе, по-моему, дело недостойное.

Но всякое «новое» есть всегда осмысленное и, быть может, перевёрнутое прошлое. Вот почему мне хочется сегодня напомнить о таком сильном кинематографическом приеме, как «монтаж аттракционов».

Вероятно, все, кто мало-мальски знаком с историей кино, слышали этот термин, предложенный сороке лишним лет назад С. М. Эйзенштейном в качестве отправного приема кинематографического зрелища.

Для него такое определение природы кинематографа, его основы и специфического приема как нельзя более органично было связано с докинематографическим, театральным прошлым, с работами Мейерхольда, с пролеткультовским опытом.

Если разумно подойти к этому определению кинематографа, то оно не потеряло своей актуальности до сих пор, и мы можем найти многочисленные примеры среди крупных картин, сделанных в самые последние годы, в основе структуры которых лежит именно принцип «монтаж аттракционов».

Современный кинематограф знает множество разных видов и разных форм. Я буду говорить об одной из его форм. В частности, скажу, что в моей последней

и предпоследней работах — в фильмах «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм» — во время подготовки сценария первого из них и во время монтажной сборки второго я вспоминал то, что слышал от Сергея Михайловича о «монтаже аттракционов», вспоминал давнее прошлое советского театра и кинематографа, примерял все это к сегодняшнему дню, и мне это помогало в работе. А раз помогало одному, может помочь и другим.

Я не вижу ничего порочного и в самом термине «монтаж аттракционов». У нас многие термины в свое время объявлялись порочными без достаточных к тому оснований, в том числе и этот. Если же разумно подходить к подобному построению фильма, оно не несет в себе решительно ничего легкомысленного, хотя слово «аттракцион» имеет несколько легкомысленный оттенок.

Под аттракционом обычно понимается номер в цирковом представлении, номер «экстра» — либо очень смешной, либо очень страшный, либо связанный с особым риском, либо оснащенный особенной, небывалой техникой. Это может быть иллюзионист, демонстрирующий распиливание пополам женщины, это может быть дрессировщик удавов, тигров и пантер, это может быть опасный номер на проволоке или в полете, клоунада или прыжки — все что угодно.

Называя части кинематографического зрелища аттракционом, Эйзенштейн стремился в несколько гиперболической, острой, преувеличенной форме выразить свою идею. Но за этой гиперболизированной, острой формой высказывания лежит определенное содержание, которое можно использовать и сегодня, о котором следует помнить.

Сам Эйзенштейн в начале своей театральной деятельности понимал монтаж аттракционов дословно. В его первой постановке «Мексиканец», которую он делал вместе с В. Смышляевым в театре Пролеткульта (я видел этот спектакль в свое время), центральным аттракционом был матч бокса. Поведение боксеров, судьи, публики, все было превращено в острый цирковой аттракцион. Дрались по-настоящему. Остальная часть пьесы мне даже не запомнилась. Сам же матч я помню отчетливо, хотя с тех пор, как я его видел, прошло свыше сорока лет.

В следующей своей работе — «На всякого мудреца довольно простоты» по Островскому — Эйзенштейн в совершенно обнаженной форме продемонстрировал, что он понимает под «монтажом аттракционов». Эта пьеса Островского* была превращена в цирковое представление, в котором участвовали Г. Мормоненко — ныне Александров, И. Пырьев, многие известные актеры: например, Максим Штраух, прелестная актриса Янукова. Александров ходил по проволоке в маске, у него зажигались время от времени зеленые глаза. Серьезный актер Антонов носил перш — шест, на которой взбиралась Янукова.

Это было представление с куплетами, классическими цирковыми номерами и хождением по проволоке над головами толпы в маленьком помещении, где цирк производил особенно сильное впечатление, потому что актеры работали буквально рядом со зрителем.

Это был чисто экспериментальный спектакль, в котором даже сюжетных связей с Островским, в сущности, не осталось и все происходящее носило характер дерзкого, почти хулиганского обращения с классикой (тогда это было в моде).

Третья постановка, которую осуществил Эйзенштейн, была пьеса С. Третьякова «Противогазы», и здесь уже сам выбор сценической площадки был своего рода аттракционом. Пьеса эта разыгрывалась на Московском газовом заводе, среди газовой вони в цехах и во дворе. Актеры играли в подлинной обстановке, и уже одно это, в соответствии с замыслом Эйзенштейна, поражало зрителей, присутствовавших на представлении.

В те годы в основе теории монтажа аттракционов в какой-то мере лежало убеждение Мейерхольда, который считал, что зрителя надо рассматривать одновременно как друга и как врага. Врага — отчасти потому, что тогдашний театральный зритель действительно в массе своей был буржуазным или мелкобуржуазным, и Мейерхольд о публике обычно выражался так: «они». «Они ждут, что здесь будет любовная сцена, — так не будет им любовной сцены, а будет наоборот»; «Они ждут, что в «Гамлете» будет монолог «Быть или не быть?», так не будет им этого монолога». Но в то же время зрители — это простодушная, хотя и капризная аудитория, которая всегда остается для ху-

дожника его лучшим другом, с этим другом он беседует. И, наконец, зритель для художника всегда есть некая масса, с которой нужно бороться, бороться для того, чтобы она пошла на твою картину. Зрителю не должно быть скучно, его надо «привязать» к стулу, чтобы он смотрел.

Когда-то Эйзенштейн говорил: если бы наши драматурги достигли такого совершенства, чтобы могли держать людей простейшим действием девяносто минут и чтобы те смотрели фильм так, как смотрят, когда по полю гоняют мяч, они были бы гениальны. Лучшая драматургия — это футбольный матч: люди смотрят и не встают. Надо добиться такого совершенства драматургии.

Другой раз он мне говорил примерно так: боксер никогда не наносит два одинаковых удара подряд. Если он нанес удар левой, следующий раз нанесет правой; если ударил в челюсть, следующий удар будет направлен в солнечное сплетение. Вот так надо обращаться со зрителем, с той только разницей, что не надо его нокаутировать. Нужно менять средства воздействия, менять аттракционы, делать как можно более неожиданно, как можно более внезапно переходы от одного средства воздействия к другому.

Если вспомнить классическую картину Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», можно найти в ней этот же самый метод — метод смены радостного и трагического, жестокого и мирного, массового и, скажем, частного.

Я беру «Броненосец «Потемкин» потому, что это наша советская классика. Не беру, скажем, «Стачку», в которой легко можно обнаружить эти же самые аттракционы, но подчас в полудирковом выражении, потому что в «Стачке» еще чувствуются остатки театрального Эйзенштейна. Там он еще не преодолел своего театрального прошлого. Он ищет кинематографическую дорогу, еще волоча за собой груз театрального наследия.

Но и в «Броненосце «Потемкине» есть аттракционы — например, когда матросов перед расстрелом накрывают брезентом. В жизни такое никогда не происходит: завязывают глаза одному человеку — это бывает; надевают мешок на голову одному человеку перед повешением или расстрелом; но если расстреливают

строй матросов, то военного правила или обычая накрывать этот строй брезентом нет. Да этого и не может быть, потому что прежде всего нет гарантии, что люди под брезентом будут убиты. Это типичный аттракционный прием, рассчитанный на зрелишный эффект, на то, чтобы поразить зрителя этим колышущимся брезентом, которым Эйзенштейн как бы превратил строй в единый общий труп.

Сила «Броненосца «Потемкина» заключается в том, что в нем принцип «монтажа аттракционов», глубоко осмысленный и с огромным талантом выполненный, при всей условности этой картины работает не формалистически, а реалистически — работает на существо ее содержания.

Сам расстрел одесской толпы на лестнице, с катящимся в коляске младенцем, с женщиной, у которой разбиты стекла очков и вытекает глаз, с инвалидом, который скачет по лестнице на костылях, с многократным повторением маршей, которых на реальной одесской лестнице гораздо меньше, чем изобразил Эйзенштейн, — сам этот расстрел, ставший классическим образцом советской массовой сцены, вошедший во все хрестоматии монтажа, являет собой пример правильно приложенной к кинематографу идеи аттракциона.

Я считаю, что мы недостаточно рачительно относимся к этому наследию, недостаточно активно черпаем из этой сокровищницы мастерства.

Конечно, сейчас другая историческая эпоха. Но все же мы зря редко вспоминаем о наследии 20-х годов. Оно оплодотворило не только советское, но и мировое театральное и кинематографическое искусство. Москва в те годы была Меккой театра и кинематографа; осенью сюда приезжали режиссеры всего мира, чтобы посмотреть премьеры московских театров, зарисовать мизансцены и декорации, запомнить, что делают мастера советского театра. И до сих пор за границей можно видеть, как многие режиссеры на основании этих заметок, этих уроков, которые они когда-то брали, по сей день разрабатывают жилу театральной выразительности. И в Лондоне, и в Париже, и где угодно можно найти театры, которые работают как подражатели раннего советского театра или как продолжатели его исканий. А Эйзенштейн и его картины стали предметом постоянного изучения для кинема-

тографистов всего мира. Это наш капитал, и к нему надо относиться бережно. Естественно, сейчас время другое. И я вовсе не призываю возвращаться назад, к раннему Эйзенштейну, раннему Довженко или раннему Пудовкину. Нет, назад вообще никогда не надо идти, надо идти вперед, но, идя вперед, нельзя терять тех высот, которые когда-то были взяты. Тогда наше движение вперед будет стремительнее. Это наследие тем ценнее для нас, что работы Эйзенштейна, раннего Довженко, Мейерхольда были не только формально, но и идейно передовыми, революционными работами. Кстати сказать, если взять драматургию Шекспира в наиболее острых ее образцах, например в «Короле Лире», обнаружится чередование трагических и комических аттракционов с привлечением таких сильнодействующих средств, как гром, молния, ветер, буря и прочее. Все это сильнодействующие постановочные аттракционы.

Но оставим в стороне исторические примеры. Обратимся к сегодняшнему дню. Посмотрим, как метод «монтажа аттракционов» работает сегодня, в условиях кинематографа 60-х годов.

Вот прошла с огромным успехом по экранам мира картина Феллини «Сладкая жизнь». С моей точки зрения, эта картина великолепна, во всяком случае, гораздо лучше, чем две следующие работы Феллини — «8 1/2» и особенно «Джульетта и духи», хотя, кстати сказать, в последней он тоже пустился на использование самых разнообразных, в том числе цирковых, аттракционов.

Картина Феллини «Сладкая жизнь», содержащая очень острую критику современного буржуазного общества, его моральное разоблачение, и имевшая вместе с тем огромный, невероятный успех у зрителя, — эта картина, по существу, лишена сюжета.

С большим трудом в ней можно проследить еле нащупывающийся костяк, шампур, на который нанизан шашлык аттракционов.

Картина смотрится только потому, что каждый ее кусок представляет собой типичный аттракцион, выраженный кинематографическими средствами, кинематографически преображенный, остро действующий.

Сквозным аттракционом картины являются фоторепортеры, которые гоняются по Риму за своими жерт-

вами. Есть две кульминации этого репортажа. Одна — в эпизоде так называемого чуда, который сам по себе является аттракционом, другая — в эпизоде, когда домой идет вдова только что покончившего с собой человека, который убил и своих детей. Она не знает, что произошло, но на нее бросается банда фоторепортеров и начинает шелкать. Тогда она понимает: случилось что-то страшное.

Любовная сцена в залитом водой подвале проститутки — тоже аттракцион; прибытие кинозвезды, ее выход из самолета, купание в фонтане — аттракционы, весь замок — это аттракцион аттракционов. И так беспрерывно. Все это складывается в общую картину итальянского общества. Я не знаю, хотел этого Феллини или это произошло против его воли, — говорят, что он верный католик, что у него есть собственный духовник, — все может быть. Но существует логика искусства, по которой иногда субъективные намерения автора вступают в противоречие с его талантливостью, и тогда произведение начинает говорить против субъективных намерений.

Я не уверен в том, что талантливейший Феллини сознательно так смело посягал на все итальянское общество, может быть, это получилось невольно, но это получилось. Получилось благодаря тому, что он довел разложение общества в ряде показательных аттракционных кусков до предела абсурда. И эта цепь абсурдов, выраженная в гиперболизированной гротескной форме, держит внимание зрителя сама по себе. Картина, которая длится более трех часов, захватывает благодаря смене остро поданных, остро гарнированных зрелищ.

А вот в последней своей работе «Джульетта и духи» Феллини, по-моему, показал со всей яркостью обратную сторону этого приёма, если его применять без должной умеренности.

Фильм «Джульетта и духи» чрезвычайно разнороден и, как и «8 1/2», является попыткой публичного изложения автором своих глубоко личных, интимных переживаний.

В «8 1/2» это касалось его творческих колебаний, его подсознания в творчестве. Я не так высоко расцениваю эту картину, как большинство моих товарищей. Я смотрел ее дважды, и во второй раз механика ее ста-

ла мне понятнее, и многое в ней мне не очень понравилось. Но в «Джульетте и духах» Феллини выволакивает на свет божий еще более личные мотивы. О чем там идет речь?

Постаревшая женщина слишком любит своего мужа, не умеет прощать ему измен, а надо прощать, потому что она уже стала малопривлекательная, и вообще лучше бы ей заняться тем же самым, тогда обоим будет хорошо. Вот схема сюжета основной части картины, изложенной весьма реалистически, в которой отлично играет трагическую роль стареющей жены Мазина — жена Феллини. Но кроме того, что героиня постарела, она еще шизофреничка, и шизофрения у нее развилась на почве детской духовной травмы.

Была детская травма, девочка неудачно изображала что-то божественное на сцене, мать была злая, дедушка сбежал... И поэтому время от времени ей являются духи в стиле Сальвадора Дали — раскрашенные цветные духи, которые прыгают и у которых нарочито бутафорские приклеенные бороды. Кадры сняты талантливым оператором. Но весь этот поток шизофреники привязан здесь как совершенно инородный материал.

К тому же героиня занимается спиритизмом. В связи с этим введен еще один аттракцион: какой-то не то мужчина, не то женщина, не то старик, не то старуха, в каких-то портках индийских, чревоушает и предсказывает судьбу.

И еще аттракцион: рядом с домиком героини живет распутная красотка с такими грудями, которые не поместились бы в большую полоскательницу. Над огромным ложем этой дамы, расположенным прямо на полу, сделан зеркальный потолок, что также, видимо, должно произвести впечатление на зрителя. Эта особа, кроме того, предается любовным утехам еще и на дереве, где оборудовала для этого площадку и куда устроен лифт. Кроме того, у нее есть поклонник — русский, который ходит в белых исподних портках. Он фетишист. Крадет у нее разные вещи — то туфельку, то что-нибудь другое, — и, укравши, по-русски приговаривает: «Эх, раз, еще раз...» Зовут его Алеша.

Все это — и прыгающие духи, и дамы в огромных шляпах, которые целуются поэтому на большом расстоянии, и появляющиеся призраки, и соседка прости-

тутка, и гнезда на деревьях, и зеркальный потолок, и сыскное бюро,— все это поток аттракционов, разнообразных, порой наружных, пестрых и рассчитанных только на поражающий эффект.

Поэтому вся картина на меня произвела впечатлительное эклектической, сделанной в не очень умной манере. Феллини как бы заново открывает вещи, которые давно открыты и которые давным-давно определены как стоящие за границами вкуса, правды, воздействия на зрителя. За этими границами начинается уже ералаш трюкачества, не ведущий ни к чему.

Я искренне не понимаю, почему этой картиной многие восхищаются. Я сочувствую итальянскому режиссеру Марио Солдатти, который в ответ на замечание одного нашего режиссера, заявившего, что, после того как он второй раз посмотрел эту картину, она уже стала более понятна, заметил: «А я, итальянец, не понимаю, что там есть. Я только вижу, что в каждом кадре Феллини хочет заявить: я гениален, и мне все можно». Действительно, это и есть сквозная идея всей картины. Это «монтаж аттракционов» в чистом освобожденном от разума, от идейности, от целостности приема виде. Потому что даже в «Мудреце» Эйзенштейн, хотя и представлял Островского в цирковой постановке, делал это абсолютно выдержанно по стилю — от вступления к спектаклю до заключительного слова, от оформления зала до костюмов, от выбора актеров до мизансцен. Это было цирковое представление, объединенное сквозной мыслью.

Картина Феллини представляет собой набор аттракционов, не сливающихся в какое-то единое по стилю гармоническое зрелище. Она многостильна, многослойна, похожа на елку, на которую дети навешали звезд, бус и ваты, зажгли лампочки, повесили трех Дедов морозов, так что самой елки и не видно за этими украшениями. Именно такую чрезмерно украшенную елку мне напомнила картина Феллини. И хотя умно, талантливо снимает оператор Джанни Ди Венанцо, в руках Феллини каждый кадр работает как совершенно отдельный аттракцион.

Но если более глубоко вдуматься в то, что понимал Эйзенштейн под «монтажом аттракционов», то он говорил о природе искусства вообще, природе всякого искусства, которое должно поражать и привлекать че-

ловека к себе, заставляя его смотреть, слушать и до конца чувствовать то, что хочет выразить автор. И это сделать не так легко. Иногда это удается, а иногда нет.

Когда я работал над картиной «Девять дней одного года» и стоял вопрос о выборе среды, в которой будет разворачиваться этот конфликт, то мы с Храбровицким решили вопрос выбора среды в пользу термоядерной физики, а не медицины, биологии или чего-нибудь в этом роде вовсе не потому, что подобный конфликт и подобная сумма идей не могли быть выражены на медицинском, предположим, материале.

Могло бы ведь быть, что Гусев работает в медицинском институте, который апробирует или пытается апробировать новую вакцину. Известно, что некоторые врачи делали себе прививки, а некоторые даже погибли от чумы, холеры, энцефалита, от других болезней, когда они изучали их. Могло бы это быть? Абсолютно. Та же философия вещей, тот же самый треугольник.

Вопрос в пользу физики был решен потому, что термоядерная физика есть важнейшее явление XX века. Термоядерная лаборатория сама по себе представляет невиданный аттракцион. Если бы мы могли ее снять в полном объеме (а это было невозможно, потому что такое еще нельзя было снимать в то время), то это был бы аттракцион в высшей степени сильный сам по себе. Потому что в середину лаборатории просто входит поезд — несколько платформ и паровоз — и огромные краны снимают детали научных приборов. И мы, которые представляли себе по старинке, что исследовательский прибор есть нечто состоящее из колб где-то на столе, были потрясены, когда увидели маленький экспериментальный котелок высотой в двухэтажный дом.

Самый характер этой профессии — оторванный от мира городок, в котором живут герои, термоядерные лаборатории, закрывающиеся стальные двери, возможность облучения, таинственная смерть — все это материал новый и своего рода аттракцион. Но все же главное в картине «Девять дней одного года» не аттракционы, не термоядерщина и физическая среда. Ничего подобного — это только прием, материал, на котором решается более важный, большой вопрос, основной вопрос человеческого содержания картины, который мог бы быть решен и на другом материале,

при других аттракционах. Просто нам было выгодно решать его на данном материале, с применением данных аттракционов (ведь и свадьба, например, тоже аттракцион).

Еще в большей мере эта система мышления помогла мне в работе над картиной «Обыкновенный фашизм». Мне неприятно применять слово «аттракцион» по отношению к некоторым эпизодам этой картины, но давайте будем профессионалами и установим для себя, что в слове, как и в отдельной ноте, ничего оскорбительного быть не может, оно просто выражает, это слово, крайнюю, предельную выразительность необычайно страшного или смешного, пугающего или удивляющего, веселого или, наоборот, зловещего характера. Каждое явление жизни может быть подвергнуто исследованию средствами искусства.

Разумеется, первоначально мы были уверены в том, что самым сильным и страшным разоблачающим фашизм материалом являются те зверства, которые производили рядовые, обыкновенные люди. Эсэсовцев было миллион двести тысяч, и, разумеется, это не были исключительные люди. Миллион двести тысяч есть миллион двести тысяч. Это просто люди, а если можно миллион двести тысяч человек превратить в инструмент убийства, то ведь не может это означать, что из двадцати миллионов взрослых представителей одного народа выбран миллион двести тысяч потенциальных прирожденных убийц. Нет, это были обыкновенные люди, но они проделывали все, что связано с фашизмом. Значит, мы сразу решили: вероятно, зверства и будут самым ярким материалом.

Однако кинематографические документы этого рода оказались настолько сильны, что, если пользоваться терминологией Эйзенштейна, происходил «нокаут» зрителя. Он закрывал глаза и не мог смотреть на экран.

У нас есть картина, которая называется «Свидетельские показания к Нюрнбергскому процессу». Эта картина никогда не выходила на экран. Начинается она с торжественной клятвы операторов, которые присягают, что все то, что есть в этой картине, снято действительно ими, когда они входили в освобожденные города, что здесь нет ни ретуши, ни подделки, что это снято в том самом виде, как было на самом деле. После

этого начинается никак не смонтированное простое перечисление: такой-то город, такой-то... идет снятое операторами то-то и то-то. Всего семь частей. Выдержать подряд семь частей, даже если ты обязан это посмотреть как режиссер-постановщик картины, почти невозможно.

Я посмотрел один раз. Когда мне надо было посмотреть второй раз, чтобы отобрать, я после первой части сказал: «Не могу». Отложил на неделю. И через неделю не мог. Я просил скопировать всю картину целиком, потому что не мог смотреть вторично. Показали это группе молодых ребят. Трое выскочили из зала на второй части. Это смотреть нельзя. Даже одну часть.

Поэтому от такого рода аттракционов пришлось отказаться. И тем не менее я повторяю, что «Обыкновенный фашизм» строился по принципу «монтажа аттракционов». Картина нашла свое решение только тогда, когда мы, отказавшись от исторического или хронологического метода изложения, стали собирать материал в отдельные плотные большие группы, по темам. Мы набрали сто двадцать тем. Собирали так: крупные планы орущих «зиг хайль!», крупные планы молчащих, крупные планы думающих. Речи Гитлера, бегущая толпа, орущая толпа, трупы, военный быт, концлагери, Гинденбург, парады, марши, стадион, гитлерюгенд, раненые — словом, сто двадцать тем.

По каждой из этих тем собирался материал из двадцати-тридцати источников и накапливался массив. Например, маршей у нас поначалу набралось на добрых час-полтора просмотра. Собранные в такой массе, один за другим, они превращаются в подавляющее и чрезвычайно интересное зрелище — типичный аттракцион. Речи Гитлера — тоже типичный аттракцион, причем именно в массе своей они превращаются в аттракцион. Материал толпы, орущей «зиг хайль!», когда он был собран впервые и занимал три с половиной части непрерывного рева, — это был совершенно сногшибательный аттракцион.

Мы собрали картину по таким крупным разделам. Не все были такого поражающего характера, конечно. Мы решили отобрать все, что носит характер странного, необычного аттракциона. Поэтому мы сразу взяли речь Муссолини. Невозможно представить себе, что

режиссер разрешил бы какому-нибудь актеру играть лучше в такой цирковой манере, как играет он сам, — это было бы наигрышем. Или эпизод, когда Гитлер принимает почетный караул во фраке.

Мы собрали массовые, большие куски материала однородными группами — примерно так, как собирал Эйзенштейн расстрел на одесской лестнице или штурм Зимнего.

Из этой массы мы выбирали поражающие эпизоды фашизма и затем располагали их так, чтобы материал максимально контрастно сталкивался в соседних кусках.

Как только мы нашли этот метод, вспомнив изречение Эйзенштейна о боксере на ринге, материал стал казаться гораздо короче и наметился путь к тому, чтобы физически сложить картину. Вначале это казалось совершенно невозможным. Первый отбор материала состоял из 20 тысяч метров, после второго осталось 10 тысяч.

Но когда мы стали монтировать фильм по принципу контрастного столкновения эпизодов, многое само собой стало вылетать.

Как строится первая часть «Обыкновенного фашизма»? Начинается с рисунков детей. Потом идут студенты, влюбленные, матери и снова дети. Можно было бы эту тему поставить позже, и многие мне говорили, что неверно начинать картину с этих рисунков и с этой мирной жизни, потому что в общем-то эти сцены мирной жизни должны гораздо сильнее воздействовать, когда уже будут показаны ужасы фашизма» и будет сказано, чем это грозит людям.

Но нельзя забывать, что пока идут титры «Обыкновенного фашизма», пока звучит барабан, начинает играть роль само настроение людей, которые пришли в кино, — это уже материал, с которым надо считаться. И здесь мне пригодились мейерхольдовские: «Ах, они ждут «Быть или не быть?» — так не будет им!» Люди придут на картину «Обыкновенный фашизм», наша реклама позаботится о том, чтобы на фото было как можно больше зверств, в плакате обязательно будет изображен орел с окровавленным клювом или череп в фашистской каске. Итак, зрители сядут. С чего мы начнем? А мы начнем с того, что улыбается на экране кот, нарисованный, кстати, моим внуком. При-

чем, когда я спросил, почему он улыбается, тот ответил: «А он мышь съел».

Это неожиданно, и это заставляет зрителя забыть о том, что он пришел смотреть картину об «обыкновенном фашизме». Скажем прямо: никто не хочет смотреть ужасы. И зритель при всем своем любопытстве к этой картине, даже если соседи сказали, что она хорошая, садится и думает, что вот сейчас начнется что-то страшное или грозное, фашистские марши и повешенные или историческая лекция и меня будут учить и т. д. В общем, перспектива не слишком увлекательная. И поэтому он радостно принимает веселого кота, студентов, «моя мама самая красивая» и все остальное. И хотя зритель умен, он все же на время забывает о том, что все равно его ожидает «обыкновенный фашизм». Поэтому, когда раздается выстрел и внезапно на экране появляется мать с ребенком, в которую стреляют, зал, как правило, ахает. После этого я опять показываю прелестную девочку, и зритель успокаивается: «Может быть, не будет?» — Нет, будет! Идут трупы. Их очень немного, всего семь-восемь коротких кадров, десять-двенадцать секунд в зале стоит мертвая тишина. После этого я снова стараюсь успокоить зрителя. Я говорю, что это прошло. Сейчас здесь музеи, печи давно остыли, заросли травой. Эти протезы за стеклом, волосы за стеклом — это все музейные экспонаты. А когда я дохожу до холма из костей и пепла, я вдруг показываю толпу, которая орет «зиг хайль!». Таким образом, эта часть представляет собой ряд контрастно сопоставленных аттракционов, которые четырежды бросают зрителя из стороны в сторону. И так построена вся картина.

В конец первой серии мы поставили максимальное количество смешного, гротескного, иронического материала и закончили ее разделом об искусстве. Это делалось для того, чтобы зритель, отдохнувший и посмеявшийся, мог смотреть вторую, трагическую серию, которая сразу начинается с очень серьезного разговора о том, во что превращает человека фашизм и что этот превращенный в фашиста человек может сделать. В самой тяжелой главе мы очень мало использовали кинокадры, а строили ее почти сплошь на фотографиях фашистских зверств. Почему? Потому что,

как я уже говорил, кинокадры просто невозможно смотреть. Это слишком мучительно. Фотография сама по себе несколько эстетизирована хотя бы тем, что в ней запечатлено раз навсегда остановившееся мгновение. В то же время она заставляет думать о том, что было перед этим и что будет потом. Когда демонстрируется фотография трупа молодой нагой женщины и потом — фотография человека, который ее только что застрелил, зритель начинает думать, почему она нагая, почему ее убили, была ли она изнасилована, а в это время уже идет другой кадр, вызывающий новые мысли. Но отдельные кинокадры вторгаются в это мертвое фотоповествование, вторгаются в резком контрасте. Это кадры купающихся солдат, кадры охоты за курами, виселица с качающимися трупами. И снова поток фотографий.

Звуковое сопровождение этих фотокадров строится следующим образом. Когда на экране мы показываем этих людей, показываем, как они орали и отдыхали, вешали и купались, то в это время звучит песенка «Лора», очень громко. Это веселая песенка, она разделена на несколько кусков, и между ними вставлен барабан. Куски барабана и веселой, лихой песни чередуются, и, не совсем совпадая с этим чередованием, в изображении идут то зверства, то быт, снова зверства и быт. Вот они купаются, вот они ласкают собак, вот они бредутся, едят, слушают патефон. А вот они уже насилуют и убивают.

В Венгрии один звукооператор счел, что такое чередование громкой песни и барабана безграмотно. Поэтому он сделал так: текст идет громко, а под ним еле-еле, далеко кто-то мурлычет песню. Так песня утратила аттракционность. Она может служить аттракционом только тогда, когда звучит очень громко, когда контраст между нею и повешенным огромен. Когда в кадре болтаются повешенные, можно только или громко, радостно орать, или молчать, а уж тихонько напевать нельзя.

Требование острого стыка есть непременно условие, если стремиться к «монтажу аттракционов». Такое построение, конечно, вовсе не обязательно. Кинематограф разнообразен. Можно делать картину очень Мягко, в полутонах. Тогда не понадобятся острые стыки. Но наш фильм решался по-иному.

Поэтому, смягчив звучание песни, звукооператор разрушил всю художественную концепцию эпизода. Причем делалось это с лучшими намерениями: «Я работал в хорошем вкусе,— сказал он, намекая, что у меня вкус плохой.— Вы сделали уникальную картину. Я подошел к ней со всем старанием, хотел сделать ее в хорошем вкусе...»

А здесь нужен не просто хороший вкус (хороший вкус всегда нужен), здесь нужна дерзкая и разительная ломка традиций, которые, в общем, завели нас очень далеко, в область бормочущего кинематографа, кинематограф этот часто бывает ни горячим, ни холодным. Я всю жизнь ненавидел выражение «теплая картина», потому что теплыми могут быть и помой, пища же должна быть либо горячей, либо холодной. Кстати, говоря об аттракционности кинозрелища, я не агитирую за то, чтобы все делали только такие картины. Я хочу быть правильно понятым. У меня был случай, когда я писал, что ремесленная разработка сюжета и диалогов нам часто мешает, превращает прихотливое и острое течение жизни в отработанную стандартную продукцию. И вот за это меня страшно критиковали и пять лет обвиняли в том, что я стою на позиции дедрамматизации. Говорят, после опубликования этой статьи на Бакинскую студию пришел человек, и, когда ему сказали, что в его сценарии нет ни сюжета, ни толка и непонятно, что там происходит, он ответил: «А Ромм пишет, что не нужно ни сюжета, ни толка». И на одном из активов мне сказали: «Вот к чему приводят ваши рассуждения!» Но заставь дурака богу молиться, он лоб расшибет.

Даже случайность нужно делать точно, с целью наиболее ярко выразить замысел. То же самое с «монтажом аттракционов».

Если взять такую проверенную классику, как «Анна Каренина» Толстого, то в этой классической вещи, особенно в первой из двух ее книг, можно найти удивительные зрелища — например, железную дорогу, которую многие читатели «Анны Карениной», когда она вышла в свет, не видели. Это для того времени было так же поразительно, как если бы действие современного психологического романа происходило в космической ракете или на другой планете. Для читателей «Анны Карениной» это было зрелище новое, по*

этому железная дорога так подробно и тщательно описана. Это была свежая новость, поражающий материал. Столь же поражающий материал во встрече Кити и Левина — каток. Таким же материалом являются скачки, на которых присутствует царь и где под Вронским ломает спину кобыла.

Все куски «Анны Карениной» — светские балы, приемы и т. д. — поразительны по разнообразию и эффективности. Ведь это все аттракционно, когда читателя вдруг перебрасывают из светского дома в грязные номера гостиницы, где брат Константина Левина среди каких-то убогих предметов говорит о коммунизме, а вслед за этим — в барское имение, а из него — на великосветский прием, на скачки и т. д.

Мы недостаточно пристально изучаем этот опыт нашей литературы, между тем как Эйзенштейн изучал его очень тщательно. И когда он говорил о «монтаже аттракционов», то выводил этот прием из первобытного искусства, из классической трагедии, из опыта Толстого, из всего опыта мирового искусства. Другое дело, что он мог правильно или неправильно (в той или иной вещи) применять его на практике в кинематографе — в новом, только что родившемся искусстве.

В данном случае Эйзенштейн установил лишь некоторые законы искусства, которые он считал вечными и, я считаю, пока что для нас еще существующими.

Соединение двух кадров в немом кинематографе всегда имело в виду поставить перед зрителем некую логическую загадку, которую он должен был разрешить сам, иначе к каждому кадру надо было бы сделать надпись, разъяснение. Сейчас многие немые картины не производят впечатления, которое производили когда-то, ибо наилучшие из этих картин зрителем не читаются. Он отвык производить ту работу по дополнению материала, по осмыслению, которую когда-то Непременно производил, смотря фильм. Это подразумевалось, в этом была эстетика немого кинематографа. Немой кинематограф имел в виду активного зрителя, который соучаствует, строит пространство, строит вместе с режиссером, строит событие, показанное в отрывках с ничем не заполненными паузами. Монтаж Контрастных кадров подразумевал новое осмысление

каждого из них. Это дополнительная нагрузка на зрителя.

С того момента, когда в кинематограф пришел звук, то есть с самого начала 30-х годов, это свойство кинематографа мы стали быстро терять. Вместо того чтобы заставить зрителя самого догадываться, мы стали ему просто сообщать сведения и развивать действие в диалоге с несколько развернутой ремаркой, так же, как это делает театр, пьеса. Этот период очень медленно изживается на протяжении тридцати лет. В последние годы появился ряд фильмов, которые стараются снова нагрузить зрителя мыслительной работой, показывая ему части материала, явления и обстоятельства, требующие самостоятельного чувственного или логического осмысления. Это мы можем наблюдать в кинематографе многих стран. Но зрителя не так легко заставить проделать эту дополнительную работу. Он стал гораздо ленивее, потому что привык за много лет получать готовую, разжеванную пищу.

Меня, например, поразило, как на Московском кинофестивале шла картина Кането Синдо «Голый остров». Я с огромным наслаждением посмотрел ее. После фестиваля мне захотелось увидеть ее еще раз, и, так как мои домашние не видели картину, я сагитировал их пойти в «Ударник».

Картина эта немая, она сопровождается звуками, но звуками природы: всплеск весел, шум воды и т. д. Это оказалось для зрителя настолько непривычным, что сначала стали топтать ногами и кричать «механик!», «звук!» и т. д. Затем раздался смех, потому что обратили внимание, что звук-то есть, но голоса нет. Тогда зал стал гудеть. Наконец, примирившись с тем, что голоса так и не будет, стали громко переговариваться, ворчать, друг на друга шикать, а с середины картины стали уходить. Я был потрясен этим, потому что считаю эту картину великой. Я, сколько мог, успокаивал соседей, но на меня огрызались с такой злостью, что я перестал вмешиваться. Картина в прокате провалилась. Она требует непрерывного размышления, причем на эти размышления К. Синдо не толкает! в шею. Он молчит, надо самому догадываться, думать, сопоставлять, проникаться поэзией.

Поэтому в «Обыкновенном фашизме» я на всякий случай толкал зрителя на мысль. Задача дикторского

текста помимо моего собственного размышления сводилась к тому, что я как бы все время говорил зрителю: «Ты вот о чем подумай в эту минуту, а сейчас вот о чем подумай». Я его как бы тащил за руку в мысль, потому что не рассчитывал на то, что он сам захочет думать о том, что мне нужно. По этому поводу было много споров в группе. Одни считали, что не нужно ничего разжевывать, — пусть зритель делает выводы сам. Но это правильно только отчасти. Другая точка зрения заключалась в том, что вообще нельзя ставить перед зрителем трудные задачи.

Надо сказать, что облегченный кинематограф, который предлагает зрителю в течение двух часов перестать размышлять, занимает сейчас в мире господствующее положение. Я был потрясен, когда просмотрел списки картин, которые шли в Париже на экранах во время нашего пребывания там. Оказывается, итальянская кинематография — это вовсе не Феллини или Антониони. Нет, итальянская кинематография в Париже — это «Сын Мацциста», «Любовница Цезаря», «Подвиги Геракла» и какие-то еще невозможные картины, которые идут попеременно с детективами на Итальянском бульваре или на Елисейских полях в самых роскошных кинотеатрах. Ничего подобного по глупости нельзя себе представить.

Вот почему, учитывая такую «избалованность» зрителя, я счел необходимым в «Обыкновенном фашизме» эти резкие, сложные монтажные приемы в какой-то мере скрыть, сгладить текстом, музыкой, ходом рассуждений. В первой части они почти незаметны. Но вот пример того, что дал нам такой монтаж. Мы не знали, как показывать Великую Отечественную войну. Если показать ее мало — это будет недостойно великой трагедии, которую пережил наш народ, а много показать мы не можем; если показать один бой, нам предъявят претензию — почему не показан Другой бой; если показать Сталинград, скажут — неверно, потому что Сталинград был зимой, надо показать еще летнее сражение; если мы покажем Сталинград и Курск — надо показать Киев и Будапешт; если Мы закончим тем, что над рейхстагом водружают красное знамя, надо показать битву за Берлин. Потом мы все-таки решили: без этого обойтись нельзя. Значит, надо пройти путь от Сталинграда до Берлина.

Мы его попробовали воспроизвести. Были смонтированы две или даже три части материала — наступление Советской Армии, и все нам говорили: мало, Великая Отечественная война дается мельком, ничего не показано. Сейчас в картине из Великой Отечественной войны осталось ничтожно мало, но это сделано так: сначала пленные немцы у Сталинграда, потом два выстрела и ряд раненых. Это продолжается 30 метров; потом показана Красная площадь в 1945 году, потом опять несколько раненых, потом речь Геббельса о тотальной войне, потом трупы, потом разрушение германских городов, потом вторая речь Геббельса, немцы задумались — и уже Берлин взят. Война отражена, и ощущение у зрителя, что она перед ним прошла. Но по существу — ее не было.

Каждый следующий кусок резко противоречит предыдущему — например, речь Геббельса о тотальной войне под восторженные вопли и крики и сразу — мертвая тишина и тихий голос, потом взрывы, а вслед за тем пленные на ипподроме, потом Геринг и мертвые немцы, потом речь Геббельса, клятва — и уже Берлин. Каждый из этих кусков кажется логическим продолжением предыдущего, и получается, как будто это самый простой монтаж. Но он появился в результате месячных поисков самого лаконичного решения задачи на самом контрастном столкновении решительно ничем не похожих друг на друга кусков, с резким нарушением исторической последовательности: Сталинград, раненые, прыжок вперед, прыжок назад, объявление тотальной войны, пленные, и тут же вход в Восточную Пруссию. Никакой хронологии, и все стелкивается по мере возможности самым необычным и нелогичным как бы способом, а в результате этого как бы нелогичного контрастного сопоставления кусков возникает такой монтаж, который заставляет зрителя дополнять то, что он видит на экране, своими возникающими в процессе восприятия ассоциативными представлениями, у него возникают необходимые мысли и ощущения эпохи, о которой идет речь. А я получаю возможность сложного текстового сопровождения.

Монтаж — отбор и сопоставление — нужен в кино еще и потому, что нельзя убивать зрителя насмерть, нельзя его перегружать. Он должен выйти с картины,

продолжая размышлять без ощущения, что он перенасыщен, переполнен, подавлен, раздавлен материалом; он должен выйти, еще «переваривая» картину. Как говорят французы, с хорошего обеда надо уходить чуть-чуть голодным, ни в коем случае не нажираться так, как нажирались в свое время москворецкие купцы, — что дышать нельзя. Так же и в искусстве. С хорошей картины зритель уходит с некоторым сожалением, что она кончилась. Ему кажется, что он мог бы смотреть еще и еще. Но автор знает, что если заставить зрителя смотреть еще, то через десять минут насытится настолько, что больше уже не захочет смотреть.

Нам во время съемок подсказывали, чего не хватает, что нужно добавить — социального анализа, того-то и того-то, а мы знали, что все это можно добавить лишь за счет десяти миллионов зрителей, которые не придут, или пяти. И уже будет не сорок миллионов зрителей, а тридцать пять; а еще добавить, еще правильнее сделать, будет тридцать; еще правильнее сделать, будет двадцать; а еще правильнее сделать, будут две тысячи в одном кинотеатре хроника.

Борьба за это не так легка. Перестановки эпизодов, столкновения взрывчатого материала в этой картине играли огромную роль.

Вот мы смонтировали картину и знали, что в ней 3600 метров. Пришли люди, посмотрели и сказали: тяжелая, длинная, на второй половине просто устаешь. Мы перемонтировали. Остались те же 3600 метров. Мы переставили эпизоды. Сказали, что теперь вторая половина смотрится легко, но тяжелая первая. А мы ничего не выбросили, остался тот же материал. Я переставлял эпизод «Была другая Германия...» десять или двенадцать раз с места на место, из первой серии во вторую, соединял эпизоды, клеил, добываясь того, чтобы зритель, который пошел по этой дорожке, неожиданно повернул бы на другую и, следовательно, усталый участок мозга отдохнул, пока он смотрит нечто совершенно для него неожиданное, а потом вдруг повернул бы в другую сторону, чтобы этот участок мозга отдохнул: «А ты пока займись вот этим...»

Если же кадры в фильме просто стоят в одном ряду, как две сцепленные шестеренки, то это не мон-

таж, это соединение материала по логическому, историческому или другому признаку.

А в кино необходим более результативный способ соединения кадров.

Вот почему меня очень порадовала документальная картина, которую сделали С. Кулиш и Х. Стойчев. Кулиш — выпускник ВГИКа, оператор; Стойчев — режиссер-практикант, болгарин. Оба они работали у меня на картине «Обыкновенный фашизм» и параллельно с этой работой на остатках ее материала (а частично они сами разыскали дополнительный материал) сделали трехчастевку, которая называется «Последние письма».

В основу этой вещи легли письма немецких солдат и офицеров, попавших в сталинградский котел. Идея фильма возникла во время работы над «Обыкновенным фашизмом», и авторы проделали большой и интересный эксперимент вот в каком направлении. Картина «Обыкновенный фашизм» при всей остроте материала, которым она оперировала, поскольку она с самого начала была рассчитана на очень большую длину, должна была поневоле строиться с расчетом на очень простое, очень ясное восприятие зрителем мысли каждого эпизода. Между тем во время ее монтажа — монтажа, о принципах которого я говорил выше, — это был принцип «монтажа аттракционов», — было много интересных находок, которые я не рискнул, не смог применить, может быть, потому, что нахожусь в солидном возрасте и для этого возраста не всякий эксперимент доступен — не хватает той безответственности экспериментатора, которая возможна у более молодых людей.

Эти и другие причины заставили меня быть сдержанным в некоторых возможностях более сложного, скажем, контрапункта картины. Между тем в современной кинематографии этот контрапункт звукового и зрительного ряда позволяет придавать кадру неожиданный и новый смысл и тем самым наталкивать зрителя на серьезные размышления. Кулиш и Стойчев решили использовать эти возможности в полной мере и пошли дальше по пути построения фильма как «монтажа аттракционов». Они полагали с самого начала, что очень многое можно не разъяснять, а полностью доверить зрителю, с тем чтобы он сам осмыслил ма-

териал и строил свой собственный ход догадок по мере развития материала.

В картине «Последние письма» — гораздо более сложный контрапункт, гораздо большая насыщенность ассоциациями, более смелое и резкое оперирование материалом, чем у меня в «Обыкновенном фашизме». Метод, который я использовал для большой картины в более сдержанной, более доступной форме, молодые режиссеры применили в открытую, более сложно и, по-моему, очень интересно. Мне эта картина очень нравится. Контрапункт ее чрезвычайно сложен и требует от зрителя очень активного осмысления. Она строится на документах самого разного характера. Это материал официальной гитлеровской Германии: парады, инвалиды, торжественные похороны и т. п. — все это подлинные материалы. Это кадры гитлеровской пропагандистской кинохроники, доказывающей, скажем, что инвалид может быть счастлив, заниматься спортом, сельским хозяйством, печатать на машинке и т. д. И снимки из журнала «Штерн» подлинные, и слова мальчиков, сказанные в прошлом году, что они готовы с автоматами в руках пройти всю Россию, подлинные, и письма подлинные.

Таким образом, так же как в «Обыкновенном фашизме», эта картина собрана из подлинников. Материал мирной Германии, Германии прекрасных ландшафтов, добродетельных домашних хозяек, увитых плющом старинных замков, старых городов, идилических ферм — этот материал мирной Германии тоже взят из старой немецкой хроники, но он лежит вне времени и пространства и дан в сложном контрапункте с тем, во что превращена эта идилическая страна. Материал Сталинграда — жестокость, трупы, смерти, снег — образует третью стихию фильма. И, наконец, самые разные дополнительные кадры, которые усложняют восприятие.

Уже сам зрелищный контрапункт этой картины требует самостоятельной работы мысли от того, кто ее смотрит, а в этом и есть, в общем, принцип монтажа.

Очень интересно, как мне кажется, построен такой сложный контрапунктический кусок, как полная фермерская идиллия, которая с первым звуком сирены переходит в такую же идиллию инвалидную. В эту

инвалидную идиллию врезаны Гитлер и Геринг, и контрапунктом к ней в словесном ряду лежит секретная инструкция относительно того, как освещать Сталинградскую битву.

Соединение этих двух рядов нелегко и не всем зрителям сразу удается. Вдобавок как звуковой фон идет музыка Баха.

Не менее сложен контрапункт такого, например, куска, как парады, которые идут под скорбную музыку Альбини и которые смонтированы с починкой кукол — оторванными ручками и ножками. Все это вместе превращает эти парады, данные без единого авторского разоблачающего слова, в какое-то странное мистическое зрелище, зрелище обреченных людей, которые сами себе служат похоронную мессу.

Текст образует совсем особый ряд в этой картине, сложно и изощренно монтирующийся с изображением, дающий необычное осмысление. Вот это и интересно в работе молодых режиссеров. Они, так сказать, исследуют возможности монтажа в осмысливании материала, которое требует от зрителя картины очень напряженной логической работы и управления своим чувственным аппаратом.

Мне картина кажется очень интересной и очень перспективной, особенно в связи с тем плоским, как конвейерная лента, потоком документальных картин, которые мы выпускаем и которые, как правило, похожи одна на другую.

Сила фильма «Последние письма» заключается в том, что его авторы, создавая свою картину, работали не только руками, но и головой. В этом и есть, по-моему, самое главное, что нужно сейчас кинематографу. Эта работа, которую логически даже не объяснишь, и есть монтаж.

Монтаж — это такое столкновение кадров или такое столкновение эпизодов, такое столкновение звука и образа, когда от их столкновения, как от удара стали по кремню, рождается новое, рождается частица огня, которая должна зажечь мысль и чувства зрителя.

Кинодраматургия

Не так давно в кинематографической и писательской среде было распространено убеждение, что сценарий не может быть законченным художественным произведением, что это своего рода «полуфабрикат», который должен дать толчок творчеству режиссера, а не больше. Возникла целая теория «эмоционального» сценария. Согласно этой теории сценарий вовсе не должен предопределять весь образный строй картины, он должен лишь «эмоционально заразить» режиссера, дать ему повод для самостоятельных творческих разработок. Еще несколько лет назад автор сценария зачастую попросту не узнавал в готовой картине своего сценария, не находил своих героев, спрашивал у режиссера: «А что будет дальше?»

Вряд ли нужно доказывать нелепость этого положения и вздорность теорий, оправдывающих его. Чем выше поднималось кинематографическое искусство, чем более серьезные идейные задачи ставились перед ним, тем большее значение приобретал сценарий. Возникновение звука дало кинематографу самое мощное орудие воздействия — слово, звучащее с экрана. Но тем самым сценарий, определяющий будущую словесную ткань картины, приобрел огромное, решающее значение. Все крупнейшие произведения звуковой кинематографии поставлены на основе выдающихся сценариев. В одних случаях сценарии эти написаны кинодраматургами («Мы из Кронштадта», «Ленин в 1918 году»); в других случаях — это экранизация крупнейших произведений советской литературы («Чапаев», «Петр I», «Поднятая целина»); иногда авторами сценариев были сами режиссеры («Шорс», трилогия о Максиме); или же, наконец, сценарии возникли в результате совместной работы писателя и режиссера («Великий гражданин», «Депутат Балтики»). Но, во всяком случае, все эти картины с полным правом могут быть названы выдающимися произведениями кинодраматургии. Идейные и художественные требования к звуковому кино настолько возросли, что Никакая постановочная изобретательность, никакое режиссерское мастерство не могут спасти слабого сценария.

Пренебрежение сценарием в литературной и кинематографической среде привело к тому, что кадры писателей, профессионально и постоянно работавших в области кинодраматургии, постепенно сокращались и несколько лет назад дошли до ничтожного количества. Едва ли десяток человек сохранился на этом участке литературы. В самом деле, если сценарий не считался полноценным видом литературного творчества, если к тому же и в кинематографии его значение принижалось, то какой же стимул оставался у писателя для работы в кинематографии? Никакого! Только в самые последние годы произошла переоценка ценностей, причем решающую роль сыграло постановление правительства «Об улучшении организации производства кинокартин», установившее место драматурга в киноискусстве.

После этого постановления началось широкое движение писателей в кинематографию. Над сценариями работают А. Толстой, М. Шолохов, Вс. Вишневский, П. Павленко, А. Корнейчук, В. Шкловский, А. Каплер, Н. Тихонов, В. Катаев, К- Виноградская, Ф. Панферов, Е. Габрилович, Б. Лапин и З. Хацревин, М. Блейман, М. Большинцов, Г. Гребнер, Л. Славин, Л. Никулин, А. Барто, Ю. Олеша, С. Ермолинский, А. Ржевский, А. Новиков-Прибой и многие другие. Появляется ряд блестящих сценарных работ. Назовем хотя бы написанные за последний год сценарии «Первая Конная» Вишневого, «Суворов» Гребнера, «Поднятая целина» Шолохова и Ермолинского, «Член правительства» Виноградской. Но, несмотря на эти явные и видимые успехи, далеко не все обстоит благополучно в области кинодраматургии и далеко не все насущные вопросы здесь решены.

Прежде всего, в литературной среде еще не изжито отношение к сценарию как ко «второму» и притом «легкому» сорту литературы. Журналы редко печатают сценарии и еще реже дают им должную критическую оценку. Издательства художественной литературы вообще не печатают сценариев даже самых крупных писателей, очевидно, не считая их литературой. Сценарии не входят и в сборники произведений наших писателей. В результате писатель, работая над сценарием, как бы вырывается из привычной литературной среды и перестает сознавать ответственность за лите-

ратурное качество своей работы, за ее язык, за ее стиль. У многих писателей, работающих в кино, устанавливается нетребовательное отношение к своей собственной сценарной работе. Такой писатель считает возможным сдать рукопись в сценарный отдел, но он никогда не согласился бы в этом виде прочесть ее в литературной среде или передать издательству.

На самом деле написать сценарий так же трудно, как повесть. Мало того, сценарий обладает своими специфическими трудностями. Помимо общих требований большой идейной насыщенности, точной психологической разработки, яркого диалога хороший сценарий должен обладать очень крепкой, сконцентрированной драматургией, последовательностью и динамичностью сюжета, кратким, лаконичным и очень конкретным изложением. Одна из основных трудностей сценарной работы — это необходимость уложить свой замысел в очень ограниченный размер. Точно так же как есть писатели-романисты, неспособные написать драму, и, наоборот, драматурги, неспособные написать роман, далеко не каждый писатель обладает способностью излагать свои мысли в сжатой и очень конкретной сценарной форме. Мало того, к сценарию закономерно предъявляются требования кинематографической специфики, его экранной выразительности, точно так же как к песне предъявляются требования сценичности. Для того чтобы овладеть кинематографической выразительностью письма, писатель должен учиться, должен стать профессионалом-кинодраматургом. Таким образом, работа над сценарием — это очень трудная работа.

Между тем писатель, работающий над сценарием, поставлен еще и сейчас в невыгодные и тяжелые условия по сравнению с привычной для него литературной работой другого рода. Одним из этих тяжелых условий является многочисленность инстанций, имеющих право поправлять сценарий и утверждать его. Сценарий последовательно проходит правку и утверждение: редакторы сценарного отдела студии, начальника сценарного отдела, директора студии, затем редакторов и начальника сценарного отдела Комитета по делам кинематографии. Если сценарий прошел благополучно все эти инстанции, то он попадает в производственный отдел студии и после него — в Главное

управление художественных фильмов, которые также исправляют, дорабатывают и утверждают сценарий. Путешествие сценария по инстанциям крайне осложняет работу писателя в кино. Основная организационная беда — это полная оторванность сценарных отделов от производства. Именно поэтому сценарий, пройдя все сценарные инстанции, начинает заново, с самых своих основ, проходить все инстанции производственные. Неверность этого положения очевидна. Необходимо решительно сблизить эти два рода инстанций и связать теснейшим образом работу сценарных отделов с производством.

Второе обстоятельство, тормозящее дальнейшее развитие кинодраматургии, — это отсутствие в кинематографической среде такой общественной организации, которая могла бы обсуждать и критиковать сценарную работу писателей, создавать вокруг них творческую атмосферу. Приходя в кино, писатель лишается критики и поддержки литературной среды и в то же время не находит новой среды, которая оценила бы его работу, помогла бы его росту, его специализации в области кинодраматургии. А между тем кинематографии нужны не гастролеры, не случайные авторы, а кинодраматурги, постоянно работающие в своей области, находящие в работе для кино творческое удовлетворение. Созданный при Комитете по делам кинематографии сценарный совет — организация нужная и полезная. Но сценарный совет очень ограничен по своему составу, и функции его на практике свелись к утверждению тематических планов и разбору конфликтов. Необходимо создать такую общественную организацию, которая могла бы поднять работу по воспитанию кадров кинодраматургов, создать вокруг сценарного дела общественно-критическую среду. Ведь и в литературе более опытные и зрелые писатели передают свой опыт, ведут постоянную работу по воспитанию кадров. Та же работа необходима и в области кинодраматургии.

Наконец, необходимо изменить отношение к кинодраматургии и в самой писательской среде, в литературных организациях и издательствах. Кинодраматургия стала такой же важной и существенной отраслью литературы, как проза, поэзия, критика и театральная драматургия. Писатель, работающий в

области кинодраматургии, должен пользоваться такой же заботой, так же отвечать всем своим именем за творческое качество своих сценариев, как и писатель, работающий в любой другой области литературы.

О кинодраматургии

Время от времени мы вспоминаем, что основой основ кинематографического искусства является сценарий. Мы вспоминаем это обычно тогда, когда положение дел в кинематографии очень плохо: когда мало картин. Очевидно, сейчас самое подходящее время для того, чтобы вспомнить о кинодраматургии.

Нельзя поставить хорошую картину по плохому сценарию. Если это случается, то, значит, сценарий был хорошо переписан во время постановки. Провал картины или ее успех, это в первую голову провал или успех сценария. К сожалению, эти простые истины до сих пор не признаны нами. Легкомысленно-пренебрежительное отношение к кинодраматургии пронизывает всю практику нашей работы. И это не случайно. Спор между режиссером и кинодраматургом продолжается уже много лет, с первых шагов советской кинематографии. В этом споре неизменно выигрывает режиссер не потому, что он прав, а потому, что у него в руках картина и производство.

Наш кинематограф очень часто называют режиссерским. Примат режиссерского творчества прокламирован много лет тому назад. Кинематограф в этом отношении был только продолжателем известных театральных течений, кстати сказать, давно разбитых на театре. Но в кинематографе они остались бытовать уже не как теории, не как программы действий, а как мелкая повседневная практика неуважительного обращения с литературным материалом. Никто не скажет сейчас, что кинематограф родился в процессе монтажа, что монтаж есть совершенно самостоятельный и притом высший в киноискусстве процесс, определяющий все стилевое и идейное звучание картины. Никто этого не скажет, потому что эта теория давно бита, но последствия этой теории — повседневная практика, родившаяся в результате ее, — существуют по сей день в среде режиссуры и литературной среде.

Советская немая кинематография начала существовать как большое искусство с появлением двух великих картин: «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» В. Пудовкина. «Броненосец «Потемкин» был создан монтажным путем на основе невероятно разросшегося в съемке одного беглого эпизода сценария Н. Агаджановой-Шутко о революции 1905 года. Картина «Мать» была создана на основе крупного литературного произведения. Почему-то урок «Броненосца «Потемкин» был сочтен закономерным и прогрессивным, а урок «Матери» был очень скоро забыт. Это принесло нам много бед, ибо закономерным и прогрессивным для дальнейшего развития кино был именно урок «Матери».

Спора нет: работа режиссера и актера в кинематографе играет огромную роль. И тем не менее сценарий — такая же основа киноискусства, как пьеса — основа искусства театрального. То, что картина ставится единожды, доказывает только слабость кинодраматургии сегодняшнего дня. Когда кинодраматургия станет высокой литературой, классические сценарии, несомненно, будут ставиться многократно, будут находить разные трактовки, будут жить веками в исполнении разных режиссеров и разных актеров, как живут Софокл, Шекспир или Мольер.

Кинодраматургия — такая же важная и полноценная отрасль литературы, как проза, поэзия и театральная драматургия.

Но пока что мы все — и в первую очередь писатели — не считаем сценарий ни литературой, ни вообще искусством. А между тем это литература, и притом литература сильная и самостоятельная. Дар сценариста столь же своеобразен и столь же редок, как дар поэта или дар прозаика. Толстой не умел писать стихов, Островский не умел писать прозы. Даже самый крупный прозаик не обязательно обладает даром кинодраматурга. Мы часто спорим о том, что такое сценарий: пьеса, повесть или роман? Сценарий — не пьеса, не повесть и не роман.

Кинодраматургия обладает своими законами, своими выразительными средствами, способными необычайно богато, подробно и разнообразно показать внутренний мир человека. В этом смысле кинодраматургия ближе к прозе.

Все дальнейшее развитие кинематографа связано с развитием нашей кинодраматургии. Я бы сказал сильнее: сейчас дальнейшее движение кинематографа зависит только от кинодраматургии. На смену кинематографу режиссерскому идет кинематограф авторский: жизнь кинематографа определится тем, вырастут ли у нас крупные писатели, которые найдут в кинодраматургии единственное для себя средство выражения.

Пока что наши дела на сценарном фронте плохи...

Мне по долгу службы приходится читать почти все сценарии. Их низкий уровень поражает. За последний год мне довелось прочесть всего пять-шесть интересных сценарных произведений, да еще несколько средних, пристойных образчиков профессионально-грамотного ремесла, не несущих в себе, однако, ничего нового или своеобразного.

Генеральным пороком огромного большинства сценариев является шаблон. Сценарий пишется не в результате лично наблюденного, поразившего автора жизненного явления, нет, он сочиняется на основе ранее накопленных литературно-кинематографических стандартов. В качестве образчика мне хотелось бы привести сценарии на колхозные темы. Я прочел их около пятнадцати. Прежде всего, все они написаны настолько стандартным языком, что невозможно определить, где находится этот колхоз: в Белоруссии, на Урале, на Дальнем Востоке или в Ивановской области. Все колхозники говорят на одном стандартном, литературно-кинематографическом языке. В огромном большинстве этих сценариев председатели колхоза — женщины. Это, конечно, типично для наших дней, но занятно, что все эти председательницы, без малейшего исключения, вдовы. Как правило, около такой вдовы очень скоро появляется демобилизованный командир, обязательно потерявший всю свою семью. В большинстве сценариев фигурирует секретарь райкома. Это всегда и неизменно человек спокойный, с хитринкой, немногословный, улыбающийся и все предвидящий. Во всех сценариях он холост и одинок. Обычно в финале он устраивает свадьбу героев. Мне не доводилось встречать в сценариях ни раздражительных, ни мрачных, ни многословных, ни хотя бы женатых секретарей райкома.

Образы рядовых колхозников точно так же списаны с прошедших по экранам картин или заимствованы у литературы. Написал Шолохов деда Шукаря, и пошли гулять шукари под разными фамилиями из сценария в сценарий, как говорится, для комедийного оживления. Но Шолохов сам увидел своего Шукаря. Он у него живой. А эти шукаревы кинематографические отпрыски — мертвые.

Печатью унылого шаблона отмечены у нас не только сценарии на темы колхозной жизни. Я мог бы точно так же привести примеры шаблонных музыкально-комедийных сценариев, строящихся совершенно одинаково на любом материале: шаблонных драм, связанных якобы с проблемой возвращения с фронта; шаблонных «производственных» сценариев, трактующих темы промышленности и строительства, и очень модных летно-героических шаблонов.

Здесь следует отметить одно любопытное явление: когда сценарий пишется по шаблону, он обычно бывает с точки зрения кинематографически производственной вполне грамотным. В нем нужное количество страниц, в нем сцены разработаны «кинематографически». Нет в нем только одного: в нем нет наблюдаемой жизни, в нем нет искусства, в нем нет литературного качества.

Зато в тех случаях, когда сценарий от этого шаблона уклоняется, он часто перестает быть кинематографическим произведением. С точки зрения природы кинематографического искусства во многих частях подобных сценариев нет основного — автор не видит, а подчас и не слышит того, что им написано. Он не ощущает объема сцен, их зрительной пластики. Он пишет не для экрана, и очень многие важные куски этого сценария вообще не могут быть перенесены на экран.

Сценарий должен быть законченным выражением творческой воли и в литературном и в кинематографическом отношениях. Кинодраматург должен мыслить кинематографическими образами, кинематографическими сценами, кинематографическими размерами, кинематографическим ритмом.

Постигнуть традиционные законы театральной сцены легче, здесь никому не приходит в голову вести действие одновременно и внутри комнаты и на крыше,

и в Москве и в Америке. Постигнуть более сложные законы кинематографа труднее. У кинематографа есть своя эстетика, свои законы выражения.

Подчас встретишь в сценарии маститого писателя такой «кадр»: «И вот перед нами разворачиваются упорные бои. Проходят боевые эпизоды, один драматичнее другого. Дни сменяются ночами» и т. д. Эти три строки могут стать целой картиной, могут стать дикторским текстом или надписью, могут быть засняты в виде коротких фрагментов боевых действий или фона и т. д. А писатель должен точно увидеть происходящее на экране и точно продиктовать режиссеру свою волю.

Мне довелось однажды читать сценарий очень крупного писателя, в котором был такой текст: «С утра он проснулся в хмуром настроении. Поехал на работу. Как всегда, просидел допоздна, занимаясь обычными своими делами. Потом решил пойти в театр. Шла какая-то заграничная пьеса. Он проскучал два акта и только на третьем заметил, что перед ним сидит Ирина». Этот кусочек, как видите, занимает всего несколько строк. Если его расшифровать и поставить, то он должен, по существу, превратиться в цельную полнометражную картину или от него ничего не должно остаться, потому что в нем нет конкретного, точного выражения.

Я привожу эти грубые примеры ошибок только для того, чтобы отметить вторую генеральную болезнь кинодраматургии — отсутствие высокого профессионализма. Сценарии у нас как бы распадаются на две группы. Первая — ремесленный шаблон, вторая — литература, не имеющая отношения к кинематографу. Иногда это хорошая литература, иногда плохая, но это не кинодраматургия. Исключения есть, но они редки...

За последний год мне пришлось прочесть несколько интересных сценарных произведений с отчетливым авторским голосом, сделанных на высоком кинематографическом и литературном уровне. Все они написаны профессиональными кинодраматургами. Среди них я могу назвать блестящий сценарий А. Довженко «Мичурин», очень хороший, тонкий сценарий М. Смирновой «Воспитание чувств», «Варяг» Г. Гребнера, несколько Других...

Но это ничтожно мало. Нам нужен мощный отряд писателей, целиком посвятивших себя работе для кинематографии.

Здесь следует вспомнить о положении сценаристов в литературе и в кинематографе. Положение это из рук вон плохо. Прежде всего сценаристы вообще не считаются писателями, большинство из них не состоит в Союзе советских писателей. Только на днях там наконец организована киносекция и одновременно шесть или семь кинодраматургов приняты в ССП. В уставе этой организации до сих пор нет пункта о том, что автор поставленных или напечатанных сценариев имеет право состоять в Союзе писателей.

В то же самое время в кинематографической среде сценаристы тоже отчего-то считаются «черной костью». В Художественном совете крупнейшей киностудии «Мосфильм» нет ни одного сценариста. В Художественном совете Министерства кинематографии состоят пять писателей, и ни одного профессионального кинодраматурга.

Положение сценариста на производстве крайне незавидно. Как только картина начинает сниматься, о сценаристе забывают, часто с ним не согласовывают кандидатуры актеров, ему не показывают эскизов художника, ему не показывают материалы, подчас и забывают даже пригласить на просмотр готовой картины. Кто угодно имеет право переделывать, изменять, сокращать сценарий, даже не ставя автора в известность. Вспоминают о сценаристе только в случае неудачи картины.

Зато в случае удачи на первый план выплывает фигура режиссера. Рецензенты и критики картин не считают нужным анализировать сценарий, драматургию фильма. Рецензии на сценарии не печатаются в «Литературной газете», так как, видимо, сценарий не считается литературой. Они не печатаются в «Советском искусстве», так как сценарий не считается кинопроизведением... Толстые журналы не печатают сценариев принципиально.

Между тем читательские массы проявляют огромный интерес к сценарной литературе.

Очень плохо обстоит дело с прохождением сценариев. Все то, что сказано в постановлении ЦК ВКП(б) о репертуаре театров в отношении количества инстан-

ций, через которые проходит пьеса, полностью относится к сценариям. Вернее, в кинематографе этих инстанций еще вдвое, втрое больше.

И, наконец, существующая система оплаты труда кинодраматурга не обеспечивает ему возможности писать без отражающейся на качестве сценария спешки.

Неразбериха в организации сценарного дела приводит к тому, что многие писатели-кинодраматурги уходят в другие области литературы. Председатель Комитета по делам искусств, т. М. Храпченко в опубликованной недавно статье указывает, что к работе над пьесами привлечены многие кинодраматурги. Он перечисляет несколько фамилий. Я могу значительно увеличить приведенный им список. Это, конечно, очень хорошо для театров, но совсем не хорошо для кинематографа... Пора перестать смотреть на сценарий как на низший сорт литературы, как на отхожий промысел для иных крупных писателей. Пора перестать говорить: «у нас в кино». Не «у нас в кино», а у нас с вами в кинодраматургии неважно обстоит дело с литературной основой киноискусства. Пора признать кинодраматургию родной и равноправной сестрой прозы и театральной драматургии.

С другой стороны, Министерству кинематографии пора понять, что автор сценария есть важнейшее, ответственнейшее лицо в цепи творческих работников, осуществляющих картину. Понять это и сделать отсюда необходимые творческие и организационные выводы.

Драматургия сегодня

От замысла сценария до появления картины на экране проходит самое меньшее полтора-два года. Это много. Давайте вспомним, что произошло в мире за последние полтора года — от начала 1960-го до середины 1961 года.

В нашей стране вступили в строй десятки гигантских предприятий, наука и техника сделали стремительный рывок вперед. От спутников Земли мы перешли к космическим кораблям. Одна наша ракета бросила вымпел на Луне, другая обогнула Луну, сфотографировала ее с обратной стороны и передала серию

фотографий на Землю. Космический корабль понесся в направлении Венеры. Человек поднялся в космос, облетел вокруг земного шара и благополучно приземлился.

За эти полтора года изменилась карта мира. Появились новые государства. Люди с черной кожей впервые поднялись на трибуну вновь созданных парламентов.

На повестку дня Организации Объединенных Наций был поставлен вопрос о ликвидации колониальной системы, которая еще полвека назад казалась незыблемой.

За эти полтора года мир испытал могучие потрясения. <...> В Японии, Бельгии, Франции состоялись грандиозные всеобщие забастовки. <...> Революции и контрреволюционные заговоры потрясли одну страну за другой. В Конго произошла одна из самых чудовишных и грязных трагедий, которую когда-либо видел человек. В Лаосе была развязана гражданская война. Народное восстание разгорелось в Анголе. Вооруженный до зубов десант был высажен на побережье революционной Кубы и сброшен обратно в море кубинским народом. В Алжире произошел фашистский путч, закончившийся позорным провалом.

За это время французы испытали несколько атомных бомб, а мы спустили на воду атомный ледокол.

Среди всех этих событий затерялось землетрясение в Чили, разрушившее чуть ли не треть страны.

Вот что такое полтора года в наше время.

Теперь давайте посмотрим, о чем говорят фильмы, сделанные нами за эти полтора года. Соберем их все вместе — хорошие и плохие, имевшие успех или не имевшие, — соберем эти тысячи жестяных коробок. Пожалуй, нам покажется, что ничего особенного в мире не происходило.

Мы делаем картины как бы современные, действие их происходит сегодня, но почему-то все, что волнует нашего современника, проходит мимо самого важного и самого массового из искусств.

Где бы ни находился советский человек — дома или в поезде, в общежитии, на стройке или в колхозном поле, — но едва ему в руки попадает свежая газета, он разворачивает ее и жадно ищет новости всемирного значения. Послушайте, о чем говорят люди, когда они

приходят на свои предприятия, встречаются в проходной, собираются во время обеденного перерыва или просто обмениваются репликами на кухне коммунальной квартиры, пока жарится яичница. Наш советский человек со школьного возраста привыкает жить интересами всего мира. Может быть, в этом одна из самых примечательных его особенностей. Впрочем, и во всем мире, в том числе в буржуазных странах, люди вынуждены интересоваться мировыми событиями. Это явление XX века.

Чем же объясняется поразительное равнодушие многих наших фильмов к интересам, которыми живет народ? Ведь те граждане СССР, которые делают картины — сценаристы и режиссеры, операторы и актеры, осветители и реквизиторы, — все они, собравшись утром в павильоне, прежде чем приступить к съемке первого кадра, так же как и все советские люди, обмениваются свежими новостями. Они говорят о Пленуме ЦК, о полете Гагарина, о речи Фиделя Кастро, о том, что прочли в утренних газетах или услышали по радио. А затем зажигается свет, и два героя кинокартины приступают к изображению кусочка условной экранной жизни, как правило, оторванной от насущных вопросов, которые волнуют всех, кто делает этот очередной кадр картины.

Кинематограф — искусство молодое. Он меняется на наших глазах. Меняется его содержание, меняется и его специфический язык. Но, к сожалению, его развитие происходит гораздо медленнее, чем этого требуют сегодняшние дела на земном шаре. Когда подумаешь, с какой стремительной быстротой развиваются в наши дни и наука, и техника, и общественные отношения, переворачивая сложившиеся представления, зачеркивая то, что казалось вчера бесспорным, выдвигая чуть не ежедневно новые и новые проблемы, делается обидно за нас, кинематографистов. Посмотришь подряд две-три новые картины, пусть даже хорошие картины, вполне профессионально, добротнo поставленные и снятые, и рождается почти неизбежное ощущение картонной ограниченности того мира, который возникает перед нами на экране.

Мне думается, что большое значение имеет здесь самая форма драматургического мышления, к которой мы привыкли. Пресловутая сценарная специфика зву-

кового кино, как правило, восходит к театральной драматургии. Тысячелетиями складывались драматургические традиции. Современный сценарий отличается от пьесы обилием пластического материала, дробностью эпизодов, перебросками действия с места на место, количеством персонажей, введением природы, лаконизмом диалога, но принцип отбора событий, принцип движения сюжета, по существу, аналогичен театральному. Мы точно так же сводим все явления жизни к ограниченному конфликту и, развивая этот конфликт, отбираем только то, что служебно нужно нам для закономерного развития фабулы.

Театральный драматург связан условиями сцены, небольшим количеством персонажей, составом труппы, которую он должен занять в спектакле. Этих жестких условий нет в кинематографе, но привычка к ним водит нашей рукой, ограничивая наши возможности исследования жизненных процессов. <—!>

Впрочем, в последнее время появляется все больше сценариев, опирающихся не на театральные традиции, а на традиции прозы. Но и в них автор стремится свести содержание к единому ограниченному конфликту, отсекая все, что кажется ему случайным, посторонним, и отбирая событие за событием, беседу за беседой, поступок за поступком в таком порядке, чтобы все они служили цели развития и иллюстрации основного сюжетного узла. В итоге каждый эпизод делается расчитанно служебным.

Между тем жизнь выглядит не так — и содержание, и течение ее сложнее. Последовательность реальных жизненных событий, да и сама форма их кажется нам иной раз слишком прихотливой, как бы случайной, незакономерной. Но именно в этой кажущейся незакономерности жизненных событий и лежит глубочайшее богатство жизни, а подчас и смысл происходящего.

Сколько раз я замечал за самим собой непобедимо вредную привычку превращать каждый эпизод в функциональный кусок, в законченное, закругленное, отшлифованное звено, которое плотно входит в драматургическую цель. Начинаешь писать диалог, и рука сама отбирает реплики, необходимые по событийной схеме. Иной раз получается эффектно и даже как бы непринужденно, однако, как правило, жизнь в аналогичных обстоятельствах предложит вам более своеобразное,

разное, последовательное течение разговора, более неожиданную мизансцену. Но такое по-настоящему жизненное течение разговора заставит зрителя напрягаться, додумывать, сопоставлять. Оно как бы затруднит решение и разгадку данного сюжетного куска, ибо эпизод будет выглядеть незакономерно странным. Но в этой «странности», мне кажется, лежит зерно современного кинематографического искусства.

Бывает так: представишь себе сцену, проговоришь ее вслух — получается как будто верно и горячо. Запишешь, потом прочитаешь — что-то потеряно. Начинаешь укладывать в форму, уминать, утаптывать диалог, отбрасываешь все, что кажется несущественным, вводишь «острые» повороты. Сцена делается крепкой, слаженной и как будто бы удобной и для актеров, и для режиссеров, и для съемки, и занятой для зрителя. А по существу, из нее выброшено самое основное — естественное течение мысли со всеми ее неизбежными и верными «странностями». Литературная привычка победила.

Именно поэтому, думается мне, в наших картинах люди говорят только о том, что нужно драматургу по сюжету, и не говорят никогда о том, что на самом деле должно было бы интересовать нашего современника, о чем он думает и говорит в жизни.

Мне не так давно пришлось работать над экранизацией «Анны Карениной» Толстого, книги, написанной около ста лет тому назад. Читая «Анну Каренину», мы подчас почти не замечаем, что в этой семейно-любовной истории трех пар Толстой поднимает по пути целый пласт актуальнейших для своего времени вопросов.

Происходит обед у Степана Аркадьевича. С точки зрения фабульной на этом обеде совершаются два крупных события: Левин мирится с Кити, делает ей предложение, и она отвечает согласием; Долли пытается заступиться за Анну перед Карениным и терпит неудачу. Но больше всего места отведено на этом обеде спорам об обрусении Польши и вопросу женской эмансипации, не имеющим ни малейшего отношения к сюжету. Эпизод насыщен общественно-политическими страстями, актуальными для годов, когда писалась «Анна Каренина». Сейчас эти споры уже не могут нас волновать, и тем не менее мы читаем их с живым интересом: присутствующие на обеде живут в своем времени,

дышат воздухом своей эпохи, и мы живем и дышим вместе с ними.

Но посмотрите, что выбрано из романа в театральную его трактовку. Главное впечатление от этой инсценировки, что Толстой внезапно поглупел. Слова, которые говорят на сцене, написаны Толстым, но они произносятся вне подлинного контекста времени, ибо вынута все, что казалось автору инсценировки случайным, не вяжущимся с сюжетом.

Мы поступаем с жизнью точно так, как поступил автор инсценировки Н. Д. Волков с Львом Толстым.

Повторяю, в наших картинах люди говорят о том, что бесспорно нужно драматургу по сюжету, совершают поступки, необходимые для развития конфликта, но это безбожно, нищенски мало, ибо они почти не говорят о том, что на самом деле должно интересовать нашего современника, и не совершают поступков, которые были бы естественны и необходимы, если бы дело происходило не на экране, а в действительности.

Произошел недавно вот какой случай. Появилась в одном из журналов серия очерков молодого журналиста о москвичах. Это были превосходные очерки, глубокие, современные, отлично написанные. Интересны были люди, тонко подмеченные, схваченные в самом своем существе. Интересны были неожиданные повороты характеров. Человек на первый взгляд казался одним, а присмотревшись к нему, автор вдруг выяснил, что он совсем не таков, каким поначалу казался. Вот человек бухгалтерского типа, аккуратный, немногословный, практичный. Складывается привычный, знакомый нам по литературе, по театру и по кино образ. Но когда автор присматривался к человеку пристальнее, вдруг раскрывалась такая черта, которая опрокидывала традиционное представление о персонаже бухгалтерского типа.

А вот другой человек — рабочий-производственник крупного предприятия, передовик. Опять же складывалась знакомая фигура социального героя, но когда автор присматривался к этому человеку ближе, открывались в нем такие странности, такие неожиданные события его жизни, что опять же ломалось представление о стандартной фигуре социального героя.

Очерки показались нам бесспорно заслуживающими экранизации. Решено было заказать сценарий са-

мому очеркисту. С помощью редакторов и всех нас, грешных, он начал сводить эти очерки в единый сюжет. Была выстроена сценарная схема, близкая к очерковой первооснове, с теми же самыми героями, — но все же схема. Был выстроен единый сюжет. Когда сценарий был написан, оказалось, что он просто неинтересен. Все живое, все своеобразное, все сегодняшнее, что было в очерках, отлетело. «Законы» драматургии разрушили точность наблюдений, разрушили жизненную доказательность очерков.

Тогда мы решили попробовать подойти к очеркам по-другому, сделать как бы документальный сценарий, но с тем, чтобы он был разыгран актерами, то есть попросту изложить в сценарной форме ряд очерков, соединив их живой фигурой наблюдающего автора. Но и эта попытка не удалась. Оказалось, что выскочить из традиций «стройной» драматургии невероятно трудно, что нужны какие-то совершенно новые приемы.

Мы привыкли к некоторым псевдозакономерностям движения фабулы в кинематографе. Эти кажущиеся закономерности позаимствованы нами из арсенала более старых искусств, и на протяжении тех шестидесяти лет, которые прожил кинематограф, прочно вошли в наш обиход.

Если бы дело было только в нас, то это было бы еще не так страшно, ибо можно же бороться с любыми вредными навыками. Страшно то, что мы, поколение за поколением, приучили зрителя следить на экране за компактным пучком происшествий, связанных единством фабулы и построенных по всем законам «драматического» развития. А разочаровывать зрителя опасно.

Ну возьмем, скажем, знаменитое замечание: если в первом акте висит на сцене ружье, то оно должно непременно выстрелить в последнем. Замечание это очень точно для театра, который все разнообразие жизни сводит к клубку событий на подмостках. Здесь нет места ничему случайному, здесь приходится быть экономным, и, разумеется, ружье должно выстрелить — каждое событие должно найти отклик и ответ, образ каждого персонажа должен быть завершен, каждый узел должен быть разрублен.

Но я не совсем уверен в том, что это верно для кинематографа сегодняшнего дня. Большию того, полагаю, что если висит ружье, то и пусть себе висит: сов-

сем не обязательно, чтобы оно стреляло. Мы продолжаем судить о произведениях молодого кинематографического искусства и строить их по законам тысячелетней давности, тому же мы обучаем и зрителя.

Недавно на диспуте о картине Чухрая «Чистое небо» я слышал следующее высказывание молодого и очень уверенного в себе искусствоведа.

— В вашем фильме,— сказал он,— некоторые линии начаты, но не завершены, у вас есть образы и эпизоды, введенные вначале, а потом словно бы отброшенные. Вся последняя часть картины, в которой вдруг возникают общественно-политические проблемы, незаконномерна, потому что в первых частях картины эти проблемы не были затронуты.

Я излагаю это заявление, разумеется, в вольном пересказе, ибо не располагаю стенограммой, но отвечаю за точность передачи содержания.

К сожалению, этот молодой искусствовед не одинок. Аналогичные замечания сделали и другие выступавшие. Между тем Храбровицкий и Чухрай сознательно не заканчивают ряд линий сценария. Они хотят заставить зрителя думать, в этом их главнейшая задача, и именно поэтому они бросают в картину отдельные эпизоды, не давая частных решений по отдельным судьбам, отдельным персонажам и отдельным сюжетным положениям. В этом новаторство картины. Но именно это и раздражает некоторых товарищей, которые привыкли к стандарту, выучены этими стандартами и в свою очередь проповедуют их: пусть все ружья стреляют; мало того, пусть стреляют только те ружья, которые висели в первом акте. Поэтому самое ценное в картине — ее последняя треть — объявляется незаконномерным, не вытекающим из сюжета и, следовательно, ненужным.

Другой пример. Когда Г. Данелия и И. Таланкин задумали экранизацию повести «Сереза» В. Пановой, то многие режиссеры и работники сценарного отдела противились этому начинанию. Им искренне казалось, что повесть Пановой не имеет единого сюжета, что, по существу, это разорванные наблюдения, не связанные общей драматургией, и что, следовательно, картина получиться не может. Картина, как известно, «получилась». Но при обсуждении ее (до выхода на экран) ряд весьма авторитетных товарищей дали ей от-

рицательную оценку, считая «Серезу» неудачей молодых режиссеров.

Между тем лучшее в картине — это как раз первые ее части, как бы не связанные единой драматургией. Относительно слабее финальные части, в которых разрабатывается единая драматургическая тема отъезда семьи в Холмогоры. Именно начальные части картины, в которых режиссеры совершенно свободно ведут наблюдение за ребятами, за их горестями и радостями, не будучи связаны никакой «железной» драматургической схемой, наиболее художественны. Именно в них я вижу то новое, что появляется сейчас в кинематографе.

Мне хочется спросить: так ли уж необходимо держать зрительский интерес на том, что произойдет? Может быть, можно заставить зрителя с не меньшим, а может быть, и большим интересом следить за тем, как развиваются жизненные процессы, как разворачиваются характеры? Между «что» и «как» разница очень большая.

Кинематограф, думается мне, дошел сейчас до такой степени развития своего выразительного языка, что может наблюдать человека с такой же пристальностью и глубиной, как высокая литература, а может быть, даже и с еще большей глубиной. Мне думается, что мы находимся на пороге решительных преобразований внутри нашего искусства. Меньше всего я связываю эти преобразования с широким экраном, циркограммой, цветом, стереоскопией, широкоформаткой и т. п. Эти технические новшества, по моему глубокому убеждению, далеко не так значительны, как развитие самого существа кинематографического языка. На обычном черно-белом экране нормального формата можно говорить со зрителем о всех волнующих его вопросах, говорить с такой степенью подробности и с такой глубиной, каких не знал кинематограф вчерашний.

То в одной картине, то в другой, как отдельные вспышки, я замечаю попытки накопления новых приемов общения со зрителем. В значительной степени эти попытки связаны с усилиями заставить зрителя думать, наблюдать, творчески работать в процессе восприятия фильма. Сделать это не так-то легко. Зритель уже приучен нами к подаче готовой, не только сваренной, но уже как бы частично разжеванной и перева-

репной ниши. Как известно, продукты питания чрезвычайно разнообразны, однако после того, как человек пережует и проглотит пищу, она превращается в набор стандартных химических веществ. Съели ли вы свежую осетрину или консервы из стайковой рыбы, уже через полчаса разница между этими блюдами стирается.

В какой-то мере мы поступаем так с явлениями жизни — мы подаем зрителю белок, жиры и углеводы. Калорий достаточно, а вкус не тот. И самое поразительное, что зритель наш привык к этому. Попробуйте спросить кого-нибудь об очередной вышедшей на экран картине. Как правило, зритель не станет рассказывать, с какими своеобразными людьми он познакомился на этом сеансе, он коротко расскажет вам, что произошло. А ведь самое интересное не это.

Огромные усилия необходимы для того, чтобы перестроить навыки прежде всего у самих себя, затем уже у зрителя. Сколько раз я замечал, как интересный, но «рыхлый», недостаточно «отработанный» сценарий после добросовестной и даже умной доработки становится «крепким», энергичным; удобным — и неинтересным. Это происходило и происходит ежедневно.

Совсем недавно я наблюдал, как превосходный драматург работал над сценарием, в центре которого стоит наш современник, молодой человек с интереснейшим, остро задуманным характером. Первоначальные наброски отдельных эпизодов сценария были острее и своеобразнее, чем первый законченный вариант. Никто в этом не был виноват — сам автор сценария начал причесывать его в ходе написания. На обсуждении ему дано было много советов, очень разнообразных, умных и основательных. Я боюсь, что если он, собрав все эти советы, выведет для себя некую среднюю линию и вторично причешет сценарий, исходя из этой средней линии, то драматургия сценария станет еще крепче, развитие отношений еще закономернее, лишнее выпадет, необходимое останется, сюжетные положения будут закончены, узлы завязаны и развязаны, а интересность и необычность наблюденного автором характера частично уйдут.

Меньше всего я считаю себя теоретиком. Задача этой статьи — • поставить вопросы, которые мне кажутся важными для дальнейшего развития нашей советской кинематографии.

Актер — кино — жизнь

Во время работы над фильмом «Обыкновенный фашизм» мне приходилось в течение двух лет ежедневно по восемь часов, а иногда и больше смотреть хроникальные кадры. Большие и малые ленты проходили передо мной, и постепенно за эти годы я крепко втянулся в документальный киноматериал. Подолгу сидя в просмотровом зале, я обратил внимание на своеобразный эффект восприятия — через некоторое время совершенно перестаешь воспринимать голос диктора, он становится не нужен, внимание концентрируется только на изображении. Сознание как бы перестраивается на восприятие подлинников, и когда порой попадают инсценировки, они раздражают, их отбрасываешь, как ненужные, резко разграничивая настоящее от подделки. И какие бы документы ни появлялись на экране — страшные или гротескные — все равно они заставляли реально ощущать эпоху, характер событий, понимать, что происходило в третьем рейхе.

Монтажная наша находилась в длинном студийном коридоре, где располагались еще с полдюжину монтажных комнат и два просмотровых зала. Каждая монтажная почему-то старается запустить звук своего монтажного столика как можно громче. И вот, войдя в коридор, я слышал, как хорошо поставленный баритон дрожащим, фальшивым голосом говорил о любви или о романтике, а рядом чей-то женский голос, надрываясь, произносил что-то очень драматическое. Эти два голоса порой поражали своей неестественностью. Эти голоса доносились из мира игрового кино. Чтобы перенестись в этот искусственный актерский мир из подлинного мира документальных лент, требовалось немало усилий. И очень часто возникало чувство неловкости и разочарования.

Происходило это не потому, что я слышал плохих актеров или отрывки из плохих фильмов. Вовсе нет. Я ясно представлял куски из своих собственных игровых картин, и они производили на меня тоже впечатление какой-то неправды.

Должен сказать, мы делали попытки включить в свою картину отрывки из игровых немецких картин времен третьего рейха. На экране были те же эсэсов-

цы или летчики, но уже актеры. А нам нужно было, например, показать летчиков накануне вылета, пере.; бомбежкой Варшавы или участников зондеркоманды в часы отдыха, интимной жизни и так далее. Но возникло такое сильное ощущение грубой фальши, такое острое чувство неправды, что и последующие подлинные кадры бомбежки Варшавы начинали казаться инсценировкой, в них не верилось...

Разумеется, всякое искусство условно, кино тоже не исключение, и актерская игра всегда имеет характер условности. Но если говорить о генеральном направлении развития кинематографа, взяв, разумеется его путь в больших, значительных картинах, то самым существенным признаком его развития будет, конечно, стиль актерской работы. Режиссура в работе с актером и сам актер в работе перед камерой все больше стараются избежать условных элементов актерского мастерства, которые прививаются с первых курсов актерских школ. Достаточно взять любую актерскую картину — западную или нашу, к примеру, Хуциева, Годара или Антониони и сравнить отрывки из этих фильмов с отрывками двадцатилетней давности, даже очень значительными и знаменитыми в свое время, и вы увидите, что изменилось все — и стиль съемки, и изобразительное решение, и монтаж, но сильнее всего — поведение актера на экране.

Прибегну к примеру. В своей картине, рассказывая о ранних годах фашизма, мы хотели взять отрывки из знаменитых в то время картин «Человек и ливрея» с Эмилем Яннингсом или «Безрадостная улица» с Вернером Крауссом. Они очень точно рисуют быт немецкого обывателя двадцатых годов. Это оказалось фальшиво до невозможности. За эти годы представления о человеке на экране так решительно изменились, что мы увидели только дурно — с сегодняшней точки зрения — играющих актеров. А ведь с исторической точки зрения эти фильмы представляют большую ценность.

Мы много снимали «скрытой камерой». Правда, в картину вошла ничтожная часть этих съемок. Когда видишь тысячи метров пленки с незаметно снятыми людьми, поражает их наполненность мыслью. Мы снимали москвичей у лотков с книгами—люди перелистывали страницы, советовались, думали. Этот материал не вошел в картину, он был слишком статичен,

но, взятый отдельно, он удивлял тем, как люди выразительно думают, хотя, может быть, и о самых простых вещах. Лица людей поражали нас сосредоточенностью и правдивой серьезностью, то есть тем, чего крайне трудно добиться от актера, ибо он по существу не думает в кадре, а изображает мысль. Вот в самом начале нашей картины сняты незаметно студенты, портрет девушки, ищущей себя в списке поступивших в вуз, смеющейся от счастья молодости и предвкушения предстоящей радости, а потом вдруг резкий переход — пришла беда, ее нет в заветном списке. Редко приходилось видеть такой выразительный кадр — задумавшегося человека, столь искренние переходы в различные психологические состояния.

Таким образом, работа с хроникой заставила меня во многом пересмотреть взгляды на актерскую работу сегодня. Я думаю, что в своей следующей игровой картине не смогу работать так, как до сих пор. Мне хочется, чтобы люди жили на экране с простотой, точностью и естественностью, с какой живет человек, не знающий, что его снимают, как живут на экране природа, ветер, вода, животные, лес...

Из сказанного выше, конечно, вовсе не следует, что я призываю снимать весь фильм «скрытой камерой» или отказаться от актеров, что я ратую за бытовизм, натурализм и прочее. Но я думаю, что самые сложные, острые сплетения обстоятельств, рождающие какие угодно размышления и чувства, надо выражать сегодня с точностью и простотой, которых требует от нас время.

Все это имеет прямое отношение к системе воспитания актера. Некоторые режиссеры, начинающие сейчас новые работы, жаловались мне, что самое трудное — найти актера мыслящего, интеллектуального. Это не означает, что наши актеры недостаточно образованны — все они с высшим образованием, с достаточным кругозором. Просто оказывается, что актеры, получившие профессиональное образование, приступая к творческой деятельности, очень часто сталкиваются с отсутствием навыка думать на экране. Ведь они привыкли играть, опираясь на простой чувственный подтекст, и он делает их работу, может быть, и выразительной, но, к сожалению, не всегда точной и умной.

В жизни человек оказывается сложнее, чем актер в своем сценическом поведении. Я лично всегда узнаю

старого актера — прежде чем он раскроет рот — узнаю по складкам на лице. Он всю жизнь изображал то, что все мы переживаем в жизни, — любовь, смерть, потери, радости. Но он изображает это каждый день, и лицо его приобрело специальную актерскую складку. У старого крестьянина проходят морщины на шее, на лбу, они отличаются от морщин на лице ученого или рабочего, ибо они прожили разные жизни. И вот у старого актера появляются морщины универсальные, если так можно выразиться, для всех — для рабочего, крестьянина, ученого. И в силу своей универсальности — все это весьма приблизительно и неверно.

Я еще точно не знаю, как надо добиваться той правды, что видел в документальных лентах. Но знаю, что работая по-старому не смогу и буду теперь много думать об актерской проблеме в кино. Правда жизни в еще большей мере должна быть правдой экрана.

Сегодняшний виток спирали

Предложение написать статью для этого сборника было для меня, должен признаться, несколько неожиданным. Я не могу говорить об актуальных проблемах актерской работы в сегодняшнем кинематографе, опираясь на собственный практический опыт, — моя последняя игровая картина «Девять дней одного года» вышла на экран десять лет назад.

Впрочем, и это, очевидно, имеет непосредственное отношение к теме разговора. Ведь мой уход в документальное кино вызван не случайным стечением обстоятельств, а моими взглядами на происходящие сегодня в кинематографе процессы, и на актерскую проблему в частности.

В театре и кинематографе нет сегодня, пожалуй, другого столь горячо и часто обсуждаемого и столь прочно запутанного вопроса, как современная манера актерского исполнения. А может быть, это вообще фикция, может быть, такого понятия в действительности просто не существует?

Если посмотреть историю театра, русского или западного — не важно, если прочесть биографии великих актеров, неизменно сталкиваешься с фразой: «На сме-

ну прежней, условной, театральной манере исполнения актер X принес на сцену правду жизни, реалистический творческий метод». Слова могут быть и другие, но смысл, в общем, этот.

Меня всегда удивляло, как же играли актеры до Шепкина или, скажем, до Кина, если каждый раз происходил скачок от прежней театрализованной манеры к более жизненной?

Возьмем, например, манеру речи. Сегодня на экране иные актеры разговаривают так, что половину сказанного разобрать просто невозможно. И это производит, действительно, определенное впечатление: в жизни ведь большинство людей говорит неразборчиво, с большим количеством междометий, «акает» и «мекает». И для зрителя, который хочет верить в правду кинообраза, в этом есть глубокое обоснование.

А давайте обратимся к классическим театральным образцам, скажем, пятидесятилетней давности. Когда я слушаю стихи Пушкина в исполнении Качалова, манера чтения кажется мне несколько устарелой, даже «нажимистой». Мой, если можно так выразиться, более современный слух и воспитанное кинематографом чувство жизненной правды раздражает «раскрашивание» при чтении каждого слова. Такое же впечатление производит на меня исполнение Владимира Яхонтова. Так же, по-моему, действует на современного зрителя и работа Ивана Москвина в немом кино.

Как видите, я беру самые-распросамые великие театральные имена. Тем не менее современный актер будет читать иначе. У него другое представление о правде, непосредственности, другое понимание глубины. Скажем, такого пластически точного, выразительного, отчетливого актера, как Иннокентий Смоктуновский, невозможно упрекнуть в неряшливости исполнения, в бытовизме, в нарочитом «говорке». Но у него существует множество очень мягких приспособлений, разрушающих ощущение чрезмерной «деланности» реплики или жеста.

Если вы сравните в фильме «Девять дней одного года» исполнение актера Н. Плотникова, очень талантливого и разнообразного, с исполнением ролей А. Баталовым и И. Смоктуновским, вы обнаружите значительную стилистическую разницу, методологическую разницу, разницу актерских манер. Если манера Плот-

никова совершенно органично соединялась, скажем, в фильме «Ленин в 1918 году» с работой Щукина, Ванина, Эфрон, то в «Девяти днях одного года» я не случайно взял Плотникова на роль в запевке картины. Мне хотелось, чтобы разница поколений подчеркивалась и разницей исполнения.

На мой взгляд, и Баталов, и Смоктуновский, и Лаврова — актеры современные. Я не говорю сейчас о степени таланта, важен общий принцип. И конкретно-современный материал картины мог органично сочетаться только с такой манерой исполнения.

Правда, можно назвать немало имен зарубежных актеров, демонстрирующих блестящие образцы современного стиля с очень большим темпераментом и острым гротеском. Но это гротеск особого рода. Это не театральный гротеск, а гротеск темперамента. Такие актеры, как, скажем, Витторио Гассман или Марчелло Мастроянни, в высшей степени современные. Вместе с тем их невозможно упрекнуть в том, что их исполнение невнятно, недостаточно ярко, буднично и т. д. Они современны при очень высоком накале темперамента и очень большой степени остранения материала.

Конечно, каждое поколение выдвигает свою актерскую систему. Она диктуется самой жизнью. Это не только естественная у хорошего актера инстинктивная потребность освежить арсенал оружия. Многое зависит от того, как, когда, в какой среде воспитался этот актер. Причем дата рождения имеет значение с точностью до десятилетия.

Хороший актер точно чувствует потребности своего времени и выдвигает на передний край определенный вид профессионального оружия.

Да, современная манера актерского исполнения, безусловно, существует. Но трудно сформулировать кратко, в чем именно заключается эта современность. Конечно, это не только мягкость и жизнеподобие. Это гораздо более сложно.

Это вся система мышления, которая приводит к определенной системе выражения. К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» рассказывает о том, как во время постановки в МХТ спектакля «Власть тьмы» на одну из ролей привезли из деревни крестьянку и как постепенно стали сокращать ее время пребывания на сцене, так как обыкновенная действи-

тельная правда жизни этой крестьянки приходила в противоречие с правдой театральной, со сценическим правдоподобием этого, казалось бы, абсолютно реалистического театра. <С-0>

Когда я прочитал это впервые, я был склонен считать это доказательством несомненно устарелой манеры работы Художественного театра. В какой-то степени это, наверно, действительно так, но лишь отчасти. В театре существуют свои «правила игры», в которые не вмещается появление на сцене подлинной крестьянки <]...>•

Об этом весьма убедительно писал в своей книге «Искусство актера» великий французский актер Коклен-старший. Он приводит рассказ о ярмарочном скоморохе и крестьянине: «Первый подражал визгу поросенка, и ему аплодировали. Крестьянин же, бившийся об заклад, что может визжать так же хорошо, и спрятавшийся под плащом живого поросенка, щипал его тайком за ухо,— животное визжало, но крестьянина освистали.

Дело в том, что все это происходило на подмостках и что наш критерий совершенно меняется в зависимости от того, видим ли мы что-нибудь, стоя на мостовой или сидя на скамьях театра. Что поделаешь? Поросенок, наверно, визжал хорошо, но визжал без всякого искусства. В том-то и состоит заблуждение натурализма: ему вечно хочется заставить поросят визжать натурально».

Все это совершенно справедливо применительно только к театру. В кинематографе же существует несколько иное соотношение между условностью и достоверностью. Тут актер вынужден общаться порой с реальными людьми и, так сказать, с живым поросенком, с типажом, работать в подлинных интерьерах и на натуре. Значит, он должен приспособляться к естественной среде. И Гассман, скажем, как бы ни был он остр, приспособляется тоже.

Правда, в кинематографе существует и другой путь. Например, Чаплин для своей условной манеры исполнения создавал себе особую искусственную среду при помощи своих партнеров, декораций, освещения. И в этой среде действовал абсолютно условный персонаж. Но интересно, что, когда Чаплин пришел в своем творчестве к звуку, к речи — в «Мсье Верду» (я исключаю

«Диктатора», как картину переходную), он отказался от образа маленького бродяги Чарли, отказался от привычной условной манеры игры.

В «Мсье Верду» перед нами предстает элегантный пожилой господин без прыгающей походки и вывернутых ног. Инстинктивное чувство правды этого большого художника потребовало другого соотношения внутренних элементов фильма.

Условность современного кинематографического актера — это условность особого рода. Она требует, скажем, чтобы грим был незаметен, костюм не выглядел специально сшитым для съемки, декорации были бы неотличимы от естественного интерьера. Даже свету в кино стал придаваться как бы случайный характер.

Совершенно иные «правила игры» существуют в таких острых, необычных, ярких по форме картинах, как, например, «Джульетта и духи» Феллини и «Блоу-ап» Антониони.

Художник отображает жизнь совершенно условную, нереальную, противоречащую правде и смыслу человеческого существования. Вот в «Блоу-ап» сидит натурщица в фотоателье. Она совершенно неестественно костлява и высока, она сидит в неестественной позе, у нее неестественные руки и ноги, неестественное лицо... И тем не менее эта рекламная, плакатная жизнь изображена таким образом, что вы полностью верите в правду обстоятельств, пусть преувеличенных. Только тут существуют более сложные, я бы сказал — алгебраические, а не арифметические приспособления, позволяющие актеру не нарушать правду происходящего, обязательную для современного кинематографа. В результате получается чрезвычайно условное зрелище, в высшей степени условное, в котором условно работают актеры, и тем не менее это абсолютно современно, потому что условность опирается на современную жизнь в ее некоторых проявлениях. Возникает более сложная грань между условностью и достоверностью. И сама достоверность здесь иного рода. Может быть достоверность двух беседующих за столом людей, а может быть достоверность, опирающаяся на самые невероятные сплетения обстоятельств.

В этих картинах Феллини и Антониони нам предлагаются самые невероятные «условия игры», но в них содержится нечто существенное из окружающего нас

мира, нечто диктующее актеру современную манеру исполнения.

Мир, в котором мы живем, необычайно сложен и парадоксален. Рядом с устоявшимися традициями то и дело возникают различного рода экстремы. И режиссер, художник не может не отражать эти экстремы, не может миновать ту часть действительности, которая порой бывает так страшна, что сама представляет элемент гротеска. И очень мрачного гротеска.

Еще один пример. В картине Пазолини «Птицы большие и малые» рядом с героем действует говорящий ворон. Все обычно — пустыня, дорога, по дороге идут двое и разговаривают. Но один из собеседников — ворон. И через несколько минут вы забываете об этой условности, причем во многом потому, что актер играет в абсолютно естественной бытовой манере и так же звучит голос ворона. А вот если бы ворон декламировал, предположим, шаяпинским басом, ощущение правды и естественности происходящего никогда не возникло бы. Все превратилось бы в чисто кинематографический трюк.

Но может наступить момент — это определяется логикой развития искусства, логикой развития жизни, — когда и подобная манера окажется устарелой.

Искусство движется, изменяя работу актера, приобретая что-то, а что-то и теряя. <...>

Сейчас иногда раздаются голоса, утверждающие, что нынешние актеры (даже лучшие) с их безукоризненным, по нашим меркам, правдоподобием не смогли бы, например, работать в известных спектаклях театра Таирова. Да, наверно, не смогли бы. Но ведь и через пятьдесят лет после смерти Мочалова многие прекрасные актеры того времени не смогли бы играть с ним на одной сцене. Можно представить себе, что даже по их понятиям, не говоря уже о наших, манера игры Мочалова была слишком условной. Но эта манера давала современникам Мочалова высокую трагедию, высокий накал страстей. А нынче Гамлеты стали задумчивы и натуральны. Значит ли это, что они стали хуже? По-моему, нет. И мы получаем от исполнения, скажем, Смоктуновского то же ощущение высокой трагедии, но переданное нам другими, более созвучными Нашему времени средствами. И если говорить о том, что нынешние актеры теряют по сравнению с таиров-

ским театром, то теряют, мне кажется, только плохие актеры, воспринявшие чисто внешнюю сторону так называемой кинематографической манеры.

Сергей Герасимов, например, первым в советском кинематографе резко выдвинул вперед очень естественную, натуральную, ненажимную манеру актерского исполнения в своих довоенных фильмах. Но когда создавалась «Молодая гвардия», актеры той же герасимовской школы работали совершенно в ином плане, оправданном пафосом и патетикой материала. Так что хороший актер, во-первых, может работать не только в бытовой манере, если этого требует драматургический материал. А во-вторых, хороший актер не будет подчинять своей манере смысл произведения, не будет терять этот смысл в угоду своей манере, но тем не менее он будет искать как передать мысль автора современными способами выражения.

Поговорим об актерской технике в самом примитивном смысле. Во ВГИКе есть такой предмет — художественное слово. Я наблюдал, как упражняются под руководством педагога ученики института. Один из законов, который им преподается, — это выразительность каждого отдельного слова. Простейшая фраза: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно катит он...» Ученик произносит «чуден» с соответствующим выражением на лице. Дальше — «Днепр...» Днепр — это ведь большая река, это не Клязьма, и это ученик должен передать тоже. И так далее. Идет раскрашивание каждого слова. А современный актер так читать не будет. И снова мне вспоминается величайший мастер своего времени — Качалов. У него каждое слово не только было раскрашено, но и давалось между словами время на то, чтобы обдумать это и полюбоваться. А стихи, в общем, с моей точки зрения, пропадают. Современный актер, скажем Сергей Юрский, читает стихи иначе. Теряется при этом что-нибудь? Несомненно. Теряется прежняя форма сообщения, прежний способ информации о чувствах, органичный для Качалова, Яхонтова, и приобретает новый метод информации. Грубо говоря, — информация одним общим куском, а не отдельно развитыми частностями этого куска. Происходит не анализ стихотворения, когда с помощью актерского аппарата анализируется каждое слово, а нечто совсем иное. Качалов читает:

«Дождь падал крупными, теплыми каплями. Катюша бежала...» Дождь у него — это одно понятие, которое нужно почувствовать. Падал — нужно почувствовать падение. Крупными — нужно почувствовать крупность этих капель. Теплыми — их теплоту. Каплями — представить себе их воочию. Катюша бежала — очень быстро и стремительно. Тут возникает, несомненно, зрительный образ. Но пропадает общая динамика куска, ощущение встревоженного человека.

Современный актер ни в коем случае не стал бы раскрашивать каждое слово, не стал бы, например, изображать бег. Он старался бы передать общее состояние Катюши как единый целый кусок. Актерская манера начала нашего века опиралась на убеждение, что все, что нужно изобразить актеру, должно быть изображено с максимальной выразительностью и силой на каждый данный момент. Публика, мол, любит такое исполнение — она видит, что актер работает в поте лица своего, идет интенсивная деятельность по созданию выразительной детали. Я бы сравнил это с произведением живописи классической школы, где каждая травинка, каждый листочек, каждая жилочка этого листочка выписаны с необыкновенной тщательностью, в то время как общее живописное впечатление при этом мертвится. Наглядный пример этому — живопись Лактионова, где с большим ремесленным мастерством выписаны все детали, а общее впечатление не возникает. В то время как современный метод — это работа большими кусками, не дробя эти куски на мелочи.

Разумеется, разговор о работе актеров в фильме невозможно вести в отрыве от общего режиссерского решения картины.

В 1945 году великолепный русский актер М. А. Чехов, живший в то время в США, прислал письмо советским кинороботникам по поводу фильма С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный». Весьма высоко оценивая фильм в целом, Чехов резко критикует актерскую манеру исполнения. Письмо содержит целый ряд необычайно тонких и глубоких наблюдений и выводов. И все же Чехов в своих упреках Эйзенштейну был не прав. Эйзенштейн совсем в другой системе координат работал, чем вся кинематография и он сам до «Ивана Грозного». Можно считать «Александра Невского» генеральной репетицией грандиозного эксперимента Эйзен-

штейна, начало которого прослеживается в первой серии «Ивана Грозного», а апофеоз — во второй. Эйзенштейн строил абсолютно условное зрелище, основываясь на материале той эпохи — эпохи жестокой, острой, странной, необыкновенно богатой всякого рода экстремами. Да и сам Иван Грозный был фигурой весьма эксцентрической.

Интересно, что с актерами у Эйзенштейна долгое время репетировала Телешева — педагог и режиссер МХАТа. Это было на «Александре Невском» и какой-то период на «Иване Грозном». Уже этот факт сам по себе показывает отношение Эйзенштейна к работе с актерами — вряд ли кто-нибудь из крупных современных режиссеров передоверит эту важнейшую часть работы над фильмом кому бы то ни было, даже опытному педагогу. Невозможно представить себе подобное ни у Герасимова, ни у Райзмана, ни у Козинцева, ни у Феллини, Бергмана, Антониони. Абсолютно невозможно!

Помню, что для меня все это казалось странным, и я специально приходил смотреть, как работает Эйзенштейн. Я убедился в том, что все его усилия в основном направлены на композицию кадра, на композицию тела в кадре в связи с будущим монтажом, на ритм, на пластику, на все, если можно так выразиться, изобразительные стороны развития драматического действия. Предварительно тщательным образом все это прорабатывалось в рисунках, в эскизах, в записях, где иной раз миллиметры играли роль в положении актера. Разумеется, он работал с актерами, конечно, работал! Но основное, чего он добивался от исполнителей, — это максимально резкого выражения каждого чувства, каждой мысли, которое должно было сочетаться с максимальной выразительностью кадра и потрясающей музыкой Прокофьева.

Чехов же подошел к рассмотрению этой работы глубоко с позиций методики МХАТа, которая для Эйзенштейна была абсолютно неприемлема. Кроме того, Чехов мерил «Ивана Грозного» мерками Голливуда, где натуральность актера ценилась превыше всего. В Голливуде тех лет все было просто: актер должен быть натуральным и обаятельным, и тогда успех обеспечен. Чехов не понял, что «Иван Грозный» — это кроме всего прочего грандиозный эксперимент, который касался

всех сторон полифонии фильма: изображения, звука, композиции кадра, монтажа. Была создана своего рода многоголосая партитура. И актерское исполнение было лишь одной из линий этой партитуры. Эйзенштейн воспринимал его не как самую важную линию режиссерского выражения (как мы привыкли), а как одну из многих равноправных линий.

Крайне важной для понимания внутренних процессов современного кинематографа представляется мне эволюция в использовании «типажа». Уже в 20-е годы понятие «типаж» было неоднозначным. Был «типаж» в понимании Эйзенштейна, когда человек в монтажной системе должен производить простейшие действия. Скажем, все должны хохотать. Можно этот смех разбить на пятьдесят планов, и каждый человек должен рассмеяться. Как и почему, не важно. Одних шекотали, другим рассказывали анекдоты, третьих «заражали» смехом. Типаж использовался как деталь в конструкции монтажного ряда. Таким образом были сделаны и «Октябрь», и «Броненосец «Потемкин», и «Стачка». Словом — все картины Эйзенштейна немого периода. Типажная методика несколько была изменена в «Генеральной линии», где центральную роль крестьянки Марфы Лапкиной играла крестьянка Марфа Лапкина, но ее исполнение не самое удачное даже в рамках этого фильма.

Эйзенштейн восхищался мексиканским «типажом». Но уже в другом смысле. Он говорил, что все мексиканцы от рождения — прекрасные органичные актеры. Действительно, латиноамериканцы необычайно способны к наивной вере в происходящее и необычайно эмоциональны. То же самое можно сказать о некоторых южноевропейских народах. Мне самому пришлось работать с итальянцами и испанцами, и я был поражен, как легко можно добиться прекрасных результатов от непрофессиональных актеров. А вспомните «Виридиану» Бунюэля! Разве можно там отличить великолепно работающих «типажей» от блестящих профессиональных актеров? А итальянский неореализм? «Два гроша надежды», «Похитители велосипедов»?..

Со времени возникновения звукового кинематографа типажная теория отошла в сторону. В кинодраме

30-х годов с огромным количеством текста и несколько условным изображением мира в этой системе отображения жизни «типажу» было вместиться чрезвычайно трудно. Я в этом смысле дошел до того, что отрицал почти полностью и натуру, я принимал ее только как подсобный материал. В «Тринадцати» действие происходит в пустыне. Это была настоящая пустыня, но она была настолько изолирована от жизни, что превращалась в своего рода декорацию. А в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» вообще нет ни одного натурального кадра. Даже Смольный и Зимний были построены, и штурм Зимнего снимался в павильоне. Это была система 30-х годов. В «Мечте» есть всего несколько проходов, снятых на натуре, которую построить было технически невозможно. Остальное снято в павильоне. То же самое в «Человеке № 217».

Я очень горюю, что не понял вовремя: это чисто временное обстоятельство, подлинная специфика кинематографа как искусства — в другом... И когда я впервые увидел фильмы итальянских неореалистов, я был просто потрясен их, если можно так сказать... натуральностью.

Сейчас кинематограф сближается с жизнью. Необходимо освежить зрительное восприятие кинематографа как подлинного события. Я не хочу применять выражение «правда жизни», так как это понятие весьма условное и все время меняющееся. Я говорю именно о подлинности изображаемого события. Когда в самых первых фильмах шел поезд, зрители пугались, что он въедет в зал. Когда тонула девочка, все верили, что она утонула, хотя играли актеры, явно загримированные. Действовала магия движущейся фотографии, которая постепенно исчезла. Затем началась «эра павильонов». В Голливуде, например, были построены на огромной площади в десятки гектаров множество деревень, морей, гор, парходов и тому подобное. Когда я в 1962 году был в Голливуде и первым делом попросил показать мне киногород, выяснилось, что его нет, он давно разрушен. Кинематограф ныне не пользуется больше натурными декорациями, это устарело как метод. Причем это не мода, не экономия, это просто требование жизни. Возникла потребность освежить восприятие кинематографа как подлинного события — и «Мост через реку Квай» едут снимать в Индокитае

и строят настоящий мост в подлинных джунглях. А для сравнения вспомните знаменитого «Тарзана», снятого целиком в Голливуде.

В связи с этим процессом возвращения подлинности кинематографу, естественно, на экран вернулся «типаж». Разумеется, речь идет лишь об определенной системе кинематографа. Скажем, о кинематографе Годара. А вот в кинематографе Феллини использовать «типаж» будет значительно более сложно.

Мне приходилось слышать мнение, что сегодня и актеры подчас используются в качестве «типажа». Ссылаются при этом, например, на фильм «Мужчина и женщина», где Лелуш, по его рассказам, часто не давал актерам точного текста, предоставляя возможность Трентиньяну и Анук Эме говорить о том, о чем им хотелось бы в предлагаемых обстоятельствах.

Но, на мой взгляд, это характеризует прежде всего драматургию Лелуша, а не актерский метод. Это не только не типаж, а нечто прямо противоположное. Например, в «Тенях» Кассаветиса люди просто не знают, о чем говорить, оказавшись перед камерой. А во французской актерской школе существует огромное количество упражнений на импровизацию. И Лелуш, приглашая двух не только талантливых, но и грамотных, опытных актеров для работы в такой манере, знает, что он не ошибется. Кроме того, легкая возбудимость и способность к прямой фантазии давно известны как национальная особенность французов. Так что здесь расчет сложный и разносторонний. Я не уверен, что в Москве можно найти двух актеров хорошей театральной школы, которые бы так же свободно говорили в кадре на любую тему, как это делают Трентиньян и Анук Эме. Скажем, такой прекрасный актер, как Иннокентий Смоктуновский, чрезвычайно тщательно готовится к каждой своей реплике.

А вот еще один характерный случай использования типажа — КВН. Там вся методика как будто основана на импровизации. А на самом деле вы видите множество якобы импровизированных, а в действительности тщательно подготовленных номеров, исполненных очень плохими актерами. Большею частью все это безвкусно и вызывает ужасную тоску. И только изредка, чаще всего у талантливых капитанов, прорываются кусочки легкой и изящной импровизации. И тогда появляются

точные интонации, тогда можно разглядеть живого, интересного человека. Но это бывает редко.

Так что вопрос с Лелушем гораздо сложнее, чем просто использование актера в качестве типажа. Это проблема актерской школы.

Интересный пример современного использования «типажа» — фильм Годара «На последнем дыхании». В паре с великолепным актером Бельмондо, игравшим бандита, снималась американская журналистка, которая играла... американскую журналистку. Все было абсолютно естественно — даже английский акцент в ее французском языке. И в этом фильме тоже велико место актерской импровизации. Например, сцена бандита и журналистки в гостинице, бесспорно, наполовину импровизирована. На экране видно даже, что сцена заходит в тупик, но Годар специально не останавливает актеров, так как возникает необычайно интересная ситуация, работающая на драматургию фильма. А в сочетании с другими элементами картины, такими, скажем, как свободная, абсолютно раскованная камера, эта сцена создает ощущение подлинности происходящего.

Еще раз повторяю, что современный кинематограф разными путями стремится к одному — к освобождению зрительского восприятия, к тому, чтобы восстановить доверие к кинозрелищу как к факту. Этим объясняется все — и требование полной естественности поведения актера, и огромная роль импровизации, и свободная камера, и отсутствие изощренного монтажа, и разрушение классической композиции кадра, и как бы случайный «некиношный» характер света.

Почему стали так популярны документальные картины в мире? Человечество нуждается в информации. И в точной информации. Мир настолько сложен, что люди инстинктивно хотят больше знать. Правда, существует огромный разряд кинематографа, в который люди ходят, потому что они хотят «не знать». Существует коммерческое кино, в отношении которого нет смысла рассуждать о современных процессах, о путях движения и т. д.

Исчерпает ли себя документальная манера в игровом кинематографе? Вероятно, да. Все развивается, как известно, по спирали. Каким будет следующий виток? Это можно было бы определить, только зная, куда идет не кинематограф, а человечество. А это, к сожа-

лению, я определить не могу. Оно сейчас так сложно живет, что трудно быть пророком.

Несколько слов в заключение.

В «Девяти днях одного года» я старался изменить свою творческую манеру. То, что я пришел именно к этим исполнителям главных ролей, что я выбрал Смоктуновского, которого я наиболее высоко ценю из всей группы снимавшихся у меня талантливых и современных актеров, то, что у меня бригаду физиков играли мои ученики-режиссеры — все это было для меня в какой-то мере принципиально. Но это было половинчатое решение. Все можно было делать гораздо смелее, если бы у меня были более подготовленные позиции. Но моя предыдущая картина, «Убийство на улице Данте», сделанная в абсолютно условной (в плохом смысле этого слова) манере, надолго затормозила для меня дальнейшие решения. Я очень долго готовился к следующей постановке. И все-таки мне в «Девяти днях» не удалось все решить по-новому — весь ансамбль, всю систему изобразительных средств. Но я доволен тем, что мне удалось хоть что-то сделать. Правда, я не стал настаивать на достигнутом и ушел в документальное кино. По причинам, которые, надеюсь, ясны из всего хода моих рассуждений. И выяснилось, что мрачная, двухчасовая, документальная картина о фашизме может иметь огромный зрительский успех. Это не значит, что так будет каждый раз. Но, во всяком случае, принципиально такая возможность есть.

И дело тут отнюдь не в материале. Картина Лейзера «Кровавое время», сделанная по тем же архивным кинодокументам, не собрала и одной десятой этой цифры. Хотя то же самое, казалось бы, и раньше сделано. Но совсем не то же самое! Оказалось, что при помощи документа можно конструировать и выражать самые сложные идеи, самые сложные ощущения эпохи, мира, времени, человека, человечества, толпы, разума, мысли, отсутствия ее и т. д. и т. п.

И может быть, это можно делать более свободно, чем используя актеров в искусственно ограниченном сюжете. Это был большой урок для меня. Но произошло это, к сожалению, с большим опозданием. Если бы я раньше это понял, мне, может быть, удалось бы соединить и то и другое...

Михаил
Ромм
Избранные
произведения
в 3-х томах
том 1

КИНО В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

Книга, жизнь, кино

Ответы на анкету журнала
«В мире книг»

Как сложились ваши отношения с книгой?

Я не нахожу ничего примечательного в моих отношениях с книгой, РО всяком случае, ничего поучительного. Книг у меня много, но я не библиофил: покупаю то, что может пригодиться для работы. В молодости я читал много, беспорядочно, и только то, что хотелось читать. Сейчас тоже читаю много, но главным образом то, что обязан знать.

Что касается влияния литературы на мою работу, то это обширный вопрос. Литература — та питательная среда, без которой невозможно само существование кинематографа.

Как книга вошла в вашу жизнь?

Если вы имеете в виду детство, то первой «книгой», которую я прочитал, была... банка из-под какао. Я вдруг понял, что пять значков составляют слово «какао». До сих пор помню свой победоносный восторг. Потом пошли вывески.

Кроме ершовского «Конька-горбунка», не могу вспомнить ни одной порядочной книжки той поры. Все какая-то переводная чепуха из так называемой «Золотой серии». Стал постарше — перешел на приключенческие романы, тоже переводные. Как все мои сверстники, взахлеб читал копеечные выпуски «Ната Пинкертон», «Ника Картера», какую-то «Пещеру Лихтвейса».

Однажды отец подарил мне «Записки охотника» в надежде улучшить мой литературный вкус. Но Тургенев мне тогда не понравился.

Я учился в классической гимназии. Предмета «русская литература» не существовало. Были предметы — «русская словесность» и «церковно-славянский язык». То, что входило в программу, вызывало отвращение. Надо было, например, знать «Слово о полку Игореве». Но только лет через пятнадцать после окончания гимназии я впервые прочитал «Слово» и был поражен поэтичностью и силой этого первоклассного произведения.

Когда в вашу жизнь вошла настоящая литература?

Мне было пятнадцать лет, когда мой старший брат, поэт-переводчик Александр Ромм (он погиб во время Великой Отечественной войны), прочитал мне несколько стихотворений Блока. Впервые тогда открылась для меня тайная красота слова, его величия, его сила. Эти несколько стихотворений сыграли в моей судьбе большую роль. Может быть, тогда я и решил посвятить жизнь искусству. Вот эти стихотворения: «Ночь, улица, фонарь, аптека». «По вечерам над ресторанами», «Шаги командора» и «Открыт паноптикум печальный». Блок стал моей первой любовью в литературе.

Вообще говоря, это довольно странно, потому что я человек прозаического склада и в зрелом возрасте читал (да и сейчас читаю) почти исключительно прозу. К стихам обращаюсь очень редко. Но мое хождение по литературе началось именно с поэзии: Блок, затем в тот же год — Маяковский, после Маяковского — Пастернак и Асеев и гораздо позже — Пушкин.

Впервые я понял Пушкина уже взрослым человеком. Сказать, что я люблю Пушкина, это значит — не сказать ничего. Я в бога не верю, но Пушкин для меня — бог.

У меня были целые периоды, когда я просто жил Пушкиным. Так, например, случилось в 1928 году. Тогда я служил на повторных курсах комсостава (впервые в Красную Армию пошел еще в 1920 году). Как курсанту мне частенько приходилось бывать дневальным или часовым. На посту читать не положено. И я решил в ночные часы одиночества восстанавливать в памяти Пушкина. Я полностью — строфа за строфой — вспоминал «Медного всадника», «Евгения Онегина» и много лирических стихотворений.

Представьте себе ночь, курсанта с винтовкой, который бормочет про себя «Медного всадника», время от времени прерывая это занятие окликом: «Стой, кто идет?» Если уж говорить совсем начистоту, то, вспоминая такие, например, стихотворения, как «На холмах Грузии» или «Пора, мой друг, пора», я приходил в такое душевное волнение, что иногда плакал. Именно в этом виде однажды «застукал» меня мой командир взвода Николай Эрастович Берзарин — впоследствии первый советский комендант Берлина. Он спросил, что

со мной. Я по форме отрапортовал ему: «Вспоминаю стихи, товарищ комвзвода». Он внимательно поглядел на меня и ничего не сказал. Но с тех пор стал относиться ко мне с какой-то вежливой деликатностью.

Вы, однако, сказали, что принадлежите к людям прозаического склада, что поэзия для вас не главное...

Это верно. Понимание хорошей прозы пришло, позднее. Мало того, пришло с большим опозданием. Разумеется, я читал в юности все, что положено читать молодому человеку в интеллигентной семье. Но впервые я почувствовал грандиозность литературного здания, например, Льва Толстого, когда мне уже было лет двадцать пять, а может быть, и больше. Впрочем, Толстой не был первым писателем, который открыл для меня всю силу прозы. Он был вторым. Первым был Гоголь. Притом не весь Гоголь, а всего две его повести — «Нос» и «Шинель». С этого времени окончательно определились мои литературные склонности, и определились надолго, на всю жизнь.

Может быть, вообще мы совершаем ошибку, что слишком рано учим подростков читать, постигать такую великую литературу, как наша классическая русская литература. Думается мне, что ни проза Гоголя, ни Лермонтова, ни Салтыкова-Щедрина, ни даже Толстого не может служить предметом преподавания детям. Это лучшая в мире проза. Нет народа, который бы создал хоть что-нибудь подобное по глубине, по совершенству, по точной силе слова, по образности, по необыкновенной силе видения мира буквально в каждой строчке. Для того чтобы по-настоящему понимать нашу литературу, нужно быть духовно подготовленным к этому. Я не литературовед и могу позволить себе любить только самое первоклассное.

Щедрин, как и Толстой, во всей литературе, созданной человечеством за тысячелетия, стоят совершенно особенными огромными глыбами. Ни в одной стране, ни в одном народе не могли возникнуть такие люди. Прежде всего именно люди.

Когда я думаю о Щедриной, мне почти непонятно, непостижимо, как он выдерживал этот огонь ядовитой мысли, как он жил с этой обнаженной, израненной душой, которая рождала яростное, потрясающее по необычности слово. Слово Щедрина — это великое яв-

ление, которое непостижимо для людей, не знающих русского языка. Читая Щедрина, любую его вещь, я испытываю восхищение, почти физическое наслаждение и непрерывно делаю для себя поражающие открытия. И тем не менее Щедрин не оказал никакого влияния на мое творчество. Мне даже в голову не приходило экранизировать его или хотя бы прочитать перед очередным сценарием. Я почти боюсь его читать во время работы. Почитаешь Щедрина — и все твои замыслы делаются плоскими, а рука не берется за перо.

Кто из писателей непосредственно влияет на ваше творчество?

Моим рабочим советчиком в течение многих лет остается Лев Толстой. К Толстому я обращаюсь чаще всего. Он помогает мне в решении эпизода, в монтаже, а еще больше в осмыслении любого кинематографического материала, над которым я работаю. Он великий учитель в деле подчинения приема той мысли, которая ведет произведение. Толстого я уже давно не читаю: я его изучаю. Я заставляю и моих учеников изучать Толстого. Поразительно, что Толстой не знал кинематографа, но он пишет как гениальный кинематографист. Он знает все. Взять, например, такие отрывки, как вечеринка у Анатоля Курагина, дуэль Пьера и Долохова, сцена казни, Аустерлиц, Шенграбен или весь без исключения «Хаджи-Мурат» — все это гениальная проза, но вместе с тем это и учебник кинематографиста.

Тургенев может себе позволить в одной фразе помянуть и облака, и далекий лес, и отдельные деревья, и даже включить в этот пейзаж человека. Толстой никогда этого не делает: от точки до точки у него идет описание как бы кадра. Если человек далеко — Толстой не напишет выражения его лица. Он напишет про лицо, когда вместе с читателем подойдет к человеку.

Каждая фраза Толстого это зрительно-звуковой образ, увиденный с необыкновенной точностью. Это не только гениальность, это еще и честность писателя, сурово проверяющего каждое слово. В «Анне Карениной» есть поразительная сцена. Алексей Александрович, поджидая Анну, готовясь к решительному объяснению с ней, шагает по своей квартире взад и вперед — из ярко освещенной столовой в темный кабинет и обратно. Вместе с изменением света и звука меняются и мысли Каренина. В столовой они — суровы и отчетливы, в ка-

бинете — смутны и беспокойны. Это кусок самого современного из самых современных фильмов.

Толстой для меня учитель кинематографа в целом. Но почти каждая из картин связана с совсем другими писателями. Так, например, появлению моей первой картины «Пышка» я обязан не только Мопассану, но еще и Жюль Ромену.

Именно Жюль Ромен подсказал мне режиссерское решение «Пышки»: объединение нескольких буржуа в единое многоголовое существо. Но над чем бы я ни работал, моим внутренним советчиком остается Толстой. Часто, идя на съемку, я перечитываю кусок толстовской прозы просто для настроения. Еще проще — для ответственного отношения к работе.

Не можете ли вы назвать любимых советских писателей?

Очень люблю Бабеля, Андрея Платонова, люблю роман «Последний из Удэге» Фадеева. Вообще Фадеев не дописал всего того, что должен был написать. Люблю я многих писателей, но, сказать по правде, меня теперь больше тянет к научной литературе, а так как я недостаточно к ней подготовлен, то приходится читать научно-популярные книжки. Очень люблю нашу очерковую литературу, которая, как мне думается, резко двинулась вперед.

Что вы любите из литературы Запада?

Если говорить о современной литературе, то на меня наибольшее впечатление произвел Генрих Бёль, да еще Сэлинджер. Но я еще не знаю, надолго ли эта любовь. В свое время мне бесконечно нравился Хемингуэй, но недавно я его перечитал и испытал нечто вроде разочарования. Это первоклассный писатель, но он вдруг показался мне слишком сидящим в своей эпохе. Он не перешагнул ее, как перешагнул, например, Стендаль.

Реплика кинематографиста
за круглым столом литераторов

Рассуждать о взаимовлиянии искусств на примере кинематографа, казалось бы, легче всего: кино — животно-всеядное и притом прожорливое. История его — это история непрерывного поглощения литературы и живописи, театра и графики, цирка, эстрады и музыки.

За семь десятилетий своего существования мировой кинематограф экранизировал чуть ли не всю классическую литературу, взялся вплотную за переваривание Библии и Евангелия, добирается до древнегреческого эпоса.

В поисках собственного языка кинематограф от самого рождения пользовался как подпорками всеми видами искусств. Пожалуй, проще всего проследить это на примере чисто зрительной стороны кино, на примере строения отдельного кадра. Первоначально перед мастерами ожившей фотографии вообще не стояло заметных художественных целей: лишь бы было движение, лишь бы было видно, лишь бы было понятно... Кстати, может быть, именно поэтому самые древние кадры (особенно кадры ранней хроники) производят и ныне сильное и вполне современное серьезное впечатление, в то время как кинодрама полувекковой давности вызывает неприменный хохот — не столько грубой наивностью сюжета, сколько именно зрительной стороной в сочетании с игрой актеров.

По мере развития сюжетной и психологической основы художественного фильма стали усложняться общие стилистические задачи, начались поиски изобразительного стиля. Операторы (или режиссеры) немедленно обратились к опыту живописи. Приступая к очередному фильму, уважающий себя кинематографист шел в Эрмитаж или в Третьяковку, просматривал множество художественных монографий, уповая на то, что если не передвижники, так импрессионисты, если не Рембрандт, так Гойя помогут найти стилевое решение, а быть может, и подскажут композицию отдельных кадров.

Но чем заметнее внедрялись живописные навыки в операторскую и режиссерскую работу, чем строже становилась линейная и световая композиция, чем тщательнее размещались объемы, тем неподвижнее делался кадр: он как бы замыкался в себе. Разумеется, и кадры «доживописного» старинного кино были статичны, но они не были столь строго закомпонованы по законам живописного полотна, которое зритель, заметьте, рассматривает в музее *подвижно*, то подходя, то отходя, путешествуя по полотну взглядом, переходя от центральных фигур к фоновым, к деталям и т. д. В кино же кадр виден *весь сразу*, издалека, он

воспринимается как единое целое, он однозначен. Опытный музейный экскурсовод не только знает, что перед сложной картиной зритель остановится, чтобы «пошарить» по ней взглядом, экскурсовод может довольно точно предсказать самый путь взгляда. Скажем, картина Репина «Иван Грозный и сын его Иван», если не ошибаюсь, рассматривается так: сначала обе фигуры (обстановка почти не замечается), затем, резким приближением взгляда или подходом, — два лица; затем — пальцы Грозного, зажимающие рану, кровь, лицо царевича; затем — лицо Грозного, его глаза, редкие волосы дыбом, лоб, испачканный кровью, снова два лица; затем — по руке царевича — вниз, ноги царевича, смятый ковер, отброшенный жезл, лужа крови на полу; затем — глубина комнаты, опрокинутое кресло, печь; от печи — снова два лица и т. д. Это путешествие взгляда — кинематографично. Примерно так должна вести себя кинокамера в современном кино.

Бегущая природа кинематографа в известной мере была нарушена, скована станковой живописностью в решении основного элемента кинематографического повествования — кадра, отрезка пленки от склейки до склейки. Изучать, по-видимому, следовало не композицию полотна, а путь человеческого взгляда по полотну.

Ныне наступила неизбежная и вполне естественная, хотя подчас и чрезмерная реакция. Сейчас кинематограф настолько резко оторвался от живописи, что иногда вообще исчезает фиксированная точка зрения. Можно назвать целый ряд картин, в которых камера «блуждает» непрерывно, не задерживается ни на секунду, не формирует сколько-нибудь отчетливо организованных композиций, нарочно избегает их, чтобы зритель нигде не почувствовал даже намека на композиционную преднамеренность. Кинематограф изо всех сил отталкивает от себя живопись, все, что напоминает живопись, все, что граничит с живописью любых стилей, любых направлений. Хочу оговориться: я несколько огрубляю и преувеличиваю. Конечно, речь идет не о всем кинематографе, а только о некоторой части кинематографистов, но о части, симптоматичной для определения некоторых важных тенденций.

Разумеется, живопись последних десятилетий в свою очередь взяла на вооружение многое от кинемато-

графа, но именно от кинематографа «нежизописного», который развивал свою точку зрения на мир непрерывно и параллельно с «живописным» кино. Например, изобретение широкоугольной оптики открыло для живописи новые ракурсы и способы видения мира. Эта оптика создает резко подчеркнутую перспективу, увеличивает все переднепланное и стремительно отодвигает второй и третий планы.

Графика некоторых художников в последние десятилетия определенно широкоугольна, опирается на оптические трансформации, обнаруженные камерой. Выходит, что некоторые объективы грешат субъективизмом, а наш живой глаз объективнее объектива.

Впрочем, я могу назвать художника, который как бы предвидел появление кинокадра задолго до изобретения Люмьеров: это Дега. Его пастели 80-х годов — «Певица в черных перчатках», «За кулисами», «Сидящая балерина» и особенно «В театре» (через очень крупный веер и руку с биноклем видны рампа, четыре балерины и ноги кордебалета, головы не видны) — это образчики «кинематографического» видения, разумеется, с применением нормальной, неширокоугольной оптики. Но как раз Дега меньше всего послужил в эпоху композиционной живописности в кино объектом изучения и подражания. Может быть, именно потому, что композиции Дега подчеркнута «моментальны», как бы выхвачены из потока движения: балерины, застигнутые в позах случайных, в группах нестройных, рука с биноклем как бы сейчас упадет или даже начала падать — словом, это как бы вынуто из середины кинематографической панорамы, это слишком похоже на небрежно построенный кинокадр. Эта «кинематографичность», очевидно, казалась хорошо знакомой, «родной» и поэтому недостаточно поучительной для кинематографа.

Есть и писатели, которые задолго до появления кино писали, как превосходные кинематографисты, — я имею в виду прежде всего Пушкина и Толстого. Многие куски толстовской (и пушкинской) прозы написаны с поразительно точным «покадровым» видением. В каждой фразе (от точки до точки) мир скомпонован в совершенно определенной крупности и обязательном ракурсе, который легко почувствовать и увидеть читающему, стоит только захотеть *всмотреться* в фразу.

Об этом уже писали, и я не хочу повторяться. Скажу только, что Толстой — это неоценимое наглядное пособие для изучения начал кинематографического монтажа, мизансцены, мизанкадра и всей композиции киноэпизода.

О прямом влиянии кинематографа на современную прозу говорилось много. Влияние это несомненно, но вот что примечательно: как раз те писатели, которые наиболее заметно испытали на себе воздействие кино, сильнее всего проигрывают при экранизации. «Кинематографичность» Хемингуэя (особенно молодого Хемингуэя) бросается в глаза, он сам настойчиво подчеркивал ее, а вместе с тем это один из наименее пригодных для экранизации писателей. Американское кино много раз пыталось вытащить его на экран: есть картина «Фиеста», есть картина «Прощай, оружие!», есть картина, сделанная из ранних рассказов, есть «Старик и море» — и все это неважные картины. Хотя сам автор хвалил постановку «Старика и моря», мне кажется, что фильм не только хуже рассказа — это просто очень плохой кинематограф. Не выручает даже такой обаятельный и умный актер, как Спенсер Трейси.

Дело не только в том, что «кинематографичность» Хемингуэя только кажущаяся, что его основной прием — умолчание, а кинематограф неизбежно подробен.

Дело, как мне кажется, в том, что литература, воспринимая многие из уроков современного кинематографа... перерабатывает эту самую «кинематографичность» в чисто литературный прием, который трудно поддается обратному переводу на киноязык. Процесс становится необратимым.

Хороший кинематограф в свою очередь воспринимает уроки литературы сложными, а не прямыми путями. Лучший кадр — это тот, который очень трудно, а иногда и невозможно описать. Записи «Броненосца «Потемкин» не дают представления о великой картине. Фильмы Чаплина невозможно записать без потери юмора и глубины мысли. Если пленка почему-либо исчезнет, величие Эйзенштейна или Чаплина будет недоказуемо. Лермонтов же или Чехов остаются великими независимо от множества дурных, посредственных или хороших экранизаций.

Появление авторского голоса и внутреннего монолога (и диалога) дало современному кинематографу оружие огромной силы. Свободный монтаж, свободно движущаяся камера, наблюдение подлинной жизни, отказ от живописной бутафории — все это сделало кинематограф незаменимым средством исследования современности. Я полагаю, что на седьмом десятке жизни это искусство начало высвобождаться от прямого подражательства соседним древним искусствам во всех своих элементах. Я убежден, что даже диалог хорошего кинематографа хорош только в живом произнесении, а положенный на бумагу должен делаться хуже, гораздо хуже, литературно хуже, ибо это не театр, где слово обнимает все, это кинематограф, где слово — это только часть. Глаз человека видит в десятки раз больше, чем слышит ухо. Так в жизни, так должно быть в хорошем кино.

Современный кинематограф стремится повысить активность зрителя, сделать его творческим соучастником того, что происходит на экране. Мне кажется, что это коренное обстоятельство. И, может быть, отсюда следует и второе: вместо привычно обструганного материала, призванного впрямую иллюстрировать мысль автора, построенного по специальным законам условного действия, — все больше внедряется подробное, углубленное наблюдение за куском жизни, за человеком и средой, за рождением и течением мысли.

Здесь важно то, что это наблюдение очень трудно, а иной раз просто невозможно выразить только в слове, то есть закрепить во всех подробностях и во всем богатстве в сценарии (во всяком случае, в тех сценарных формах, которыми мы владеем и которые сегодня становятся уже недостаточными). Зрелищная сторона кинематографа приобретает сейчас все большее значение. А то, что видишь, не так легко поддается перу и бумаге, как то, что слышишь.

Возьмем, например, крупный план. Он нес функцию чистого акцента в пластическом действии. В первой своей картине я построил несколько частей только на крупных планах. Каждому из них можно дать точное, краткое, односложное определение: планы любопытства, негодования, голода, жадности, еды, сытости, сонности, радости, х_ева, ругани, восторга, лести, равнодушия, скуки и т. д. и т. п.

Ныне возможен крупный план чистой мысли, план как бы прямой беседы со зрителем в молчаливом, совместном с ним сочувствовании и сомышлении. Возможен крупный план совершенно неподвижного лица, на первый взгляд как бы ничего не выражающего: очень длинный крупный план, содержание которого должно дойти до зрителя не простейшим логическим путем, а путем «вчувствования» зрителя. Зритель должен сам задуматься и почувствовать то, что нужно автору. Другими словами, этот крупный план подсказывает зрителю путь, по которому тот должен идти, чтобы прийти к необходимому результату, а не дает этот результат уже сформулированным в действии, пусть немом, пусть самым скупом, как, например, в знаменитых «Страстях Жанны д'Арк».

То же самое можно сказать, например, о некоторых съемках с движения, когда аппарат скользит по лицам и предметам, казалось бы, не связанным с общим действием. Сейчас возможно пристальное разглядывание элементов жизни, которое требует от зрителя совершенно самостоятельного и глубокого осмысления. Раньше мы применяли такие проезды для простейшего назидательного вывода. Мы применяли проезд по убогим предметам обстановки, чтобы зритель сделал вывод: здесь живут бедные люди. Сейчас возможны гораздо более глубокие категории мысли и чувства, заложенные в таком проезде, не поддающиеся столь легкому определению в двух-трех словах.

Примечательно значение, которое приобретает сегодня то, что мы называем свободным движением камеры. Художественный прием, при котором камера как бы является глазом зрителя, имитирует спокойное движение взгляда, стал одним из важнейших в эстетике современного фильма. Этот прием неизбежно должен быть освоен кинодраматургией. Он должен стать органической частью поэтики сценария. Поведение камеры должно войти в состав сценарной драматургии, ибо камера может быть героем, с ней можно здороваться, можно ее замечать, что раньше считалось запрещенным.

В «Неотправленном письме» камера стала третьим участником парного действия. В ряде эпизодов она не наблюдает за действием с условных режиссерских точек зрения, а участвует в самом действии, с ясно вы-

раженным к нему отношением. Позиция объективного наблюдателя, обозревателя или даже рассказчика сменяется подчас в «Неотправленном письме» позицией соучастника. Правда, в «Неотправленном письме» действующие лица не замечают лишнего участника сцены, так сказать, пятого геолога. Но можно построить действие так, чтобы герои экрана не только замечали, но даже общались бы с камерой.

Возьмем, например, часто практикуемые эпизоды воспоминаний. Вспоминая свое прошлое, человек не видит себя со стороны, просто не может себя видеть, особенно со спины: это практически невидимая часть собственного тела, о чем я не раз сожалел.

Представьте же себе эпизод воспоминаний, когда вспоминающим лицом является камера. К ней обращаются; она отвечает, она движется, подходит к людям, оглядывается, пугается или радуется.

Сегодня кинематограф переживает такую стадию развития, когда «позиция камеры» перестает быть чисто режиссерской прерогативой. Она может быть связана со всеми сторонами кинематографического действия, в том числе с драматургией. Нам нужно научиться писать сценарий с точным видением всего зримого материала.

В выразительном кадре подчас заключена мысль, которая не поддается однозначному толкованию и не всегда может быть изложена литературно. Она слишком многозначна, слишком богата ассоциациями, чтобы ее могла выразить привычная сценарная форма. Иной раз простейший проход несет в себе столько разных оттенков смысла, поддерживающих друг друга и спорящих между собой, что литературная запись его превращается в сложнейшую задачу.

Отношения сценария и фильма усложняются. Проблема литературы и кинематографа поворачивается для нас сегодня новыми гранями.

Как писать сценарий, — учитывая новые явления в кино? Как в самом замысле использовать наши сегодняшние достижения, определять их литературно-драматургически, а не технологически; не умозрительно, а художественно, чувственно, изначально, внутри сценарной задумки?

Современный сценарий — это нередко еще либо полуповесть, либо полупьеса, либо полугибрид полудо-

го и полудругого. Между тем сценарий должен быть литературой для кино, только для кино. Умение видеть фильм на бумаге — это новое искусство, которое, смею утверждать, только еще рождается. А все, что рождается, рождается в муках — так уж положено природой.

Поглядим на дорогу

Общество наше примечательно многим и, в частности, тем, что впервые в истории человечества мы научились не только заглядывать в будущее, но точно определять основные его черты. Мы знаем, сколько тканей будем производить через несколько лет, сколько построим квартир, куда и сколько проложим дорог; знаем, как будут выглядеть наши города — существующие или те, которых еще нет на карте. Знаем мы также, сколько будет построено кинотеатров и сколько наших сограждан будет ежевечерне смотреть телевизионные передачи. Но мы редко задумываемся над тем, что в наши великие времена совершается с искусствами, в которых мы работаем, какое положение займут они в том обществе, которое мы строим, как будут они развиваться.

В эпоху, когда все взоры обращены вперед, когда каждое дело человеческого рук рассматривается в перспективе близкого и далекого будущего, мне кажется, стоит подумать и о будущем наших искусств, попытаться осмыслить их путь или хотя бы установить несомненные уже сейчас вехи в их движении.

Мне хочется поделиться рядом соображений, не претендуя на неоспоримость выводов. Соображения эти касаются судьбы кинематографа в ряду соседних с ним искусств — театра и телевидения (из чего следует, что я полагаю телевидение самостоятельным искусством).

Прежде всего мне кажется необходимым рассмотреть условия, при которых возник и превратился в искусство кинематограф. Рассмотреть эти условия можно с трех сторон: с точки зрения развития технических знаний человечества, с точки зрения его общественного развития и, наконец, с точки зрения логики развития искусства и литературы, разумеется, связанных и с общественным укладом и с техническим уровнем,

Я приношу извинения читателям за повторение нескольких общеизвестных истин, но они мне нужны для того, чтобы связать воедино рассуждения о кинематографе.

Развитие технических знаний человечества идет как бы с непрерывным ускорением — кривая движется вверх по какой-то необыкновенно крутой параболе. От каменного топора до открытия обыкновенного колеса прошло несколько сот тысячелетий. Каменный век длился около семисот тысяч лет. Но вот возникла бронза, и все отрасли знаний стремительно двинулись вперед. Бронзовый век длился всего три-четыре тысячи лет, он был примерно в двести раз короче каменного века.

Затем крупнейшие открытия стали следовать одно за другим с почти непрерывным нарастанием темпов. Даже средневековье, отбросившее человечество далеко назад, задержало его развитие всего на несколько веков — минутная пауза, не больше.

От открытия пороха в Европе до сооружения первой паровой машины, ознаменовавшей наступление новой эры, прошло только триста — триста пятьдесят лет; от паровой машины до первого парохода, ледяной пересек океан, прошло всего-навсего столетие; а от первого океанского парохода до самолета — уже только полвека.

Счет, который шел на сотни тысячелетий, потом — на тысячелетия, потом — на столетия, на десятилетия, — сейчас уже идет на годы.

Еще недавно человек создал реактивный самолет, но вот уже создан искусственный спутник, а через год — искусственная планета. Накопление технических знаний идет с необыкновенной быстротой.

Мы даже не замечаем подчас, что сплошь окружены предметами, история которых насчитывает менее века.

Эту статью я пишу авторучкой, которой не было сто лет назад, при свете электрической лампы, которой не было сто лет назад. На мне рубашка, которая сшита не из шелка, не из шерсти и не из полотна, а из ткани, которой не было сто лет назад. Мне мешает работать доносящийся из окна шум троллейбусов и автобусов, которых не было сто лет назад.

Кроме того, мне мешают звуки радио; моя семья в соседней комнате смотрит телевизионную картину (телевизора и радио, естественно, не было). Я устал, я снимаю с коробки сигарет целлофановую обертку (целлофана тоже не было), закурываю (спичек не было), выхожу на лестничную площадку, спускаюсь в лифте (лифтов тоже не было) и погружаюсь в мир современного города, где каждый шаг отмечен печатью XX века. Я уже не говорю о космических кораблях, о кибернетике, о расщеплении атома.

Одним из элементов грандиозной технической революции, совершенной человечеством, было и открытие кинематографа — сначала немом, затем говорящего, затем цветного и, наконец, широкоэкранным, то есть открытие искусства, которое впитало в себя и продолжает впитывать завоевания техники последних десятилетий.

Таким образом, появление кинематографа стоит в ряду того бурного технического движения, которое мы наблюдаем сейчас в мире. Кинематограф и телевидение — это искусства, которые идут об руку с техникой, обязаны ей своим рождением и принимают на вооружение важнейшие технические новшества, так изменившие нашу жизнь.

Эти свойства кинематографа и телевидения я считаю чрезвычайно важными в связи с той ролью, которая будет принадлежать им в будущем коммунистическом обществе.

Я лично глубочайшим образом уверен в том, что роль кинематографа по мере нашего продвижения к коммунизму будет все время возрастать. Я уверен, что кинематограф появился на свет не для того, чтобы занять скромное место в ряду равноправных ему зрелищных искусств. Судьба его — стать главным, ведущим зрелищным искусством эпохи коммунизма.

Но ведь известно, что кинематограф появился на свет как очередное изобретение буржуазной эпохи. Поначалу он смахивал на грубый, ярмарочный аттракцион. Он вторгся в среду древних, устоявшихся искусств как чудовищное дитя века наживы. Литература к этому времени достигла высот совершенства; живопись — пределов утонченности; в театре были Станиславский и Мейерхольд.

А на экране было вот что...

Бородатый граф, придя на почту, замечает хорошенькую горничную. Горничная отправляет сотни писем,— быстро облизывая марки, она наклеивает их. Сладострастно оглянувшись, граф расправляет усы, хватая горничную и целует ее. Но так как язык и губы горничной стали клейкими от марок, граф прилипает к ней и не может оторваться. Появляется жена графа и бьет его. Вмешиваются почтовые чиновники. Происходит всеобщее побоище.

Вот содержание короткометражной комедии, которую я помню так ясно, как если бы видел ее вчера. Эта комедия была создана в те годы, когда уже умер Чехов, а Горький находился в расцвете творчества, когда Блок создал «Незнакомку».

А вот драма. Муж и жена на пляже. С ними маленькая девочка. Муж — очевидно, положительный персонаж, с большой бородой. Жена легкомысленная, в шляпке. Появляется молодой человек в канотье, с закрученными усиками (явный признак соблазнителя); человек в канотье подмигивает молодой женщине, и та идет к нему; они скрываются в кустах. Обнаружив исчезновение жены, муж подсакивает от ярости и избивается за ними в погоню. Бешеное объяснение, мужичны зверски жестикулируют. Дамочка демонически хохочет. Тем временем девочка входит в воду и исчезает в волнах. Следующий кадр: рыбак выносит из моря на руках мертвую девочку. Муж и жена в отчаянии бегают по берегу и рвут на себе волосы. Труп лежит на песке.

Трудно сейчас поверить, что это произведение могло вызвать в зале потоки слез. Но тогда зрители свято верили в правду происходящего на экране, они видели, что девочка утонула,— и плакали: ведь вода была настоящая, песок на берегу был настоящий, люди выглядели как настоящие. Это была движущаяся фотография, и зритель верил ей, как верил всякой фотографии. Магия нового аттракциона действовала в полную силу.

Но уже очень скоро кинематограф сделал ряд открытий, которые превратили его из грубого трюка, из средства наживы в одно из самых могучих искусств нашего времени.

Одно из этих открытий — как мне кажется, важнейшее и принципиальнейшее — заключалось в том, что в кинематографе все живущее естественной жизнью вы-

глядит необычайно убедительно, невиданно достоверно. Вода, огонь, ветер, деревья, облака и морской прибой, животные — все это казалось на экране наиболее выразительным.

Художники кинематографа стали задумываться над поведением человека на экране. Великий закон кинематографа — правдолюбие — стал медленно пробивать себе дорогу...

Диалектика развития кинематографа заключается, в частности, в том, что его главнейший эстетический принцип постепенно приходил к своей прямой противоположности. На первых порах кинематографистам казалось, что отсутствие слова можно возместить только преувеличенным движением. Приходя в отчаяние, люди рвали на себе волосы; в горе — охватывали голову руками и раскачивались; в гневе — тарасили глаза или подпрыгивали на месте; в припадке страсти — раздували ноздри и тяжело дышали: в недоумении — высоко поднимали брови, разводили руками и пожимали плечами. Этот набор штампованных мимических средств и жестов был заимствован у плохого театра и усилен во много раз.

Но постепенно кинематограф пришел к величайшей сдержанности актерской работы, к величайшей ее правдивости, к такой точности и тонкости передачи чувства, какой никогда не знал ни один театр в мире.

Открытие крупного плана, съемки с движения, монтажа, ракурса, детали позволило кинематографу наблюдать человека так подробно, так пристально, так близко, что человек на экране получил возможность вести себя со сдержанностью, совершенно отвечающей Жизненной мере.

Это общеизвестно и не нуждалось бы в повторении, если бы мы сделали из этой общеизвестной истины должные выводы о путях дальнейшего развития кинематографа и театра. Ведь именно это свойство привело к тому, что, начав свое Движение как ярмарочный аттракцион, кино превратилось в искусство глубоко психологическое.

Вряд ли сейчас найдется человек, особенно молодой, который усомнился бы в том, что кинематограф является искусством, и притом одним из самых могучих искусств. А ведь еще лет тридцать назад такой спор был обыденным.

Сегодня духовное воспитание молодежи, ее эстетическое, моральное формирование и у нас и во всем мире происходит под сильнейшим влиянием кинематографа — не меньшим, чем влияние литературы.

Причина такого огромного воздействия кинематографа на умы молодежи заключается вовсе не в том или не только в том, что это зрелище общедоступно, но прежде всего в том, что оно обладает особыми и новыми могучими свойствами, которые выдвинули его в первые ряды зрелищных искусств XX века. Эти свойства кинематографа самым прямым образом связаны с развитием техники.

Мы знаем, что коммунизм не мог бы быть построен без технической революции. Нет той области жизни человечества, которая могла бы быть приспособлена для обслуживания коммунистического общества без решающего технического перевооружения. Почему-то мы исключаем из этого всеобщего закона технику, предназначенную для искусства, например кинотехнику. Полагаю, что появление и развитие кинематографа доказывает, что и в области зрелищных искусств действует тот же самый закон. Кинематограф, так же как и телевидение, рожден технической революцией XX века.

В области общественных наук за последнее столетие, как известно, сделано величайшее в истории человечества открытие — научно обоснованная Марксом теория перехода человечества к коммунизму. Практическое осуществление этого грандиозного научного открытия тоже поражает своей быстротой. «Капитал» опубликовывался в течение почти сорока лет. Первый том его вышел в 1867 году, второй — в 1885, третий — в 1894 и, наконец, последний, не заверченный Марксом четвертый том (теория прибавочной стоимости) был издан только в 1905 году. Но уже через двенадцать лет после выхода этого тома в России совершилась Октябрьская революция и теория Маркса получила подтверждение на практике одной шестой части земной суши — всего через шестьдесят лет после написания «Коммунистического Манифеста».

С этого момента начинается новая история человечества, история развития новых общественных отноше-

ний, которая, несомненно, должна сопровождаться переворотом и в области искусства.

Одно из обстоятельств, которые должны повлечь за собой переворот в области искусства,— это колоссальное расширение круга потребителей профессионального искусства при социализме и особенно при коммунизме.

История положения художника в обществе на протяжении последних двух столетий заслуживает, как мне кажется, внимания в цепи этих рассуждений. Ведь еще лет сто — сто пятьдесят назад профессионалы искусства были редкими людьми на земле и работали для очень узкого круга потребителей. Вспомним, что еще во времена Пушкина литератор, даже самый популярный, по существу не мог жить литературным трудом.

Буржуазия резко расширила круг потребителей искусства и литературы. Уже к концу XIX века известный писатель был человеком богатым, так же как известный актер, известный режиссер или известный художник.

Количество лиц, профессионально занимающихся искусством, стремительно росло. Уже к началу нашего века театры в городах Европы стали насчитываться десятками, книги распространяться в многотысячных тиражах.

Как всем нам известно, при социализме круг потребителей профессионального искусства стал расти еще быстрее, и у нас уже весь народ становится зрителем и читателем, причем потребность в чтении и зрелище все возрастает.

Актеры прошлого века примечательны, в частности, тем, что их было очень мало. Ныне у нас в стране актерским ремеслом занимаются десятки тысяч человек.

Мы со школьной скамьи знаем, что человек коммунистического общества в своем свободном развитии сделает искусство своей органической потребностью. Однако ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в массовости аудитории.

МХАТ за шестьдесят с лишним лет существования вместе с филиалом пропустил через свои стены двадцать — двадцать пять миллионов человек, или десять процентов населения нашей страны. Это если считать все спектакли, начиная с премьеры «Царя Федора

Иоанновича», и если при этом предположить, что каждый спектакль проходил с аншлагом.

Но каждая средняя советская картина, имеющая, как выражается кинопрокат, «удовлетворительный успех», собирает столько же зрителей в первые же месяцы проката. Однако есть картины, которые за пятнадцать-двадцать лет собрали только в нашей стране до ста пятидесяти миллионов зрителей каждая. Плоды труда крупного советского кинорежиссера видели сотни миллионов, а то и миллиард зрителей.

Эти цифры общеизвестны, но мы подчас не придаем им должного значения, не вдумываемся в само понятие массовости искусства. Об этих цифрах нужно помнить, когда мы будем примеряться к функциям искусства в будущем коммунистическом обществе, в том обществе, где все человечество сольется в единую, дружную трех-четыремиллиардную семью и где любое произведение искусства должно быть доступно любому человеку на земном шаре.

Итак, кинематограф, открытый в буржуазную эпоху в качестве очередного прибыльного изобретения, очередного аттракциона, оказался необходимым для развития культуры коммунистического общества, переход к которому был обоснован Марксом за несколько десятилетий до открытия кинематографа.

Чем больше расширялся круг потребителей искусства, чем искусство делалось общедоступнее, чем оно становилось более распространенным,— тем большее развитие получали в нем реалистические тенденции. Я исключаю здесь часть западной живописи, скульптуры, музыки, ибо многие буржуазные художники с определенного времени стали сознательно ориентироваться на узкий круг потребителей, стали работать в расчете на «знатока» или очень богатого человека, подражающего знатокам.

Историю русской литературы XIX века можно рассматривать как историю все большего внимания к подробному, реалистическому, глубокому исследованию человека. От Пушкина к Толстому, к Чехову. Театральная драматургия проделывала то же самое движение к предельно доступной для театра жизненности и подробности человеческих отношений. Вершиной реали-

стического письма в театре были опять-таки пьесы Чехова, Горького. Самым реалистическим из всех театров мира стал в свое время МХАТ.

В те годы рядом с МХАТом на Тверской существовали «иллюзионы», в которых киноактеры бешено прыгали и рвали на себе волосы, ибо тогда кинематограф еще не вышел из пленок.

Историю кинематографа как искусства я начинал бы с первой мировой войны. Именно тогда он начал обретать себя. Первая мировая война потрясла до оснований незыблемые, казалось бы, устои капитализма, и в эти же годы родилось новое искусство, предназначенное для нового общества, самой судьбой созданное для того, чтобы служить социализму. Это искусство оказалось неслыханно сильным по воздействию на человека.

Оно оказалось способным рассматривать мир с невиданных дотоле точек зрения, в невиданных дотоле ракурсах. Оно оказалось способным сжимать и растягивать время и пространство, перебрасываться с материка на материк, свободно оперировать всеми материалами жизни человечества.

Оно оказалось глубоко интернациональным. Чарли Чаплин был одинаково любим во всех странах мира. «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина пронеслись по экранам всего земного шара.

И вместе с тем это искусство из всех зрелищных искусств оказалось самым близким к жизни в ее подробностях. В основе кинематографа лежит фотография; жизнеподобие каждого кадра совершенно несравнимо с жизнеподобием любой самой искусной декорации в любом самом лучшем театре, так же как работа киноактера перед аппаратом несравнимо по жизненной точности с работой любого театрального актера.

Эстафета реализма была принята кинематографом из рук театра. Театр уже не может соревноваться с кинематографом в жизненной достоверности.

Исключительно интересные и точные примеры, подтверждающие эту мысль, мы находим у Станиславского. Рассказывая в книге «Моя жизнь в искусстве» о постановке в МХАТе «Власти тьмы» Толстого, Стани-

славский уделяет страницу одному интереснейшему обстоятельству. Готовясь к спектаклю, Станиславский «для образца», как он пишет, привез из деревни в Москву двух крестьян — старика и старуху. Старуха оказалась настолько талантливой, что ей была поручена роль Матрены, которую она исполняла с необыкновенной правдивостью, простотой и точностью. Станиславский восхищается тем, как старуха крестьянка спокойно и деловито доставала яд, передавала его Анисье, объясняла, что с ним надо делать. Однако ее жизненно правдивое поведение настолько не соединялось с игрой остального состава, настолько разрушало актерский ансамбль, что старуху, к сожалению, пришлось перевести в толпу, которая собиралась перед избой умершего Петра.

Далее Станиславский пишет:

«Я спрятал ее в дальние ряды, но одна нота ее плача покрывала все остальные возгласы».

Иными словами, нота ее плача была настолько подлинна, что все остальные актеры не выдерживали соперничества. Пришлось снять ее и с этой сцены.

«...Не имея сил с нею расстаться,— продолжает Станиславский,— я придумал для нее специальную паузу, во время которой она одна проходила через сцену, мурлыча песенку и зовя кого-то вдаль. Этот оклик старого слабого голоса давал такую ширь подлинной русской деревни, так врезался в память, что после нее никому нельзя было показаться на сцену». Пришлось снять старуху и с этого коротенького эпизода.

«Была сделана последняя попытка,— заканчивает Станиславский,— не выпускать ее, а лишь заставить петь за сценой. Но и это оказалось опасным для актеров».

Вдумайтесь в то, что рассказывает в этом отрывке гений театральной режиссуры: кусочек жизненной правды, вынесенной на сцену самого правдолюбивого из театров, так резко контрастировал с игрой самых правдивых в мире театральных актеров, что пришлось этот кусочек жизненной правды выбросить вон.

Между тем мы в кинематографе привлекаем типаж сплошь и рядом, а итальянцы поручают неактерам исполнение крупнейших, ответственных ролей (например, главные роли в картинах «Похитители велосипедов» или «Два гроша надежды»). Ни у нас, ни в Ита-

лии появление на экране подлинного человека не расходится с кинематографической манерой актерской работы, а, наоборот, обогащает картину.

Вот другой пример из той же книги Станиславского, может быть, еще более интересный.

Описывая гастроли театра в Киеве, Станиславский сообщает о восторженном приеме, о том, что беседы с многочисленными поклонниками часто продолжались далеко за полночь.

«Однажды,— пишет Станиславский,— такое ночное сборище происходило после спектакля в Городском киевском саду, на высоком берегу Днепра. После ужина мы всей компанией гуляли по берегу реки и пробрались в дворцовый парк. Там мы очутились в обстановке тургеневской эпохи, со старинными аллеями, боскетами. В одном из мест парка мы узнали нашу декорацию и планировку из второго акта тургеневской пьесы «Месяц в деревне». Рядом с площадкой были точно заранее приготовленные места для зрителя; туда мы усадили всю гуляющую с нами компанию и начали импровизированный спектакль в живой природе. Подошел мой выход. Мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорили и... остановились, так как не были в силах продолжать. *Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью!* (Курсив мой.— М. Р.) А еще говорят, что мы довели простоту до натурализма! — продолжает Станиславский.— Как условно оказалось то, что мы привыкли делать на сцене!».

Между тем в любой кинематографической картине мы видим сцены, разыгранные на природе: не только в парке, где аллеи и скамейки создавали как бы специально найденную площадку для мизансцены, но среди толпы, в метро, на тротуаре, на перроне вокзала — где угодно, в самой гуще жизни. И жизнь не только не противоречит актерской работе в кинематографе, но поддерживает, подкрепляет ее, делает ее еще более правдивой.

Великий искатель сценической правды, Станиславский с напряжением всех своих творческих и духовных сил вел театр к предельному для его времени сценическому реализму. Ошибаясь, преодолевая огром-

ные трудности, он заложил основы нового театра. Но сам же он очень быстро почувствовал границу этого движения к реализму. Эту границу даже театр, руководимый Станиславским, не мог перейти. Но кинематограф с легкостью преодолел ее.

Каждое из искусств условно по-своему. Условность театра ничем не похожа на условность кинематографа. В театре мы легко воспринимаем, скажем, ясно видимый грим. В кинематографе даже намек на присутствие грима раздражает и оскорбляет зрителя.

Кинематографическое зрелище тоже условно, ибо всякое искусство условно. Но здесь предмет изображения — человек, жизнь, мир — ни в коем случае не имеет права на неточность, на подделку.

Человек с короткими, толстыми пальцами играет Мефистофеля. В театре он делает на руке черные линии, удлиняя себе пальцы. Если это будет замечено в кинематографе, то зритель испытает острее чувство обмана. Но если оператор снимет руку этого человека, скажем, широкоугольной оптикой, специально фотографически вытянув пальцы, и осветит ее таким образом, что пальцы станут еще длиннее, то такая условность в кинематографе закономерна.

Здание в кино должно быть настоящим, а ракурс, в котором оно взято, может быть совершенно невероятным. Человек должен быть настоящим, но освещен и снят он может быть в любой, самой условной манере.

При движении театра к реализму в изображении человеческой жизни одно из непреодолимых препятствий заключается в большом пространстве, лежащем между актером и зрителем, в отсутствии современных технических средств для того, чтобы побороть это пространство.

Любопытно проследить за мучительными поисками Станиславского, за его многочисленными попытками бороться с форсированной актерской работой. Скажем, появляется Первая студия МХАТ. Она работает в очень маленьком помещении. Актеры могут играть свободно, в меру подлинного чувства. Спектакли Первой студии в этом первоначальном маленьком помещении производят потрясающее впечатление. Каза-

дось бы, Станиславский сделал решительный мощный шаг вперед.

Но вот студия переходит в большое театральное помещение и шаг вперед оказывается шагом в сторону: размеры зала разрушают все то, чего с таким трудом добился гениальнейший из театральных режиссеров.

Возникают Вторая, Третья, Четвертая студии; возникают многочисленные дочерние, сыновние театральные организмы и в Москве и в других городах. И повсюду происходит одно и то же: пока спектакль разыгрывается в камерной обстановке, почти без декораций, в малюсеньком зале, где сидят шестьдесят, сто, ну двести человек, работа студийцев производит ошеломляющее впечатление новаторства; как только окрепший организм переводится в нормальное театральное помещение, он начинает сдавать одну позицию за другой. Актеры начинают играть так же, как сотни и тысячи актеров других театров, — немного лучше или немного хуже.

Кинематографу совершенно незнакомы эти мучительные поиски. То, что для театра представляет самую трудную из задач, в кинематографе разрешается естественнейшим образом благодаря камере, панораме, крупному плану и микрофону.

f

* Правда, и кинематограф идет к реализму не прямой дорогой; правда, и в кинематографе реалистические тенденции завоевывают все более прочные позиции с трудом, постепенно, шаг за шагом. Даже самая близкая подруга кинематографа — техника, — и та подчас отбрасывает нас назад. Так, например, вторжение в немой кинематограф звука на первых порах привело к потере многих высоких позиций, завоеванных немой кинематографом в последние годы своего существования. Кинематограф вместе со звуком принял целый ряд театральных условностей, и в том числе условность актера, играющего по-театральному, то есть технически подчеркнуто.

С тех пор прошло тридцать лет, но еще до сегодняшнего дня кинематограф борется с этим налетом театральщины; он постепенно восстанавливает подлинно кинематографическое поведение человека на экране —

жизнь, а не изображение жизни, чувство, увиденное аппаратом, а не условное изображение чувства, целесообразное действие человека, а не театральное действие.

Возникновение цвета вновь на некоторое время снизило жизненную правду кинематографа. Анилиновая раскраска пленки придала кинематографическому зрелищу известную условность, неприятную подчас олеографичность. Но и с этой бедой мы боремся.

В своем трудном движении вперед кинематограф постепенно научился не только восстанавливать подобие жизни на экране, но исследовать жизнь, подобно тому как ее исследует хорошая литература. Недаром наиболее мощным из западных кинематографических течений за последние годы стал итальянский неореализм. Некоторые из итальянских картин поразительны своим глубоким, пристальным вниманием к человеку, к жизни вообще. Режиссер пользуется киноаппаратом как инструментом исследования и наблюдения. Это, например, полностью относится к такой картине, как «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика. Впрочем, я не сомневаюсь, что через несколько лет кинематограф даст образчики еще более подробного, еще более точного и еще более глубокого исследования человеческой жизни.

Театр на это не способен, так как он технически примитивен. В конце концов можно усовершенствовать вращение сцены, можно улучшить осветительные приборы, сделать молниеносной смену декораций, однако все это не решает основного технического несовершенства: коробка сцены остается условной коробкой, и актер вынужден на глазах у тысячи зрителей открыто демонстрировать свои чувства, донося их до каждого из сидящих в театре усиленным, форсированным способом, располагая только собственным голосом и телом — тем, чем располагал актер и пятьсот, и тысячу, и две тысячи лет назад.

Между тем даже ораторская манера претерпела решительную революцию, после того как микрофон стал необходимой принадлежностью каждого выступления. Знаменитые парламентские и площадные ораторы прошлого обязательно обладали громоподобными, отлично поставленными голосами: актерство входило составной частью в ораторское искусство.

Беликая техническая революция XIX—XX веков, по существу, не коснулась театра. Я не вижу принципиальной технической разницы между театром сегодняшним и театром, который освещался керосиновыми лампами; разница только в силе света.

Но в наши дни даже похороны выглядят не так, как они выглядели сто лет назад. В городе с населением в семь миллионов человек нельзя хоронить покойника пешком, нельзя идти за гробом, приходится ехать на машинах; и если совсем недавно похоронные процессии тащились в силу старинной привычки со скоростью пешеходов, то сейчас автобусы с черной полосой несутся по городу в темпе всего уличного движения.

Я вспоминаю, что представлял собой театр в начале века, что такое был МХАТ лет сорок пять тому назад, когда московские интеллигенты вечером становились в очередь, чтобы к утру получить право на выигрышный билетик в лотерею. Номер этого билетика означал номер очереди в кассу МХАТа. Упорно, неделя за неделей, становились театралы в эту очередь в надежде выиграть наконец близкий номер. Театр тогда был действительно учителем жизни. С тех пор население Москвы увеличилось чуть ли не вдесятеро, количество потенциальных зрителей возросло раз в сто, ибо возможным зрителем стал каждый москвич, а лотерей что-то не видно.

Потребность в искусстве, наиболее полно воспроизводящем жизнь во всем ее своеобразии, удовлетворяется ныне более кинематографом, чем театром. В конце концов все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе, причем, с моей точки зрения, сделать в лучшем качестве.

Разница между восприятием зрелища на театре и восприятием зрелища с экрана заключается, в частности, в том, что в театре зритель неподвижен и беспрерывно смотрит как бы общим планом события, развернутые на него.

А в кинематографе зритель как бы подвижен, он как бы поднимается вместе с аппаратом на сцену, входит внутрь мизансцены, рассматривает ее то сверху, то снизу, подходит то к одному актеру, то к другому, заглядывает одному в глаза, приникает к устам дру-

гого, чтобы услышать, что он шепчет; затем отходит назад, чтобы посмотреть на все зрелище сразу, или поворачивается на сто восемьдесят градусов и видит то, что происходит в это время за его спиной.

Таким образом, зритель в кинематографе активно участвует в жизни, а режиссеру открывается широчайшее поле интерпретации, комментария, открытого авторского истолкования события через поведение аппарата, а не только через поведение актера.

При этом нет нужды сводить всех героев в одну комнату или холл, как это делают 90 процентов западных драматургов. Киноаппарат естественно следит за людьми, живущими своей естественной жизнью. Мы не нуждаемся в том, чтобы притаскивать героев в одно место, искусственно сталкивать их на подмостках. Чем дальше, тем больше стараемся мы в кинематографе снимать подлинную натуру — не только улицу или природу, но и лестницу, подъезд, вокзал, ресторан, общественные собрания и даже квартиры в их подлинном виде.

Вот появился новый сорт еще более чувствительной пленки, и мы можем снимать в обычном вагоне поезда метро; вот появилась новая оптика, и мы можем захватить в кадр событие под таким углом, под каким не могли увидеть его раньше. С каждым днем наблюдение жизни делается для нас все более доступным, а результат этого наблюдения — все более точным, выразительным, сильным. В этом великое свойство кинематографа.

У театра есть только одна вековая магия — это то, что творческий акт происходит на глазах у зрителя, что зритель видит живого актера. Это составляет своеобразный предмет наслаждения и для зрителя и для актера.

Непосредственное общение актера со зрителем не может быть перенесено в кинематограф, и это свойство обеспечивает театру дальнейшее существование. Впрочем, то, что творчество актера происходит на глазах у его слушателей, не обеспечило предпочтительного развития устной литературы в противовес печатному слову.

Перенесемся мысленно вперед, подумаем о положении театра, кинематографа и недавно возникшего

телевидения в будущем обществе, в том обществе, где будет отменена или, во всяком случае, будет сходить на нет денежная система, где потребителями искусства станут миллиарды людей нашей планеты, где потребность в искусстве неслыханно возрастет благодаря облегчению условий труда и сокращению рабочего времени.

В этом обществе подлинным явлением искусства сможет считаться только то, которое будет воспринято и оценено человечеством в основной своей массе. В XVIII веке композитор мог писать для узкого придворного кружка, писатель мог считаться великим, если творения его прочитало несколько сот человек, но все мы знаем, что эти времена бесследно прошли.

Для людей коммунистического общества понятие массовости, всечеловечности войдет как обязательное в определение ценности произведения искусства.

Возьмем самый грубый, нарочито примитивнейший пример. Как известно, сейчас очень развиты гастроли театров в разных странах. Представим себе, что в крупную капиталистическую страну прибывает всемирно знаменитый драматический театр. Предположим, что гастроли его имеют выдающийся успех. Их посещают десятки, может быть, даже сотни тысяч человек. Кто они? Что это за люди? Почему именно эти десятки тысяч посетили гастроли театра, о котором слышали так много, и какая разница между этими десятками тысяч зрителей и десятками тех миллионов, которые не посмотрели спектаклей?

Разница состоит в том, что у десятков тысяч были деньги, чтобы заплатить за очень дорогие билеты, а у десятков миллионов не было денег, чтобы заплатить за очень дорогие билеты. Кстати, из этих десятков миллионов наверняка огромное большинство ничего не слышало об этом театре. Гастроли посещались, очевидно, в основном «избранной», то есть денежной, высокообеспеченной публикой, интеллигенцией, «сливками» общества.

Но, дорогие читатели, ведь при коммунизме не будет более богатых и менее богатых людей, не будет «сливок», не будет интеллигенции, ибо все будут интеллигентными, и если даже денежные отношения сохранятся на первой стадии коммунизма, то уж, во всяком случае, искусство не будет предметом **роско-**

ши. Искусство при коммунизме будет с самого начала органической потребностью человека, а следовательно, и зрелища либо будут совершенно бесплатными, либо настолько дешевыми, что окажутся доступными решительно всему народу.

Мне хочется спросить себя: что же произойдет в случае таких гастролей при коммунизме? Ну, скажем, какой-нибудь театр поедет в коммунистическую страну с населением в сто миллионов человек. Как вы ограничите желающих попасть в театр? Будут ли граждане этой страны смотреть гастрольные спектакли по жребию с одним выигрышным билетом на тысячи проигрышных? Или вы установите очередь приблизительно лет на сто, ибо для того, чтобы половина взрослого населения страны могла посмотреть эти спектакли, требуется именно столько времени.

Очевидно, ни то, ни другое невозможно. Эти спектакли будут переданы по телевидению. X,

Но оставим в стороне гастроли. Представим себе, что в самой нашей Москве один из театров поставит глубочайший по смыслу и по звучанию, блестяще разыгранный актерами спектакль, имеющий всенародное значение. Как вы покажете этот спектакль населению Москвы? Да и почему только Москвы? Ведь в ближайшем будущем расстояние от Владивостока до Москвы практически не будет существовать, можно будет прилететь на спектакль и улететь обратно.

Очевидно, здесь придется применить тот же способ — телевидение.

Телевидение при коммунизме станет необходимым предметом умственного обихода. Телевизоры будут включаться в оборудование квартиры, как нынче включается кухня, ванная и уборная.

Кстати, ведь все это тоже явления последних десятилетий. Во времена Анны Карениной в московских квартирах уборных не было, потому что не было канализации. Прочитайте внимательно сцену родов Кити Левиной. Левин просыпается ночью и видит, что Кити пошла за перегородку. Происходит трогательный разговор о ее здоровье. «Пошла за перегородку» — это значит пошла в уборную. За перегородкой в спальне стоял урыльник.

Огромное большинство читающих сейчас «Анну Каренину» даже не подозревают этой прозаической детали супружеской жизни Левиных. Молодежь полагает, что в Москве у богатого Левина обязательно была если не газовая, то дровяная ванная с канализационным стоком и что, уж конечно, уборная была. Но даже у богатейшего аристократа Вронского не было водопровода, и, приехав из Москвы на свою питерскую квартиру, он моет шею под наливным умывальником, нажимая ножную педаль.

Телевидение — новейшее техническое открытие человечества — таит в себе огромные, далеко еще не использованные возможности не только в качестве распространителя зрелищного искусства, но и во многих других отношениях. В частности, телевидение — это совершеннейшее орудие информации. Именно поэтому я и убежден, что каждый человек в коммунистическом обществе должен будет иметь телевизор, и, следовательно, к каждой квартире телевизор будет прилагаться, будет монтироваться в стене.

Но как только спектакль передается по телевидению, он теряет главную свою прелесть — непосредственное общение зрителя с живым актером. Он теряет и другие свои магические свойства: магию театрального помещения, праздничной обстановки спектакля, даже самого антракта с прогулкой по фойе, со встречами и поклонами, финальные овации, цветы и т. д.

Спектакль превращается как бы в кинокартину, только ухужденного качества.

На то, чтобы самым простейшим образом снять киноаппаратом театральный спектакль, мы тратим месяц. Но зато мы имеем возможность повторять каждую сцену хоть сто раз, выбирать лучшие варианты, устанавливать наиболее выразительные ракурсы. Мы имеем возможность перестроить декорацию в расчете на киноаппарат, мы не связаны с порталом сцены и раскрытой на зрителя декорацией. В настоящей кинокартине средства выразительности вырастают еще в десятки раз.

При телевизионной передаче спектакля из зрительного зала все выгоды театрального зрелища пропадают, но зато сохраняются все его недостатки: связанность с непрерывным движением сценического времени, связанность с условным пространством сцены, те-

атральными условиями работы актера и т. д. и т. д. Следовательно, чтобы ознакомить население какой-либо большой страны со спектаклями МХАТа, не ухудшая их, необходимо превратить эти спектакли в телевизионные фильмы, снять эти фильмы заранее, снять в специально выстроенных декорациях с использованием натуры, снять с отобранными актерами, то есть превратить их в кинокартины. Другого способа нет.

Кинематограф станет при коммунизме всечеловеческим зрелищным искусством. Именно кинематограф в первую очередь будет обслуживать потребности человечества в высоком народном, массовом зрелище, способном вобрать в себя и вынести на экран крупнейшие общественные движения, показать человека коммунистического общества с той степенью точности и подробности, которой мы ныне требуем от произведения высокого искусства.

Что же станет с театром к тому времени? Исчезнет ли театральное зрелище с лица земли? Останутся ли отдельные театры в виде своеобразных резерваций, своего рода музеев, или театр все же будет жить?

«Все живущее в конце концов заслуживает смерти», — сказал Энгельс.

Разумеется, я не хотел бы, чтобы эта цитата была понята в слишком прямолинейном смысле. Театр, разумеется, будет жить, будет существовать и даже развиваться. Мало того, я полагаю, что количество театров резко увеличится, но театры очень изменятся.

Потребность игры, потребность в актерском действии чрезвычайно сильна в человеке. Эта потребность корнями своими уходит в самую глубокую древность, и с ней вовсе не следует бороться. Наоборот, мы должны всемерно ее развивать, ибо, чем ближе мы подходим к коммунизму, тем все больше будет возрастать не только количество потребителей искусства, но и количество работников искусства, людей, живущих активным творчеством. Мы знаем, что при коммунизме каждый человек будет творческим работником. Одни люди будут творить в области науки и техники, другие — в области организации человеческого общества, третьи — и их будет очень, очень много —

будут творить в области искусства. Даже сейчас у нас огромное большинство молодых людей, тянущихся к искусству, не находят в нем своего места. При коммунизме дорога будет открыта всем.

Уже сейчас в нашей стране можно наблюдать стремительный рост театральной самодеятельности. От любительских кружков самодеятельность постепенно переходит к форме самых настоящих и иногда очень хороших театров. Недавно в Москве я видел спектакли двух самодеятельных театров. Может быть, некоторые актеры уступали в мастерстве профессиональным артистам профессиональных театров, но спектакли эти по уровню действия, по культуре, по спаянности и воодушевленности коллектива, наконец, по артистичности были не хуже спектаклей многих московских театров, а может быть, чем-то даже и лучше.

Количество самодеятельных, народных театров будет все больше и больше возрастать. Чем ближе будем мы подходить к коммунизму, тем шире будет становиться сеть свободных от денежных пут театров, каждый из которых может опираться на свой круг зрителей — любителей именно этого театра. Театр станет черпать и свои актерские силы именно в этом круге зрителей. Театры могут быть очень разными. В каждом из них объединятся единомышленники. Я убежден, что большинство театров выберет ярко зрелищную, подчеркнутую театральную манеру. В этом особенность театра, в этом его отличие от кинематографа и в этом его своеобразная сила, в какой-то мере противоположная могучей силе кинематографического, строго реалистичного наблюдения и исследования жизни.

Огромная сеть самодеятельных театров, каждый для немногих (ибо это удел театра — быть зрелищем для немногих сравнительно с кинематографом или телевидением), эта огромная сеть может служить актерской и режиссерской базой для всечеловеческого массового искусства, искусства более сложного, требующего больших затрат труда и времени при создании каждого произведения, — для кинематографа.

« Лучшие из театральных актеров — те, которые окажутся достойными представлять человека на экране для всего народа, — будут сниматься в кинематографе рядом с чисто кинематографическими актерами. Лучшие из режиссеров театра — те, которые окажутся

способными создать произведения искусства, интересные для всего народа,—придут в кинематографию.

Нельзя забывать, что создание картины требует сложного, специализированного и напряженного труда громадного количества людей.

Этот огромный труд при коммунизме будет затрачиваться только на зрелище действительно всенародного значения.

Таково будет, как я полагаю, соотношение между кинематографом и театром в довольно близком будущем.

Сразу же возникает вопрос: а какие формы примут отношения между кинематографом и телевидением? Не поглотит ли телевидение кинематографию? Не является ли телевидение своего рода техническим возмездием кинематографу за его агрессивную роль по отношению к соседствующим искусствам?

В какой-то мере это так. Гордые кинематографисты испытывают сейчас серьезную тревогу. Уже сейчас телевизионные передачи в нашей стране смотрят десятки миллионов людей. Телевизор быстро догоняет кинематограф по количеству зрителей. Он как бы выбивает из рук нашего искусства одно из важнейших его свойств, которым мы так гордились: исключительную массовость.

Во всем мире телевизор наносит кинематографу тяжелые удары. В США количество кинозрителей упало наполовину, хотя там кинокартина передается по телевидению не раньше чем через пять-шесть лет после ее выпуска на экран. Десятиканальный телевизор, работающий в Америке с утра до поздней ночи, предоставляет зрителю возможность в любой момент получить у себя на дому зрелище любого характера — главным образом это низкопробная халтура, ибо совершенно невозможно представить себе такой десятиканальный поток подлинного искусства. Произведения искусства, разумеется, невозможно фабриковать массовым порядком, как мясные консервы, а жадный экранчик телевизора требует именно такого массового, беспрерывного потока.

Как известно, в борьбе с экспансией телевидения кинематограф на Западе стал усиленно развивать широкий экран и стереофонию звука. Эти новые могу-

чие выразительные средства кинематографа невозможно полноценно применить в маленьком помещении при телевизионных передачах. Подлинно широкоэкранный эффект присутствия возникает только в больших, широких залах, вмещающих тысячу человек, а то и больше. То же самое можно сказать о стереофонии звука: только в большом оборудованном зале звук, идущий то справа, то слева, то сверху, то снизу, своеобразно сопровождающий зрелище, может погрузить зрителя в звуковую атмосферу.

Таково уж органическое свойство кинематографа: никакое техническое новшество не может убить его. И если Люмьер, снявший свой первый кадр, нанес тяжелый удар театру, о котором он и не думал в ту минуту, то появление телевизионного ящика лишь вызвало к жизни новое оружие кинематографической выразительности. Это новое оружие возникло вследствие конкуренции. Но пройдет время, конкуренция исчезнет, а новые выразительные средства кино останутся.

Однако как бы мы ни совершенствовались кинематограф, какие бы новые формы ни находили, все же телевидение становится сегодня грозным соперником кинематографа.

Одна из главнейших причин успеха телевизора заключается в том, что телевизионное зрелище доставляется потребителю на дом. Как видите, простая, примитивнейшая причина. Американцы называют это сервисом. В самом деле, представьте себе, что для того, чтобы посмотреть телевизионный экран, вы были бы вынуждены куда-то идти и покупать билет. Разумеется, нашлось бы некоторое количество любителей новой техники, которые смотрели бы этот аттракцион, но никакого массового распространения он получить не мог бы хотя бы уже потому, что телевизионный экранчик во всех отношениях хуже, чем экран кинотеатра...

Но как ни малы, как ни плохи пока что даже самые большие и самые «совершенные» телевизионные экраны, все же мы присутствуем при рождении нового могучего искусства, которому предстоит великое будущее.

Разумеется, когда по телевидению передается кинокартина или театральная спектакль, то никакого [Нового вида искусства не возникает. В этом случае телевизор превращается в своего рода дурную типо-

графию, которая распространяет в ухудшенном виде произведения других искусств. Кинокартина или спектакль, переданные по телевидению,— это дешевая олеография вместо подлинного живописного шедевра.

Большинство телевизионных спектаклей (или телефильмов) нынешнего времени представляют собой упрощенную кинокартину или странный гибрид театра и кинематографа. Хороший телефильм (а такие появляются все чаще) можно смотреть и на профессиональном киноэкране, причем там он выглядит гораздо лучше. Но так как телевизор требует множества телеспектаклей и телефильмов, то они, как правило, делаются примитивно. Любой из них можно сделать лучше, сложнее, точнее, с использованием всего арсенала кинематографического оружия, и тогда он станет более совершенным произведением искусства. Нередки случаи и у нас и за границей, когда удачный телевизионный фильм выходит сначала на экраны кинотеатров. Менее удачные показываются только в телевидении. И наоборот — иной раз посредственная кинокартина не выпускается на экран, а передается телевидению, которое настолько нуждается в пище, что берет все что угодно. Этот взаимообмен доказывает близость двух искусств — кино и телевидения. Близость, но не тождественность.

Есть одно свойство телевидения, которое специфично для него и представляет еще не вполне осознанное, не освоенное, но сильное и новое оружие, пришедшее как бы в подкрепление к привычному кинематографическому методу передачи явлений жизни. Это свойство заключается в том, что когда с экрана телевизора диктор или приглашенный в студию общественный деятель разговаривает со зрителем, то зритель ощущает непосредственное общение с ним. Именно этим объясняется необычайно широкая популярность телевизионных дикторов. Ведь когда диктор говорит с экрана, глядя прямо в объектив телевизионного аппарата, то зрителю кажется, что взгляд диктора направлен как бы прямо на него, что диктор как бы заглядывает ему в глаза. Я замечал, что инные вежливые дети, когда к ним обращается телевизионная дикторша со словами: «До свидания, дети»,— отве-

Ж|чают ей: «До свидания, тетя». Я сам испытываю по-Штребность попрощаться с диктором, когда он прощает-К ся со мной. Рі если я смотрю телевидение в одиноче-Ш стве, то так и поступаю.

Ж Не случайно у нас в кинематографе существует Ж правило ни в коем случае не смотреть в аппарат, а на ж, телевидении правило обратное — обязательно смотреть Ш прямо в аппарат.

Ш В кинематографе, который как бы воссоздает дей-
ствительность на экране, взгляд в аппарат актера или снимающегося в хронике человека сразу же разобла-
чает неправду, сейчас же показывает, что это не под-
линная фиксация действительности, а инсценирован-
ное изображение ее. Поэтому первое предупреждение
• кинооператора, что бы он ни снимал, всегда одинако-
во: только не глядите в аппарат!

Если мы замечаем в материале, что кто-нибудь взглянул в аппарат, этот кадр немедленно бракуется и выбрасывается. Только в редчайших случаях допускается взгляд актера прямо в аппарат, в какой-нибудь кульминационный момент картины, когда режиссер как бы хочет выплеснуть действие с экрана в зрительный зал.

Когда я монтировал фильм «Владимир Ильич Ленин», огромное количество драгоценнейшего докумен-
тального материала, снятого в дни Февральской рево-
люции, пришлось забраковать из-за того, что народ,
наполнявший улицы, солдаты, рабочие приветствовали кинооператоров, с улыбками глядели в аппарат и махали кинематографистам руками. Эти кадры на экране сразу делали зрелище несерьезным, как бы разру-
шали иллюзию подлинности величественных кинодо-
кументов революции.

Законы телевидения в этом отношении прямо противоположны, и нас нисколько не смущает, если при телевизионной передаче, скажем, футбольного матча ж зрители замечают телевизионную камеру, отмахивают-
Ш ся от нее или улыбаются. Что же касается дикторов,
Ш комментаторов и вообще всех лиц, разговаривающих ж со зрителем с экрана телевизора, то здесь эффект об-
Ш щения особенно важен: ведь зритель знает, что с ним
»1 разговаривает действительно данный человек, в эту ш самую минуту стоящий перед телевизионной камерой.
ш Его не только не разочаровывает взгляд, направлен-

ный на него с экрана, наоборот, он обижается и сердится, если человек с телевизионного экрана не встречается с ним взглядом (то есть не глядит прямо в аппарат). Именно поэтому в телевидении такое сильное впечатление производит живой репортаж с места действия, например репортаж спортивных матчей. Зритель азартно следит за такими матчами. Причина заключается в том, что матч действительно разворачивается в это самое время и именно так, как это показывает телевизор. Наблюдение телевизионного аппарата не скрыто, как в кино, а явно, открыто. Такой открытый репортаж матча можно без скуки смотреть час, полтора, два. Мне известны случаи сердечных припадков у экранов телевизоров в кульминационные моменты ответственных матчей.

Но попробуйте снять этот матч на пленку весь от начала до конца и в таком виде показать его, скажем, в кинотеатре хроники. Он окажется невыносимо скучен и длинен. В снятой на пленку хронике зритель требует другого — зритель требует отобранности зрелища, сделанности его, композиционной точности. Он требует, чтобы были выбраны и смонтированы только наиболее эффектные моменты. В документальной картине необходимы особый кинематографический ритм и темп зрелища, сосредоточение эффектов, продуманное драматургическое распределение их. И если наиболее эффектный гол будет забит на девятой минуте, то документалист закончит кинокартину именно этим голом. А ведь телевизионный аппарат еще почти полтора часа после эффектного гола будет показывать попытки отквитать его, что для кинематографа совершенно невозможно, драматургически не оправдано. Кинематограф — это прежде всего отбор, в то время как телевизор — прямое наблюдение.

В области живого репортажа и общения со зрителем я вижу одно из главных направлений могучего будущего телевидения.

Несомненно, по телевидению будут передаваться и кинокартины и спектакли, хотя и то и другое пока что теряет при телевизионной передаче. Однако экраны будут делаться все больше, четкость изображения будет усиливаться, телевидение сможет оперировать деталью и общим планом так же сильно, как оперирует ими кинематограф.

щ Вместе с тем я убежден, что постепенно разовьются
в, новые формы телефильма или телеспектакля с широ-
% ким использованием эффекта общения, с развитым
ч авторским комментарием, с введением непосредственного, прямого наблюдения жизни.

Мы пока еще видим только начатки подлинного
i, телевизионного искусства в отдельных произведениях,
" ибо телевизор еще не вышел из пеленок. Как правило,
;" то, что нам показывают, это или вроде кино, или вроде
театра. Но ведь и кинематограф на первых шагах не
был искусством. И нужно было быть Лениным, чтобы
угадать великое его будущее.

Телевизор обладает той же способностью поглощать все новое в технике, какой обладает кинематограф. И если сегодня основное преимущество его — доставка искусства потребителю на дом, то завтра он найдет свой специфический язык, столь же отличный от языка кинематографа, как язык кинематографа отличен от языка театра, как язык газеты отличен от языка романа. Я не сомневаюсь, что в ближайшие десятилетия телевизор займет прочное место в области духовной культуры человечества.

Кинематограф родился на скрещении литературы, театра, живописи, музыки. Телевидение рождается на том же перекрестке. Но помимо этих родителей он [впитывает опыт кинематографа, опыт радио и опыт газеты. Если мы называем кинематограф синтетическим искусством, то в еще большей мере это относится к телевидению. Вот уж поистине дитя всех областей культуры, и именно поэтому техническое развитие (Телевидения обгоняет его внутреннее развитие как искусства. Популярность телевидения идет впереди его подлинных достоинств, но будущее его огромно.

;; Выше я отметил, что в распространении телевидения имеет решающее значение сервис — доставка на И дом. Однако не всякое зрелище можно смотреть в оди- Ш-ночку, в условиях квартиры.

Ж Даже если бы телевизионные экраны были в пять В раз больше, просмотр кинокартины в своей комнате Ш-не может заменить просмотра ее в кинематографе сре- В'Ди массы зрителей. Особенно наглядно это доказывает « • комедия.

Смех — явление общественное. Самый смешной комедийный спектакль не может вызвать хохота, если его смотрит в пустом зале один человек, например, представитель управления по делам театров. Но посадите в этом зале две сотни любых зрителей, и все начнут хохотать. Начнет хохотать и представитель управления. Директора театров очень хорошо знают это правило, и когда они впервые показывают комедийный спектакль начальству, то в зал непременно приглашают любых зрителей, иначе комедия провалится.

Я был свидетелем того, как очень смешную кинокомедию принимал в просмотрной кабине работник Министерства культуры. При этом находился режиссер, которому, разумеется, было не до смеха; я тоже не смеялся, ибо до этого видел комедию раз пять. Комедия прошла в гробовом молчании, и по окончании ее единственный свежий зритель сказал: «По-моему, это совершенно не смешно». Затем картина была показана в Доме кино, где хохот зрителей заглушал добрую половину реплик. Не сомневаюсь, что и тот единственный зритель тоже хохотал бы и решил бы, что комедия очень смешная.

Когда по телевидению передается эстрадный концерт прямо из зала, то, несмотря на дурное качество изображения, хохот публики заражает и телезрителей. Но вот совершенно аналогичный концерт передается из телестудии. Изображение много лучше, актеры видны яснее, голоса звучат чище, но остроты актера падают в гробовое молчание студии — и телезрители смеются гораздо меньше, а то и вовсе не смеются, и многие остроты, которые казались смешными на народе, кажутся глупыми на безучастном телеэкране.

Это правило хорошо знают работники телевидения, они даже подсаживают псевдозрителей и пытаются имитировать натуральный смех, — правда, не очень удачно. А вот в радио на Западе, там просто при передаче эстрадного концерта после каждой остроты автоматически врзается громовой хохот — один и тот же для всех случаев. Без этого комедийные радиопередачи не слушают.

Когда конница Чапаева вылетает на экран, в зале неизменно раздаются аплодисменты. Эффект кадра делается общественным. А если бы вы впервые по-

смотрели картину дома или в маленьком просмотровом зале, этот же кадр произвел бы гораздо меньшее впечатление.

Чем дальше мы идем вперед, тем потребность общения людей между собой все возрастает. Общественная деятельность при коммунизме станет главнейшей потребностью человека, а вместе с тем и коллективные массовые действия будут занимать все большее место в жизни, в том числе и массовое общение с явлениями искусства.

Мне думается, что будущее кинематографа — это огромное количество превосходных, первоклассно оборудованных, просторных кинотеатров, в которых будет применена передовая современная техника. Широкий экран — это переходная форма, я полагаю, что он очень скоро умрет. Анаморфотная оптика, расширяющая и сжимающая изображение, — это явление временное, оно могло возникнуть только на базе конкуренции с телевидением. Мне думается, мы делаем ошибку, снижая такое количество широкоэкранных картин. Сенсационность их возникновения уже угасает, и зритель, в общем, не отдает предпочтения широкоэкранным фильмам. То же самое можно сказать и о синераме, и особенно о циркораме. Это сенсационные и дорогие ярмарочные аттракционы.

По-видимому, будущее кинематографа — это широкоформатка, то есть картина, снятая на 70-мм пленке. Широкоформатный экран обладает всеми преимуществами обычного широкого экрана, но лишен его недостатков: формат кадра гораздо более естествен; стереоскопичность изображения во много раз большая по сравнению не только с обычным, но и с широкоэкранным кинематографом, эффект присутствия не меньший, чем в синераме. В то же время возможны и крупные планы, и любые панорамы, любые съемки сдвижения. Широкоформатный кинематограф — это первый шаг к вариантному экрану, который, не сомневаюсь, постепенно завоюет весь мир. Наше будущее — это широкоформатный экран, который по ходу действия будет превращаться либо в экран нормальной формата, либо даже в суженный экран с вертикальной композицией.

В самом деле, для портрета мне не нужен широкоэкранный формат, наоборот, оператору приходится бороться с огромными пространствами, которые возникают за правым и левым ухом героя. Улицу Нью-Йорка, скажем, Уолл-стрит — узкую мрачную щель между высокими громадами домов, — снять на широком экране, по-моему, просто невозможно, это бессмысленно. Стоит пойти в любую картинную галерею, чтобы убедиться, что только в батальной живописи, в пейзажах художники пользуются широким форматом, но портрет, как правило, вкомпоновывается в вертикальную композицию. Даже нормальный экран широковат для портрета, и оператор с режиссером стараются либо затемнить края кадров, либо ввести сбоку какой-нибудь предмет, чтобы «вертикалить» композиционное строение кадра. На широком экране это неудобство подчас делается катастрофическим. Стандартность формата — это беда кинематографа, а не его преимущество.

Сейчас на наших киностудиях возникло любопытное явление: огромное большинство режиссеров отказывается от широкоэкранных фильмов, и директорам студий приходится уговаривать, а иной раз и просто заставлять режиссуру заниматься широким экраном, в то время как еще несколько лет назад каждый режиссер мечтал о праве на широкоэкранный постановку.

Потребность в изменяющемся экране становится все более и более насущной.

Представьте себе героя, который один, в небольшой прокуренной каморке, сосредоточенно думает о чем-то. Нужен ли вам здесь широкий экран? Он будет только мешать. Но вот герой подошел к окну, и перед ним раскрылся город: улицы, людские толпы, поток движения, огромные пространства каменных массивов, тонущих в вечерней дымке. Вот в этот момент экран может раздвинуться и показать всю широту открывающегося зрелища.

Представьте себе какую-нибудь массовую сцену, ну, предположим, атаку танковой дивизии на Курской дуге. Здесь, конечно, нужен широкий экран. Но вы стремительно наехали на крупный план героя, вам нужно заглянуть ему в глаза. И хорошо, если экран вместе с этим стремительным наездом так же стреми-

тельно уменьшится и сосредоточит ваше внимание на той детали, которая вам единственно нужна и необходима, — один человек с противотанковой гранатой в руках, и потом — его глаза. Тут широкий экран не только не нужен, но был бы просто вреден.

В отборе деталей, в этом сосредоточении внимания на частности, которое чередуется с открытием всей широты зримого мира, — в этом и есть наиболее могучее средство кинематографического воздействия. Теперь соедините это со стереофоническим звуком, с погружением зрителя в звуковую среду — и вы получите новое могучее выразительное массовое зрелище кинематографа ближайшего будущего.

Но рядом с этим могут быть картины, не нуждающиеся ни в широком формате, ни в стереофонии звука, картины интимно-психологические, требующие глубокого размышления или спокойного созерцания. Эти картины могут не только не проигрывать, но даже выигрывать при просмотре их в интимной обстановке, когда человек получает возможность смотреть их спокойно и сосредоточенно. Такие картины скоро можно будет без большого проигрыша в качестве передавать по телевидению. Ведь недалек тот день, когда экраны телевизоров по качеству своему окажутся равными небольшому кинематографическому экрану.

То, что телевизор дает возможность посмотреть такую картину у себя дома, составляет действительно его большое преимущество. Но разве только телевизор может дать эту возможность? Ведь доставка кинокартины на дом телевизионным путем сопряжена со своеобразными неудобствами: вы можете смотреть картину только в тот день и в тот час, когда она передается телевизионной студией. Вы не располагаете картиной свободно, как располагаете книгой.

А как иначе посмотреть картину у себя в любое время?

Современные узкоплочные проекторы слишком плохи, чтобы о них можно было серьезно говорить. Трудно или даже невозможно составить личную кинотеку, подобно тому как человек собирает библиотеку. Картины тяжелы, зарядка их сложна, аппаратура дорога и несовершенна, воспроизведение картины через

пленку даже при наличии домашнего экрана неудобно, это совсем не то, что взять с полки книгу, раскрыть ее в любом месте и погрузиться в чтение.

Только тогда, когда обращение с кинокартиной будет так же просто, как обращение с книгой, выяснится все могущество кинематографа и все его значение для человечества. Это дело ближайшего будущего. Это вопрос записи изображения и звука кинокартины на магнитной ленте. Пройдет немного времени, и у каждого культурного человека будут две библиотеки: собрание книг и собрание записанных на «Магнитку» кинокартин. Такая кинокартина будет весить меньше книги. Фильм «Анна Каренина» поместится на маленьком ролике величиной с чайное блюдечко. Зарядка будет чрезвычайно проста; вложить кассету и нажать кнопку. Экраны будут в каждой квартире, может быть, в каждой комнате. Экран и аппарат будут заранее вмонтированы в стену. Возможность в любой момент «почитать» любую часть любой кинокартины станет потребностью человека. Вот тогда кинематограф станет его интимным, близким другом, таким же, каким ныне стала книга.

Тогда разделятся кино и телевидение.

Тогда телевидение отыщет свою дорогу и перестанет существовать на иждивении кинематографа и театра. Ведь никому не приходит в голову изо дня в день от шести до восьми слушать «Войну и мир» по радио. Мы перечитываем ее, когда хотим — иной раз днем, иной раз глубокой ночью. Снимаем с полки, находим нужное место и читаем.

Человек будущего будет так смотреть свои любимые кинокартины. В хорошую минуту он пожелает доброй ночи далекой дикторше, которая только что закончила передавать последние события с другого континента, погасит экран телевизора, подойдет к своему киношкафу, пороется на полках, перебирая маленькие разноцветные диски, выберет один из них и посмотрит кусок «Чапаева» или любимую часть «Огней большого города».

И, может быть, он помянет добрым словом нас, кинематографистов старого XX века, заложивших основы его любимого искусства.

Тридцать «умирающих лебедей»

Месяца четыре назад «Комсомольская правда» напечатала письмо рабочих станкостроительного завода им. Орджоникидзе, в котором шла речь о телевизионных репортажах, дневных передачах и о других вопросах работы телевидения.

С тех пор прошло много времени, а в работе Центральной студии телевидения, о которой шла речь в письме, ничего не изменилось. Нет дневных передач, нет настоящих, живых репортажей. По-прежнему сплошь передаются кинокартины, спектакли да еще сборные концерты, в которых номера повторяются с удручающим однообразием. Сдается мне, что «умирающего лебедя» я видел в последнее время раз двадцать или тридцать. А сколько раз нас заставляли смотреть, как танцуют обыкновенный вальс и падекатр невеселые молодые люди, притворяющиеся гостями телевизионного вечера!

Вот это слово «притворяющийся» точнее всего определяет главный недостаток передач Московского телевидения. (Думаю, что и для остальных телецентров прежде всего типичен именно этот порок.)

Специфика телевидения, его главная сила — в наблюдении подлинной жизни. Если в кино вы смотрите заранее снятый материал, то в телевидении можете присутствовать при событии. Именно поэтому всякое притворство звучит на экране телевизора особенно фальшиво. Мне, например, неприятно, когда сходятся на экране два актера и начинают такой примерно диалог:

Он. Мы сегодня ведем концерт? (Как будто ему это неизвестно...)

Она. Да, но я не знаю, какие будут номера! (А зритель отлично знает, что перед ним просто ломаются.)

Он. Что же делать? С чего начать? Ах, смотрите, идет Иванов (или, допустим, Петров, или Сидоров).

Она. Как удачно! Попросим его спеть. (Как бы случайно в кадр входит Иванов во фраке.)

Затем Иванов соглашается спеть, но его волнует, есть ли оркестр, как будто оркестра в павильоне может не быть...

Обидно смотреть такой конференс, обидно, что с тобой обращаются, как с наивным простачком. Но еще обиднее, когда ведущий телевизионной передачи как бы случайно обращается не к актеру, а к рабочему в цехе завода или ученому в лаборатории и вы слышите, как хороший, интересный человек уныло повторяет заранее заученный текст. А всем хотелось бы услышать живой разговор с ним, пусть с оговорками, пусть литературно шероховатый, зато настоящий, как в жизни.

Подменяя наблюдение нашей разнообразной и интересной жизни стандартными инсценировками, телевидение убивает самое сильное, что есть в его специфике.

Вспомним, как интересно было смотреть телевизионные передачи в дни VI Всемирного фестиваля, как интересны по телевидению спортивные соревнования! Именно в таких передачах возникает ощущение присутствия при событии.

Ежедневно, ежечасно жизнь дает богатейший материал для телевидения. А телевидение — сильнейшее средство информации — работает неоперативно, нетелевизионно. Показывая документальную кинохронику, оно как бы перепечатывает вчерашнюю газету.

По оперативности телевидение до сих пор значительно уступает радио. А ведь в будущем, имея значительно большие возможности, телевидение заменит, фактически вытеснит радио. Но сегодня мы не видим по телевидению даже дневных передач. Как же так? Пульс жизни города сильнее бьется днем. День — это лавина событий. Мы хотим не только читать о них в газетах, не только слышать о них по радио. Мы хотим их видеть, присутствовать при их свершении.

Дневные передачи, как правильно пишут рабочие-станкостроители, обязательно нужны и потому, что очень многие у нас работают в вечерние, ночные смены. И это в основном рабочие. А дети? Почему они так рвутся вечером к телевизору на взрослые передачи, на показ кинокартины, которые «детям до шестнадцати лет смотреть запрещается»? Потому, что ни утром, ни днем детских передач нет.

Особенность телевидения и в том, что у зрителя должно возникать ощущение, что говорящий с экрана обращается непосредственно к нему. Когда хороший диктор говорит: «Здравствуйте», с ним также хочется поздороваться. Актеру кино запрещается смотреть в глазок съемочной камеры. А на телевидении наоборот: нужно смотреть прямо в аппарат.

Жизнь в кино показывается как бы незаметно увиденной, подсмотренной. В телевидении же наблюдение не маскируется, событие показывается прямо с места. Зритель знает, что, допустим, диктор говорит с ним именно в эту секунду, знает, откуда он говорит и что там происходит. Поэтому взгляд диктора в аппарат — это прямое общение со зрителем.

Отсутствие настоящих телевизионных передач породило, к сожалению, у некоторых телезрителей мнение, что телевидение должно показывать больше новых кинокартин и спектаклей. Это неверно. Легче всего превратить телевидение в своего рода прокатную контору новых фильмов и спектаклей. Ведь и так иные телецентры показывают до четырехсот фильмов в год.

Разумеется, передавать фильмы надо. Но не следует забывать, что кинокартина теряет на экране телевизора многие художественные достоинства, что, с другой стороны, показ новой картины по телевидению обходится государству в миллионы рублей, так как немедленно сокращается прокат. В некоторых странах фильмы показывают по телевидению не раньше, чем через шесть-семь лет после выхода на экран. Нам такой срок не подходит, но нельзя и сразу показывать по телевидению новые кинокартины.

Решать этот вопрос надо по-другому — создавать киностудии при телецентрах. Ведь только на деньги, которые государство ежегодно теряет при показе новых фильмов по телевидению, можно построить несколько студий по выпуску специальных телевизионных фильмов.

Резко ухудшается по телевидению и качество театрального спектакля, особенно если он передается не из студии, а прямо из зрительного зала театра. И здесь телевидение должно искать собственные приемы: например, монтаж спектакля с введением натуральных кино съемок и комментариев автора-драматурга.

...Уже и сегодня телевидение имеет такое влияние, так проникло в наш быт, что просто нельзя больше ждать, когда же оно наконец станет на ноги и будет по-настоящему использовать все свои возможности.

Наш достойный соперник

Интервью

— *В чем вы видите силу телевидения как искусства: в развитии его документальной или художественной стороны?*

— Документальная сторона телевидения сегодня ясна. Именно она предоставляет нам наибольшие доказательства своеобразия телевидения, его специфики, его сильных сторон. Мне кажется, киноплёнка, запечатлевшая любое событие — от спортивного состязания до выступления политического деятеля, — не в состоянии конкурировать с непосредственной передачей с места события хотя бы потому, что телевизионная камера дает возможность каждому присутствовать на месте события, быть его очевидцем.

И все же даже эта, наиболее сильная сторона телевидения пока используется недостаточно. Вы скажете: почти каждый день телевидение приводит нас в заводской цех, на хоккейный или футбольный матч, на соревнования фигуристов. В дни всенародных праздников мы смотрим на Красной площади парад или встречаем наших космонавтов. Все это так. И тем не менее мы еще редко пользуемся методами прямого наблюдения, прямого репортажа, прямого интервью. География их, как правило, бедна, да и сами репортажи частенько однообразны или растянуты.

Обратимся к такому выдающемуся событию, буквально переворачивающему жизнь всей Москвы, да и не только Москвы, как прилет космонавтов. Помните, насколько волнующа была первая передача о встрече Юрия Гагарина. Но вот подобное событие, демонстрация которого занимает длительное время, происходит во второй, третий, четвертый раз. Что же мы видим на экранах? Снова прибытие, встреча и весьма однообразный комментарий. Иначе говоря, режиссеры и комментаторы идут по проторенному пути, изображение событий остается прежним, зрители заранее знают, как

будет развиваться действие. А ведь этот факт можно показать гораздо интереснее, сильнее.

Мне кажется, что показ таких событий по телевидению требует отбора, строгого монтажа. Следует разнообразить эти репортажи, сделать зрителя не только наблюдателем, но и участником всенародной встречи. И если уж мы показываем с высоты птичьего полета улицы, запруженные народом, не грех бы спуститься на землю, поговорить с людьми, запрудившими улицы, например, с шофером, спешившим куда-то и остановившим свою машину, узнать, что побудило студента отложить учебники, а домашнюю хозяйку бросить дела и выйти в толчею. Короче говоря, нужно не только информировать зрителя о «протокольной» стороне события, но и показать это событие во всем его своеобразии, необъятности, глубине.

Именно телевидение дает возможность максимально приблизиться к человеку. Прямое интервью, прямое наблюдение жизни — это то, что отличает документальное телевидение от документального кинематографа. А мы, как я уже говорил, пока еще слабо используем эту особенность. Даже интервью у нас, как правило, заранее подготавливаются. Между тем не зарепетированные интервью гораздо убедительнее. Наше стремление все заранее подготовить, перестраховаться от возможных неудач, наша боязнь, чтобы, к примеру, чемпион выглядел не так, как нам бы этого хотелось, или говорил бы не совсем гладко приводит к тому, что заранее пишутся сценарии будущих интервью, проекты будущих разговоров. А результат получается печальный, потому что нарушается главный принцип телевидения — сиюминутность рождения мысли.

Даже в кинематографе воссоздание факта никогда не равнозначно факту. Но в кинематографе, когда вы имеете дело с фактом, вы его все равно эстетизируете, вы его обязаны эстетизировать, потому что это будет демонстрироваться как некое напоминание о факте, о том, что когда-то произошло.

Одной из черт телевидения вообще и документального в частности является непосредственная одновременность события и его восприятия. Поэтому так интересно смотрится то, что развивается у нас на глазах. В связи с этим мне вспоминается одна из бесед по телевидению. В ней участвовал экономист тов. Те-

решенко, выступление которого мне понравилось особенно потому, что было видно: он не писал заранее текста, а говорил совершенно свободно.

Когда возникает момент непосредственной импровизации и вы видите, как человек задумался, а потом придумал, смутился и не нашелся, — это и есть весьма характерное для телевидения, как раз то, что совершенно исключается при воссоздании факта.

Что касается так называемого художественного телевидения, то эта область для нас недостаточно прояснена сегодня. И не только у нас, но и во всем мире. Дело в том, что телевидение попало в несколько невыгодные по сравнению с сегодняшним кинематографом условия.

До появления телевидения кинематограф уже прошел огромный путь развития и дал образцы, навыки и традиции, которые не могут не влиять сейчас на телевидение.

Кинематограф в этом отношении был в гораздо более выгодном положении. Прямое перенесение театральных навыков и канонов в кинематограф оказалось невозможным. Были попытки снимать Сару Бернар и Федора Шаляпина, но даже они кончились крахом. Чтобы появились действительно настоящие кинофильмы, понадобилось двадцать — двадцать пять лет. Первые картины, которые можно назвать сколько-нибудь художественными, родились примерно в 20-х годах нашего столетия. У нас это «Броненосец «Потемкин», «Мать», за рубежом — фильмы Гриффита, «взрослого» Чаплина.

Ранний кинематограф именно благодаря своему несовершенству (в то время не было ни звука, ни монтажа, и поэтому театральный спектакль снимать было нельзя) вынужден был искать свои самостоятельные пути. На этих путях он и создал свою систему искусства.

Кинематограф вынужден был развивать свой язык, так как другого выхода у него не было. У телевидения есть такой выход — это передача спектаклей и кинокартин. Видимо, поэтому поиски своего собственного, телевизионного пути идут не так интенсивно, как хотелось бы. Но что специфический язык телеискусства, так же как в свое время в кинематографе, наконец выработается, будет найден — ?то несомненно!

— *Михаил Ильич, вот вы назвали показ спектаклей и кинокартин по телевидению выходом из него. Наверное, вам хочется добавить, что это не лучший выход?*

— Да, конечно. Кинокартина, в частности, на малом экране во многом проигрывает, хотя бы с чисто изобразительной стороны. Дополнительная обрезка экрана часто совершенно нарушает композицию кадра. Я, например, не могу понять, почему нельзя дать кадр полностью, ведь гораздо лучше иметь более мелкое изображение, но не «резать» головы. Телетехники почему-то предпочитают нижние части тела, а я, вообще-то говоря, считаю в человеке более важными верхние части, начиная от сердца и кончая головой.

Все это заставляет меня страдать, потому что кадры бывают настолько изуродованы, что смотреть фильм становится невозможным. Мне вспоминается демонстрация по телевидению картины «Девять дней одного года», в частности, как выглядела сцена прощания Гусева с отцом. В кинокадре, кроме героев, был еще поезд и железнодорожные пути. На телевизионном экране не было видно ни поезда, ни железнодорожных путей. На фоне облаков — слегка подрезанные головы. Больше ничего. О том, что был поезд, можно догадаться лишь по звукам.

Еще один момент из этого фильма: Гусев проходит мимо стены. На этот раз кадр был чрезвычайно резко срезан снизу. На телевизионном экране была видна стена, а от Гусева, если можно так сказать, осталась только верхушка.

Но дело даже не только в том, что маленький экран очень ухудшает изображение. Само восприятие картины совершенно другое.

В кинематографе, когда монтируется фильм, мы видим кадр на маленьком экранчике полностью, даже с рамкой, но мы никогда не судим об окончательном эффекте эпизода, пока не вынесем его на большой экран. Даже экран размером 2X3 метра, в малом просмотровом зале, не дает нам полного ощущения эмоциональности эпизода и окончательного монтажа. Мы непременно проверяем свое впечатление об отрывке на большом экране и непременно со зрителями. Пока нет зрителей — нет окончательной проверки.

В телевидении из-за малого размера экрана зри-

тель полностью не погружается в действие. Кроме самого изображения мы видим еще все окружающее, видим телевизионный экран, сам телевизор, стенку позади телевизора. Надо учесть и обстановку: чаепитие, проходящие и уходящие люди, телефонные звонки. Все это мешает нам полностью погрузиться в некий мир, который должен заставить нас отключиться от всего окружающего. Все это делает картину на телевизионном экране полукартиной. Значит, эти обстоятельства следует преодолевать чем-то другим.

— *Чем же?*

— Этот вопрос гораздо сложнее или так же сложен, как в свое время выработка кинематографического языка. Во всяком случае, выход не в механической передаче картин по телевидению или примитивной адаптации для телеэкрана театральных спектаклей. Мне кажется, в частности, что телевидение должно более активно использовать то оружие, которое имеет,— способность обращаться к каждому зрителю, то есть то, что в кинематографе сделать очень трудно, а чаще всего невозможно.

В фильме «Обыкновенный фашизм» я сделал эту попытку, работая над дикторским текстом. Но мне пришлось преодолеть огромную инерцию обычных дикторских текстов, обычной структуры картины. Этот прием в фильме как будто бы оправдался, но именно благодаря тому, что меня нет на экране. Одно появление на экране комментатора разрушило бы ощущение того мира, в который вводит нас картина.

Другое дело в телевидении. При переносе фильма «Обыкновенный фашизм» на голубой экран придется его переинструировать, кое-что из него изъять, кое-что в него добавить. Добавить, например, непосредственную беседу со зрителем. То, что заменяет момент, когда в кинозале гаснет свет, когда люди занимают свои места, когда на экране появляются надписи. Этого момента в телевидении нет. Он может быть пропущен. Но ведь зрителя все равно надо подготовить к восприятию фильма.

— *Этот момент в телевидении, вероятно, должен быть совсем иным, чем в кино!*

— Да, он должен быть иным. Я бы хотел перед началом картины поговорить со зрителем о том, как и почему я начинал ее делать. Если в кино я категориче-

ски настаивал на том, чтобы картина шла в один сеанс, то в телевидении я буду просить показывать ее в два дня. Я бы прервал фильм в середине и сказал несколько слов в конце первой серии. На второй день я бы снова ввел зрителя в картину, я постарался бы по ходу развития ее непрерывное общение за кадром перевести в кадровое общение, время от времени прерывая фильм. Я думаю, что это даст дополнительную окраску для всей работы. То, что в кинематографе не нужно и невозможно, необходимо в телевидении. Так как при переносе фильма на малый экран многое исчезает,— то, что исчезнет, нужно компенсировать, но уже не кинематографическими, а телевизионными средствами. Пусть эта попытка будет несовершенной и вдобавок исходящей из уже сделанной работы. Но мне думается, что результат будет во многом лучшим, чем просто выпуск кинокартины на телеэкран.

— *Могли бы вы назвать удачные по-настоящему телевизионные фильмы? Можно ли, например, картины «Лестница», «Свадьба», которые делались по заказу телевидения, считать телевизионными?*

— Пока еще появление интересных художественных телевизионных работ я считаю редкостью. То, что приходится мне смотреть на домашнем экране, в большинстве случаев или подражание кинематографу или театру, или соединение того и другого.

Мне кажется, что фильмы «Лестница», «Свадьба», так же как и американский считающийся телевизионным фильм «Двенадцать разгневанных мужчин»,— хорошие кинематографические работы. Эти картины на большом экране воспринимались не только не хуже, но даже лучше, чем на телевизионном.

Зато «Чайки рождаются у моря» (автор — режиссер Л. Золотаревский) — это действительно телевизионный фильм — фильм, который невозможно вынести в кинозал, на коммерческий сеанс. Сила этого фильма в том, что он дает ряд острых психологических портретов, само чередование которых постепенно подводит зрителя к трагической концовке. Последний портрет — портрет девушки, потерявшей любимого,— это эпизод огромной силы, огромной правды, огромной чистоты. Никакой актер, даже архиталантливый, не мог бы сыграть с такой поистине невиданной глубиной и слож-

ностью подлинного чувства. Впрочем, в этом фильме и другие портреты поражают выпуклостью характеров и правдивостью. Это очень свежая, отличная и притом именно телевизионная работа. Этот фильм нужно смотреть дома и на маленьком экране. Кинематограф потребовал бы более полной передачи среды, потребовал бы более подробной разработки эпизодов, сюжета и т. д. Это не фильм для тысячи зрителей, это фильм для одного зрителя или для семьи.

То же самое можно сказать о телефильме «Lachende Mann» («Смеющийся человек»), сделанном в ГДР. Свыше часа на экране держится план одного человека. Человек этот — убийца, наемник из свиты Чомбе, известный под кличкой «Мюллер-Конго». Работники телевидения ГДР проникли к нему и взяли у него интервью, причем постепенно подпавляли его. В кадре ничего, кроме крупного плана Мюллера, даже обстановка не видна, не понятно, в комнате это, или на веранде, или в саду. Только Мюллер. Вопросы за кадром — ответы в кадре. Этот час наедине с улыбающимся чудовищем оставляет неизгладимое впечатление. Это чистое телевидение, абсолютное телевидение — это то, что было невозможно до появления телевидения. Это новая эстетика, если можно приложить такое благородное слово к столь низменному объекту наблюдения, как Мюллер.

Кстати, передача о Мюллере-Конго имела сногшибательный успех. Я был тогда в Берлине и могу засвидетельствовать, что весь Берлин прилип к экранам телевизоров. Передача была повторена еще дважды в течение одной недели.

— Как же, следовательно, можно представить себе телевизионный фильм будущего?

— Под телевизионным фильмом и телевизионным спектаклем будущего я имею в виду нечто такое, что не может быть повторено без потерь ни в кино, ни в театре. Так же как спектакль теряет, будучи перенесенным на телеэкран, точно так же будет терять телевизионный фильм, вынесенный на экран кинематографа.

Телевизионный же спектакль, мне кажется, должен быть именно спектаклем, не снятым на киноплёнку, а синхронно передающимся в эфир. И непременно он должен сопровождаться каким-либо комментарием,

типа комедии дель арте, где были выходы к публике условных персонажей. Чрезвычайно интересно было бы видеть по телевидению то, что совершенно невозможно в театре с его кулисами, светом, рампой — вторжение в ход спектакля автора и режиссера. Предположим, сыграна сцена. А ведь ее можно сыграть совсем по-иному, можно вмешаться в ход спектакля, повернуть его как-то, то есть поставить пьесу так, чтобы была видна не только итоговая демонстрация актерской игры, но и процесс работы и размышления над смыслом пьесы.

— *Напрашивается аналогия со спектаклем «Воскресение» во МХАТе...*

• — Да, в какой-то мере это может быть похоже на «Воскресение», но только в совершенно ином качестве. В «Воскресении» Качалов ходил из ложи в ложу и говорил авторский текст. Он, по существу, не вмешивался в происходящее. В телевидении комментатор имеет возможность прямо вмешиваться в действие, и это, по-моему, будет очень интересно.

— *Но возможно ли такое вмешательство без того, чтобы не прервать действие? Может, это зрителю будет не очень приятно, особенно в острый момент, во время кульминации?*

— Я забочусь только о том, чтобы заставить зрителя как можно более внимательно смотреть, больше думать, заставить зрителя забыть о чае или об ужине. Именно это я подразумевал, когда говорил о вмешательстве автора, актера в действие. Никакой прием сам по себе, никакой трюк неинтересен, если он не имеет в виду зрителя.

* — *Думается, что в связи с этим должна особенно возрасти роль телевизионного режиссера?*

— Несомненно. Роль режиссера в телевидении необыкновенно значительна. Может быть, еще важнее, чем в театре или в кино. С моих позиций, как я понимаю телевизионное искусство, режиссер телевидения должен быть прежде всего блистательным импровизатором, то есть молниеносно монтирующим человеком. В то время как в кинематографе или в театре он может совершать безграничное количество ошибок, а затем поправлять их, в телевидении такая возможность исключается. Безошибочно талантливый человек — будущее режиссерского телевизионного искусства.

Но кроме режиссера я выделил бы еще одну фигуру — телевизионного актера-комментатора. Умный, обаятельный, остроумный, легкий, умеющий завладеть вниманием собеседника актер-комментатор — это одна из самых важных фигур, которая выдвигается в телевидении. Сейчас появляются интересные комментаторы и у нас и за границей в области документального телевидения. Их сегодняшнее место в политических и бытовых комментариях. Будущее в том, что комментатор войдет в художественное телевидение и вместе с режиссером будет создавать неповторимое телевизионное зрелище, одной из самых сильных сторон которого, так же как и в документальном телевидении, будет момент непосредственной импровизации. Мне кажется, что ближе всего к телевизионному зрелищу будущего стоит сейчас КВН. В нем есть какие-то наметки специфического телевизионного зрелища, невозможные ни в каком другом виде искусства. В нем есть эффект непосредственно наблюдаемого события, происходящего сейчас, одновременно, в нем есть подготовленные номера, в нем есть неожиданности, азарт. И, наконец, в нем огромная роль комментатора, которую исполняют жюри, капитаны команд, ведущие.

Но мне кажется, что КВН проигрывает от того, что недооценивается иногда талант, остроумие и находчивость ребят. Недавно мне пришлось смотреть КВН, где состязались педагоги и химики. Я уверен, что педагоги были талантливы и обладали хорошим вкусом. Команда химиков была менее талантлива и не обладала вкусом. А победили химики. Почему?

У меня на этот счет есть своя теория, свои выводы. Поначалу педагоги явно выигрывали, и химикам немного завышали баллы, вероятно, для того, чтобы не было слишком большого разрыва. А так как последний номер педагоги проиграли, химики вдруг вышли на первое место. Получилось так, что талант не был поощрен.

А ведь в работе педагогов я увидел элементы настоящего телевизионного спектакля. Их домашнее задание было выполнено на очень высоком уровне, а ответы поражали своей молниеносностью и остроумием.

Однако я отвлекся. А хотелось бы снова сказать об импровизации, делающей такими интересными пе-

редачи КВН и могущей сделать не менее интересными телефильмы и телеспектакли. Кстати, возвращаясь к разговору о телефильме, при создании которого возможен и нужен отбор; хочу заметить, что главная сила его могла быть именно в импровизации. Я бы только так работал, добываясь того, чтобы зритель все время чувствовал импровизацию актера...

Телевидение постепенно становится одной из главных потребностей человека. У нас и во всех развитых странах телевизор сейчас приковывает к себе огромное количество людей. И надо уже сейчас серьезно подумать о том, чтобы телевидение давало настоящую духовную пищу, настоящее идейное и эстетическое воспитание. Пока телевидение еще не показало, на что оно действительно способно, пока еще не добралось до своей специфики. Но будущее его велико. И не телеработникам следует опасаться кинематографа, а нам, кинематографистам, приходится теперь уже задумываться над тем, как укрепить позиции в соперничестве с новым, рождающимся у нас на глазах искусством.

«Сегодня, когда наступила телевизионная эпоха...»

Интервью

— *Каким вы представляете себе характер в современном кино? Если бы вам сейчас пришлось ставить «Девять дней одного года», какие изменения вы внесли бы в сценарий?*

— Я буду говорить честно. У меня в этом смысле очень скверный характер. Кроме последней картины, все предыдущие я стараюсь забыть. Еще самые первые картины — скажем, «Пышку», «Тринадцать» — я вспоминаю без муки. Пока я в азарте работы, мне все нравится, я увлечен, но через некоторое время мне это начинает резко не нравиться.

Мне сейчас часто даже неинтересно смотреть художественные картины, за исключением чрезвычайно важных, чрезвычайно интересных. Это стало для меня тем же, чем стал для меня театр. Может быть, это временно, не знаю. Я не испытываю рабочей или профессиональной потребности смотреть спектакль, это не

составляет часть моей жизни, а книга составляет часть моей жизни. И документальное кино сейчас составляет часть моей жизни. Поэтому мне трудно оценивать «Девять дней одного года». И все же я могу сказать, что меня не всюду удовлетворяло актерское исполнение, и вот почему — из-за знаменитых подтекстов. Они не всегда нужны. Подтекст хорош тогда, когда он передает второй смысл простейшей реплики. Человек, например, говорит: «Здравствуйте, очень рад». А думает: «Чтоб ты сдох». Тогда подтекст необходим. Но иногда подтекст бывает настолько сложен, что он невыразим простейшими режиссерскими определениями. Лаврова меня спрашивала: «Кого я люблю, Куликова или Гусева?» (кстати, эти обе фамилии — птички). Я же искренне отвечал: «Не знаю. И не уверен, что вы должны это знать; как только вы будете это знать, вы станете играть хуже, я глубоко убежден в этом. Начнете играть несчастную любовь, роковую любовь, короткий момент счастья, в общем, мелодраму».

К вопросу о подтексте имеет отношение не только слово, но и музыка. Ею в кинематографе пользуются для того, чтобы создать ощущение эмоциональности — веселья, печали и т. д. Эта чувственная, эмоциональная музыка сводится обычно к десяти-пятнадцати типам ощущения. Сложны ассоциации, вызываемые музыкой. Сами звуки скрипки, предположим, или рояля имеют свой какой-то чувственный подтекст. Возьмем, допустим, разговор в ресторане, где выясняются отношения Гусева, Лели, Куликова. Если снабдить это музыкой, немедленно все превращается в мелодраму — только от одних звуков музыки. Отсутствие музыки, шум ножей, вилок кругом делает обстановку более бытовой и не дает зрителю раскисать. Вот почему я совсем эту музыку выбросил.

— *И не жалеете?*

— Не жалею. Все эти «подтексты», которые актеры уже без меня, собираясь где-нибудь в репетиционном зале или в гостинице, оговаривали между собой, сводились к вопросу: любит, не любит, ревнует, равнодушен, что я играю? Мне приходилось сушить, убирать мнимую эмоциональность, в чем мне помогал Храбровицкий. Я просто брал и читал тот же самый диалог, но без всякого выражения, спокойно, вот так,

как сейчас говорю: «Ты вспоминала обо мне?» — «Вспоминала, а ты?» — «Нет, не вспоминал». То же самое, но без всякого подтекста. Оказалось, что «сухой» текст задевает воображение зрителя. Задача в картине «Девять дней одного года» заключалась, в частности, в том, чтобы оставлять больше места для домысла. И чем больше будет в хорошей картине места для мыслей, для трактовок, тем лучше.

— *Это и есть одно из проявлений нового в решении характеров современников?*

— Совершенно верно. Вот монолог о дураках, который сделан в «Девяти днях», совершенно как будто не обязательный, ничем как будто не подготовленный, но он имеет прямое отношение к современному пониманию того, что такое наука сегодня и что такое человек сегодня. И если говорить о том, в чем я мог бы упрекнуть «Девять дней», так это в некоторой традиционности основного драматического узла (я имею в виду опыты Гусева и его заболевание), который мог бы быть не так подробно разработан и мог бы быть вообще только упомянут. Это было бы еще элегантнее и умнее. Умнее. Но просто на это у меня не хватило изобретательности и сил. Задача была еще в том, чтобы картину смотрели, а я опасался, что без твердой событийной основы картина окажется недоходчивой. Я сторонник того, чтобы картина смотрелась миллионами. Я не согласен со многими моими молодыми друзьями, которые считают, что это не так важно, смотрят ли фильм сегодня, — важно, что покажет будущее. Я в этом смысле человек скромный и считаю, что мы должны раньше всего думать о настоящем. А сегодня, если ты работаешь в кино, нужно, чтобы была отдача. Важно знать, сколько человек посмотрело твою картину; сравнивай цифры и делай для себя выводы. В частности, «Девять дней одного года» посмотрело двадцать восемь миллионов человек, в среднем картину смотрят семнадцать-девятнадцать миллионов. Двадцать восемь миллионов человек для такой серьезной картины за год, — я считаю, что это очень хорошо.

— *Вы высказываете сожаление, что в «Девяти днях одного года» все-таки велика доза традиционности и что гораздо больше могла быть развита ассоциативность. Не привело бы это к*

тому, что в картине будет слишком много недосказанностей.

— Нет, я вам приведу простейший пример. Вот представьте такую ситуацию. В гостинице, в горах, собрались пять, шесть, семь человек, и вы знаете, что один из них собирается убить другого и он его в конце концов убьет. Сколько раз вы должны напоминать об этом в течение одного часа и сорока экранных минут?

— *Не много, я думаю.*

— Очень не много. Чем меньше, тем лучше. И тем не менее все действие будет этим окрашено, будет окрашено беспрерывно. Вот что я имею в виду, когда говорю, что не надо мне было показывать, как облудился Гусев. Мне надо было расчистить место для других обстоятельств. Я развил эту самую тему слишком дотошно, потому что боялся, что у зрителя пропадет интерес. Он не пропал бы, совершенно не пропал бы.

— *В вашей новой работе «Мир сегодня» вы тоже используете прием закадрового голоса; если используете, то какое получает развитие этот прием, ранее примененный в «Обыкновенном фашизме»?*

— Я хочу делать две картины. Первая картина будет сниматься в Советском Союзе и во Франции, в Германии и кое-где еще. В ней будет тот же принцип авторского комментария, который есть в «Обыкновенном фашизме» и в котором, как вы справедливо говорите, как бы появился невидимый характер. Невидимый, но совершенно отчетливо индивидуальный. А я к этому всячески стремился. Сначала я опасался роли комментатора, но Майя Туровская меня убедила в том, что надо рискнуть. И тогда очень многое: возраст, усталость от картины, очень горькие ощущения, которые на протяжении полтора лет сопровождали работников картины (очень горькие, потому что мы включили ничтожную часть просмотренного материала), эти горькие ощущения прошли: фильм благодаря авторскому закадровому голосу приобрел завершенность. К этому прийти было нелегко. Сначала материал подавлял, постепенно из того же материала вырисовывалось решение. Приведу такой пример: хроникальные съемки гитлеровских операторов подсказали

тему массового психоза. 75000 метров материала надо было разделить. Сначала его делили по историческим признакам; не получалось, потому что не было целого ряда этапов. Тогда стали делить по признакам национальным и по признакам содержания, скажем: Гитлер, толпа, восторги, ужасы, смерти, концлагеря; коробки, коробки, коробки, коробки. Но за коробкой просматривалось нечто другое, и пленка вдруг стала приобретать совершенно новые качества. Например, марши, их было на полный день просмотра. Вы знаете, если целых шесть часов подряд смотреть марши, то возникает поразительная картина: через час или два это переходит в какое-то совершенно иное качество. Возникает впечатление какого-то безумия, неслыханно мрачного, чудовищного, почти — да, почти что сумасшедшего. Три часа маршей, вы понимаете, какое это зрелище! Мы могли в фильме показать эти марши раза два по десять — двенадцать минут самое большее. Но из этого возникает образ массового психоза, который культивировался фашизмом. В новой картине я хочу показать новые явления, которые возникают сегодня, но которые связаны с массовым психозом фашизма, — например, реваншистские сборища и т. п.

— *Видите ли вы родственность, преемственность между кинематографом и ТВ, и если да, то в чем это выражается?*

— Несчастье искусства, в том числе и телевидения, в том, что традиция, уже исчерпавшая себя, слишком быстро закрепляется, и дальше она уже держит в руках все. Посмотрите КВН. Чем он был и чем он стал? Просто там (вы обратили внимание?) все капитаны и все члены говорят одними и теми же голосами. Это типичный кавээновский голос. Бодрый и лишенный артистизма одновременно. Страшно настырный. Это уже стало ритуалом.

Начнем с экрана. У ТВ-экрана никаких преимуществ нет. Любое телевизионное изображение сегодня безгранично хуже, чем кинематографическое. Это не преимущество. Нет этого преимущества также и потому, что зрительный кинозал, в общем, помогает смотреть. «Зрительный зал» в квартире большей частью мешает смотреть. Значит, в общем-то, маленький голубой экран не помогает. В кино ходят, и в театр хо-

дят. В театр ходят именно благодаря ощущению живого актера, благодаря этому театр сохранил свою магию.

Кинематограф — великолепное искусство. Он тоже потерял очень многое в результате конкуренции телевидения. А сейчас он теряет еще больше, потому что наступает кассетное кино. Идет борьба, но она неизбежно будет проиграна в пользу кассетного кино. Телевизионный экран нельзя до бесконечности увеличивать. Потому что в нем ограниченное количество строк. А это — лимит.

— *И не нужен, вероятно, сверхбольшой телеэкран?*

— Многие картины, которые сейчас производят сильнейшее впечатление благодаря широкому формату, смотреть было бы невозможно в малом формате. Стерефонический звук, широкий формат — все это составляет, создает иллюзию действительности, человек чувствует себя погруженным в эту среду. В общем-то, все искусство — это разные формы воссоздания иллюзии действительности. Вы непременно должны в это поверить. Многое зависит от таланта режиссера, от таланта постановщика, от таланта драматурга. Но эта иллюзия неопределима, необходима, обязательна. А телевизор снижает, резко снижает эти возможности.

Для того чтобы принципиально понять, что такое телевидение и что такое кино, представьте себе матч, который происходит в Канаде, где сражаются две хоккейные команды. Как был бы снят матч, если бы мне довелось снимать для кинематографа? Я бы непременно дал понять зрителю, что происходит в Канаде. Я показал бы арбитров, игроков, тренеров, обстановку матча, зрителей, которые смотрят этот матч. А потом — как поехали в Канаду, через океан, лайнером, понимаете? Приехали туда, в чужую страну. Все это не интересует телевизор, но все это обязательно для кинематографа. Хороший кинематограф создал бы эту среду, и эту среду интересно ощутить. ТВ интересует прежде всего сам матч. Не судьи, не тренеры, не город, а сама борьба, исход которой нам не известен.

Снова сравним с кино. Я видел фильм о знаменитом матче бокса между Карпантье и Демпси. Он начинается с показа Карпантье в Париже. Карпантье упражняется даже на пароходе. Карпантье приехал в

Америку, в Америке его встречают. Он изящный француз, он упражняется в боксе, боксируя с собственной тенью. А Демпси только лупит кожаную грушу. Наконец, они выходят на ринг, идут эти раунды, очень короткие, после чего Карпантье разбит. Он рушится очень быстро. Это интересно, вы смотрите два характера — Демпси и Карпантье. Понимаете, две страны и два характера. Получается маленькое художественное произведение. Но телевидение не в состоянии этого сделать. Оно должно показать этот матч, ход борьбы на ринге. Вернемся к хоккею. Вам хочется увидеть, кто забьет шайбу. Это совсем другой способ показа событий и людей. Вы смотрите матч в ту же самую минуту, когда он действительно проходит, когда вы не знаете, будет ли победа или не будет и кто победит.

— *В этом, надо полагать, состоит драматургия зрелища?*

— Да, в этом драматургия зрелища. Когда во время одного из матчей наша хоккейная команда проигрывала, осталась втроем и все-таки стала чемпионом мира, то в последнюю минуту в Москве «Скорая помощь» не успевала за вызовами, потому что были сердечные припадки. Но когда смотрели тот же самый матч в записи, то припадков уже не было.

Или еще пример. Матч бокса в США. Кассиус Клей на пятнадцатом раунде нокаутировал Джо Фрэйзера. Теперь только специалисты будут смотреть, как же это произошло. А если вы хотите делать фильм об этом матче по-настоящему, то надо рассказать о Кассиусе Клее, включить сюда и то, что он преследовался за свои выступления против войны во Вьетнаме. Три года в тюрьме. Другая драматургия, другие требования, другое изображение, другой мир. Это телевидение, это — кино. Вот вам пример. Преимущество телевидения в его сиюминутности. Второе — доставка на дом. Третье — широкое использование телевизионного документа. По какой-то причине, я уж не знаю, телевизионный документ приобретает очень большую ценность, может быть, больше чем художественную. Дело в том, что художественную картину, как любую документальную, смотрят, требуя драматургии, непременно. Это привычка, привычка приходить в зал, привычка ожидания начала, как в театре. В некоторых кинотеатрах отодвигается занавес, медленно гаснет

свет. Это подобие увертюры. Кроме того, в фойе играет оркестр. Перед началом создается какой-то настрой. Эти действия рассчитаны на подготовку зрителя к полутора часам просмотра. Телевидение обладает в этом смысле огромной свободой. Здесь большой просмотр импровизации (как в КВН, хорошем КВН). Актеры могли бы импровизировать у вас на глазах. И думаю, что это было бы очень интересно. В театре это вряд ли возможно. А в телевидении это возможно, и возможно с очень широким привлечением автора, который вмешался бы в ход действия. Есть много путей. Но эти пути надо пробовать. Телевидение очень легко выдерживает, скажем, соединение натуры, декораций, условно нарисованной елки с живыми людьми, как на театре, но это же совершенно не смотрится в кинематографе. А в телевидении смотрится благодаря условности этой маленькой коробочки. Надо смелее работать, смелее использовать преимущества телевидения.

— *Ваше мнение о влиянии ТВ на молодежь?*

•— Сегодня наступила поистине телевизионная эпоха. Я не знаю, производится ли настоящее социологическое обследование в этом отношении. По-моему, человек сегодня начинает привыкать к телевидению примерно с шести-семи лет, с настолько глубокой верой в происходящее, что не отличает актера от диктора, документ от актерского изображения. Самый опасный возраст телевизионного влияния — до тринадцати-четырнадцати лет. Боюсь, что в это время не все дети вырабатывают в себе привычку к чтению. По телевидению им подается уже готовый материал, у них не работает фантазия. Когда подросток читает книгу, он переживает активный процесс. Он все время видит, он воображает. Слово превращается в изображение, в звук и т. д. Читатель додумывает. Перед ним возникают очень многие мелкие детали, которые телевидение подает как готовую пищу, не требующую никакого довоображения. Восприятие делается пассивным.

Интересную книгу могут читать и по три раза. Телевидение же дает определенную программу в определенный час. Но эту программу смотрят большей частью нерегулярно, и, как мне кажется, в большинстве случаев созерцательно. Это два разных процесса.

Телевидение в этом смысле отличается от кинематографа. В кинематограф идут, во-первых, как правило, вечером. Во-вторых, чаще всего компанией. В-третьих, по выбору. Идут на ту картину, которую хочется посмотреть, о которой слышали что-нибудь.

Влияние кинематографа на молодежь очень сильное. Более сильное, чем влияние телевидения. По моим наблюдениям, среди многих молодых людей, с которыми я очень часто встречаюсь, в общем, никогда не бывает разговоров о телевидении и постоянно — разговоры о кинематографе. Наоборот, более взрослые зрители, и чем старше, тем больше, ждут, когда по телевидению покажут кинокартину. Молодежь смотрит по телевидению кинокартину, как правило, тогда, когда она уже посмотрела в кино, чтобы увидеть еще раз некоторые любимые части.

— *А что нужно сделать, чтобы телевидение больше влияло на юных?*

•— Если телевидение будет резко отличаться от кинематографа прежде всего по тематике. Нужно смело оперировать фактами живой жизни, которые задевают молодежь, живо захватывают ее. Даже КВН в лучшие годы привлекал огромное количество молодежи. Рискнет ли телевизионный режиссер включить в программу «Горизонт» разговор с любыми двумя-тремя ну, скажем, молодежными зрителями без предварительной съемки? Если рискнет, тогда эта передача быстро станет очень интересной. Вот идет молодежь. Она вышла из университета, из театра, из школы. Поговорите с ними. Послушайте. Если вы рискнете три раза, на четвертый раз пойдут смотреть. Если придет, скажем, в общезитие без специальной подготовки, просто побеседовать. А у нас есть аппараты, которыми можно снимать при обычном свете.

Разрешите вам рассказать об одном опыте, венгерском, он мне показался интересным. Я, может быть, специально побываю в Венгрии, чтобы посмотреть, как это происходит. У них есть определенная программа. Кажется, раз в две недели или раз в неделю, не знаю. Она посвящается какому-нибудь определенному вопросу. На это отдается два часа. Докладчик делает короткий доклад, не более десяти минут. Пока он говорит (за эти десять минут, что он говорит), каждый может позвонить по телефону. Для этого име-

ются десять каналов. И по десяти каналам можно позвонить и задать любой вопрос в ходе передачи.

Надо строить новое искусство. Поиск должен проходить по пути как нахождения интересной, злободневной темы, которая бы волновала, так и по пути вытягивания зрителя в активное участие.

С моей точки зрения, надо делать свободные телевизионные театры, предположим, с широким использованием актерской импровизации, как это было, например, в 20-е годы в московском театре Быкова и Левшиной «Семперантэ». Надо делать очень много документальных картин, и одновременно необходимо прямым общением со зрителем поднимать ряд вопросов. На этой основе возникнут какие-то новые приемы.

Ведь если кинематограф — это, в общем, скрещение нескольких искусств — литературы, изобразительных искусств, театра, то телевидение — это самый всеобъемлющий перекресток. Я вижу множество дорог: дорога документального телекино, дорога прямого документального воздействия, дорога прямого спора и разговора с зрителем, дорога нового спектакля, дорога художественного телефильма, документального телефильма, научного телефильма. Думаю, что нужно создавать телевизионные зрелища, телевизионные информации, телевизионные споры-размышления. Тогда зритель станет более активным.

— *Если бы вам пришлось те же самые задачи, о которых вы говорили (подтекст, драматургическая функция музыки, контрапункты и т. д.), решать для телевизионного фильма в расчете на то, что фильм будет показываться на малом экране в этих миллионах квартир, нужно было бы что-нибудь менять?*

— Некоторые картины на телеэкране смотрятся так же хорошо, как смотрятся в кино, а другие почему-то не смотрятся. Дело не в размере экрана, дело в обстановке просмотра. В среде, в которую погружен кинематограф и телевизор. Будь это даже пять зрителей, которые собрались в малом зале, в кинематографе это одно восприятие и совершенно другое — когда фильм показывается в потоке общетелевизионной информации, информации политической, информации художественной, спортивной информации, научно-популярной и т. д. То и другое, третье, четвертое совме-

щаются. Тридцать секунд перед художественным фильмом держится заставка. В это время все обычно кричат: «Мама, будет картина!» А мама еще занята, а другой заканчивает ужин, третий что-то еще делает. Вы понимаете разницу в настрое?

— *Да, настрой другой.*

— Совсем другой. Когда-то Станиславский пытался сыграть сцену с Книппер-Чеховой в подлинной аллее парка... ничего не получилось. Потому что без рампы, без занавеса. Без должных условий не получается настрой, в котором можно было бы смотреть, все это сыплется, делается фальшивым. Как только вы погружаетесь в определенную среду, все возникает естественно. В начале фильма «Обыкновенный фашизм» сообщается, что эта картина есть то-то и то-то. Диктор говорит, что это фашизм и что хроника взята из такого-то архива и т. д. Зритель настраивается определенным образом. Когда я думал, как я буду готовить «Обыкновенный фашизм» для телевидения, то я хотел делать это так. Во-первых, разбить фильм не на две серии, а на три. Они были бы покороче, минут на сорок каждая. Во-вторых, предварить картину небольшим рассказом, скажем, о материале, который я видел, и как собрал. Убежден, что при этом условии картина смотрелась бы так же, как и в кино.

— *Считаете ли вы ТВ самостоятельным искусством?*

— С моей точки зрения, телевидение — это прежде всего информация. То есть информация в самом широком смысле. И у нее есть характер, безгранично емкий, необычайно разнообразный, живой и интересный.

Очевидно, что если бы телевидение упорно работало над тем, чтобы быть искусством, то в конце концов какими-то совместными усилиями можно было бы этого достигнуть. Ведь искусство одним человеком не решается.

Для того чтобы возник античный театр или шекспировский, нужен был и особый автор, и актер, и зритель, нужны были определенные общественные условия. Великий советский кинематограф тоже рожден не одним человеком, а общими смелыми поисками, рожден временем. Коллективный поиск — условие превращения телевидения в искусство.

Михаил
Ромм
Избранные
произведения
в 3-х томах
том 1

Время- кино- зритель

Перед широким разворотом киноискусства и киноиндустрии

Советская кинематография стоит на пороге важнейших событий, которые решительным образом изменят в самые ближайшие годы ее лицо. Постановка ста — ста пятидесяти картин в год не может оказаться только количественным нарастанием производства, она не может не привести к решающим качественным сдвигам.

Удельный вес тех мастеров — кинодраматургов, режиссеров, — которые определяют ныне лицо киноискусства, уже очень скоро станет гораздо менее значительным, а может быть, и совсем небольшим. Придут сотни дебютантов; из их числа выделятся десятки новых крупных художников. Это будет третье поколение кинематографистов, которое сменит нас, как это сделало когда-то второе поколение, определившее лицо советского кино в период возникновения звука.

Нам предстоят годы ломки, годы стройки, годы напряженной созидательной работы, связанной с широким разворотом нашего искусства и нашей киноиндустрии.

Не будет преувеличением сказать, что нет той области в нашем сложном искусстве-промышленности, которая не потребует решительного переворота. Это относится ко всем отраслям нашей многообразной техники, ко всем областям кинематографической промышленности, ко всем видам творческой практики.

Кинематография, рассчитанная на производство ограниченного количества картин, ничем не похожа на кинематографию, ориентирующуюся на широкий поток фильмов.

Годы малокартинья выработали у нас особую психику, приспособленную к узким рамкам нашей деятельности. Речь идет и о всех звеньях руководства, и о технических кадрах, и о творческих работниках.

Цехи, отделы, директора студий привыкли работать штучно. Сценарные отделы настроены на кропотливую, ежемесячную возню с единичными сцена-

риямн. Иной раз пять-шесть инстанций занимаются одновременно какой-нибудь картиной, обкатывая и обтесывая ее со всех сторон. Художественные советы часами обсуждают двадцатиминутную короткометражку. Так, например, художественный совет «Мосфильма» потратил четыре заседания на дискуссию по исправлению сценария двухчастной комедии размером в пятнадцать страниц. Режиссеры, пускаясь в производство, чувствуют себя своего рода робинзонами, первооткрывателями. На их работе сосредоточено пристальное и пристрастное внимание такого количества руководящих лиц, инстанций и учреждений, на них ложится такая уникальная ответственность, что это подчас очень затрудняет оригинальное решение картины. В самом деле, если твоя картина оказывается единственной в данном разделе тематики, то и у зрителя, и у руководителя, и у автора к ней одно отношение. Если эта же картина появится в числе ста картин и рядом с ней будет поставлено еще десять-пятнадцать-двадцать картин, сделанных примерно на том же материале или посвященных аналогичным темам, то к картине предьявят совершенно иные требования, к ней сложится совершенно иное отношение.

Нам предстоит решить множество трудных и интересных творческих, технических и организационных проблем.

Но главной из них будет сценарная проблема — проблема обеспечения мощной кинематографии Советского Союза мощной драматургической основой.

Эта задача тем более сложна, что речь идет не только о количестве сценариев, и даже не столько об их количестве, сколько об их лице.

За годы малокартинья наша кинематография не только растеряла кадры кинодраматургов, отбила у писателей охоту обращаться в кинематограф, резко сузила круг литераторов, профессионально занимающихся кинематографом, но и выработала своеобразные навыки и штампы, с которыми нужно сейчас решительно распрощаться.

Мы очень часто утверждаем, что корень зла был в увлечении биографическими фильмами. Это не совсем верно. Биографические фильмы оказались только наиболее ярким выражением того осторожно прокладного, орнаментированного, рассудочно-лакиро-

ванного стиля, который сложился за последние годы в советской кинематографии, нивелировал почерк мастеров и оттеснил историко-революционную тематику, проблемные картины, посвященные современной жизни, и т. д. Ведь и «Чапаев» и «Депутат Балтики» были тоже своего рода биографическими фильмами. Однако эти произведения, сделанные с большой революционной страстью, с огромной внутренней взрывчатой силой, говорили о духе нашей революции, о духе нашего народа больше, чем иные фильмы, посвященные самым злободневным проблемам современности.

В отличие от «Чапаева» и «Депутата Балтики» кинобиографии композиторов, адмиралов и генералов, созданные нами за последние годы, по существу говоря, были оторваны от внутреннего содержания нашей жизни.

Наибольшей бедой последних лет я считаю не то, что мы делали много кинобиографий, а то, что мы потеряли высокую революционную тему, страстность в вопросах переделки сознания человека — потеряли почти во всех картинах.

«Чапаев» был историко-биографической картиной, но он ставил огромные, насущно важные вопросы каждого дня нашей жизни.

Страстно патетический образ Чапаева, исключительно талантливый, несдержанный, часто путающийся, не всегда дисциплинированный, но безгранично преданного солдата революции, был поднят Фурмановым и Васильевыми на огромную принципиальную высоту — он учил молодежь жизни, показывал ей пример служения народу.

Но вот недавно мне пришлось прочесть два сценария, поразивших меня тем, что в них как бы проводится ревизия такого отношения к неуравновешенному герою. В одном из этих сценариев (он не поставлен, и поэтому я не хочу называть его) речь идет о двух девушках, фабричных работницах. Одна из них — яркая, талантливая, но неуравновешенная, не всегда дисциплинированная и чрезмерно самолюбивая девушка; другая — скромная, аккуратная, исполнительная, добросовестная и во всех отношениях безупречная. Автор жестоко расправляется со своей первой капризной героиней, не стоящей в этом акку-

ратном, причесанном ряду. Он отбирает у нее жениха, отбирает стахановские рекорды и строго наказывает ее за строптивость. Напротив, ее аккуратная соперница достигает в жизни всего: получает жениха своей чрезмерно темпераментной подруги и выходит на первое место по производственным показателям.

Совершенно аналогичный сценарий, но на студенческом материале, создан другим автором. Любопытно, что оба автора — молодые кинодраматурги, и, следовательно, проповедь аккуратности и послушания исходит не от старческой дряхлости, а, так сказать, ведется со всем темпераментом юности.

Недавно появился на экранах «Аттестат зрелости». Некоторыми чертами он разительно напоминает приведенные выше два сценария.

Мне кажется, что эти три произведения дают более яркую характеристику тех ошибок, которые мы делали в последние годы, чем любой биографический фильм.

Но вот четвертый пример.

Молодая сценаристка сдала на одну из киностудий сценарий, в котором речь идет о судьбе женщины-колхозницы в одной из республик Средней Азии. У этой женщины, передовой колхозницы, отсталый муж. Приревновав героиню к агроному, он зверски избивает ее плеткой, запирает дома, запрещает работать в колхозе, а когда та, несмотря на это, все же продолжает работать, уходит от нее, бросая ее и ребенка.

Начало несколько напоминает картину «Член правительства». Но интересно дальнейшее разрешение темы. Героиня молодой сценаристки не любит мужа, он для нее абсолютно чужой человек. В то же время разделить свою судьбу с агрономом, которого любит, она не решается, опасаясь, что консервативно настроенные соседи осудят ее. Когда через год в колхоз случайно приезжает муж, героиня возвращается к нему, покорно кладет ему голову на грудь, хотя он даже не делает шага к примирению.

Любопытная деталь: прежде чем положить голову бывшему мужу на грудь, героиня видит его руки, «такие знакомые, мускулистые, загорелые» (цитирую на память). Напомним, что именно эти руки избивали ее плеткой. Тем не менее мускулистые руки приводят ге-

роиню в такое умиление, что она смиряется перед бывшим мужем.

Проповедь смирения вместо проповеди страстного бунта женщины, требующей равноправия,— это ли советская идеология?

Я усматриваю некое внутреннее сходство во всех приведенных мной произведениях. Сходство это заключается в потере художниками революционной перспективы. Отсюда идут и лживые сюжетные положения и неверная оценка человека.

Я привел эти примеры только для того, чтобы продемонстрировать сложность задач, которые стоят перед нами сейчас. Речь, как видно, идет не о механическом увеличении числа лиц, пишущих сценарии, а о пересмотре многих позиций, которые стали уже для нас привычными.

Разумеется, биографические фильмы — яркий пример курса кинематографии последних лет. Но, быть может, не менее ярким примером являются и так называемые художественно-документальные фильмы, поставленные нами. Не говоря уже о том, что документальность их в целом ряде деталей более чем сомнительна, в некоторых из них отчетливо прослеживаются те же самые тенденции. Возьмите хотя бы «Сталинградскую битву». В этой картине автором сценария Н. Виртой и постановщиком В. Петровым «забыт» немаловажный герой, который сыграл решающую роль в защите Сталинграда,— это народ. Среди массы генералов, маршалов и офицеров забыт русский солдат. Как же можно ставить художественно-документальный фильм о бессмертной Сталинградской эпопее и не вспомнить невиданный в истории подвиг народа, не вдохновиться этим подвигом, не отдать всего сердца для того, чтобы воплотить этот подвиг на экране!

Документальность картины вовсе не означает, что она должна стать экранизированным официальным рапортом о чисто стратегической стороне событий. Вспомним хотя бы документальный фильм «Повесть о нефтяниках Каспия». Насколько больше внимания к человеку мы найдем в этом кинодокументе по сравнению с художественной картиной «Сталинградская битва»! Разумеется, я не склонен винить в этом одного Вирту или Петрова. Повторяю, «Сталинградская бит-

ва», так же как многие другие картины, так же как некоторые биографические фильмы, отразила общую тенденцию последних лет. Дело зашло так далеко, что даже в изображении русских императоров (кроме четырех последних — двух Александров и двух Николаев) делались попытки пересмотреть прежние советские позиции. При работе над «Адмиралом Ушаковым» некоторые сценарные консультанты рекомендовали мне «поднять» образы Екатерины, Павла и Александра I.

Курс кинематографии, сложившийся за последние годы, оставил глубокие следы и в сознании творческих работников киноискусства и в сознании зрителя.

Недавно произошло весьма знаменательное событие: картина «Анна на шее» имела большой успех у зрителя. Нельзя недооценивать значения этого факта, ибо картина — я в этом глубоко убежден — не блещет достоинствами.

Дело, разумеется, не только в том, что И. Анненский стилистически искажил Чехова. Литературное произведение, переходя в кинематографический ряд, не может не претерпевать очень крупных изменений. Меньше всего я склонен обвинять Анненского в том, что он на место образов Чехова поставил образы, более свойственные творчеству Островского или Салтыкова-Щедрина.

Не в этом существо дела.

Дело в том, что в этой картине не прочтена идея, заложенная в чеховском произведении и, как это всегда бывает у Чехова, очень глубоко спрятанная. Чехов в этом маленьком рассказе утверждает: в государстве деспотии, которое опирается на страх, существуют две категории людей — рабы и их повелители. И когда раб, боящийся всего и всех, вдруг чувствует, что его самого начинают бояться, что от него начинают зависеть, он сразу переходит от психики раба к прямо противоположной психике деспота.

Именно поэтому Чехов с такой резкостью, без какой бы то ни было подготовки дает Анне фразу: «Пошел вон, болван» — сразу после бала.

Анненский, превративши Анну в симпатичную, сентиментальную, свободолобивую девицу, тоскующую, плачущую, не сделал главного: он не показал ее поначалу рабыней, он превратил ее в героиню, в мятушуюся

жертву. И поэтому внезапное изменение этой девушки — грубое пренебрежение к своей семье, помыкание мужем — решительно ничем не оправдывается в картине. Идейный смысл резко нарушен. Успев завоевать симпатии зрителя, Анна уже не может до конца потерять их даже тогда, когда превращается в равнодушную, безнравственную и жестокую светскую даму. Мораль картины кажется мне весьма сомнительной, тем более что дворянско-чиновничий свет изображен в достаточно соблазнительных тонах.

Когда Анна Анненского вначале пытается уйти из дома мужа, то это — Катерина из «Грозы». Но можно ли представить себе, что Катерина поведет себя так, как ведет себя Анна в финале картины?

Что касается обиды за Чехова, то больше всего мне обидно, что Анненский снабдил свою картину множеством сентиментальных деталей. Больше всего ненавидел Чехов сантимент, и меньше всего он способен был «нажимать на слезные железы». «Анна на шее» Чехова — это рассказ очень высокого вкуса (кстати, Чехов в литературном труде превыше всего ценил именно хороший вкус, сдержанность, изящество, скупость, точность). А «Анна на шее» Анненского — это произведение сентиментальное, рассчитанное на внешние эффекты и изобилующее сценами невысокого вкуса.

Если бы «Анна на шее» не имела такого успеха у нашей зрительской массы, то не стоило бы слишком много рассуждать о ней. Мы так редко экранизируем наших классиков, что каждая попытка перевода их на экран заслуживает всяческой поддержки.

Успех «Анны на шее», так же как исключительный успех выставки скульптора С. Эрзи, показывает, что, стосковавшись по эмоциональному искусству, набив оскомину на картинах, проникнутых сухой дидактикой, живописующих официальную сторону биографий героев прошлого, зритель бросается на любые произведения искусства, которые кажутся ему воодушевленными, которые затрагивают какие-то человеческие стороны души.

Я не хочу ставить на одну полку творчество одаренного, хотя и несколько старомодного, с явным налетом модерна, увлекающегося внешними эффектами, но все же высочайшего мастера своего дела, Эрзи, с

довольно рыхлым и малосамостоятельным творчеством Анненского. Но успех того и другого где-то смыкается.

Причина здесь отчасти в том, что за эти годы мы не создали ни «Чапаева», ни «Депутата Балтики», ни трилогии о Максиме, ни «Машеньки» — картин, проникнутых глубокой социалистической идейностью, страстных, темпераментных, увлекательных и вместе с тем сделанных на высоком уровне мастерства, с превосходным вкусом, со строгостью подхода к материалу. Картины такого рода волнуют зрителя, задевают его самые сокровенные душевные струны и в то же время воспитывают его, приучают к высокой требовательности.

Я отнюдь не собираюсь зачеркивать все картины, поставленные нами за последнее десятилетие. Среди них был ряд превосходных произведений киноискусства. Так, например, в ряду кинобиографий я считаю «Тараса Шевченко» блестящей картиной, проникнутой подлинным революционным духом. Сцены ссылки Тараса — это классика советской кинематографии. Точно так же и в других жанрах советская кинематография создала за последние годы ряд превосходных картин: «Молодая гвардия», «Сельская учительница», «Райнис», «Кубанские казаки».

Блестящие работы представила документальная и научно-популярная кинематография.

И тем не менее общий тонус нашего искусства за последние годы снизился и в идейном и в художественном отношении.

Делать мало картин оказалось ничуть не легче, чем делать много. Идея сосредоточенного внимания на единичных произведениях (что якобы должно было привести к сплошь блестящему качеству) оказалась утопией.

Что же касается жанрового и тематического многообразия, то здесь нас постигла полная неудача: мы делали очень похожие друг на друга кинокартины.

Мне представляется, что при широком развороте кинематографа главенствующее место должны занять четыре основных раздела тематики.

Разумеется, первый из них — это тематика современности. Подавляющее большинство наших картин, естественно, должно быть посвящено человеку — стро-

ителю коммунизма. Здесь нам предстоит необозримое поле работы.

Вспомним хотя бы о том, что со времени «Встречного» у нас не было крупной картины, посвященной рабочему классу.

Вспомним, что о наших колхозах зрители Китая и стран народной демократии судят в основном по картинам, поставленным лет пятнадцать тому назад.

Вспомним, что со времени «Партийного билета» мы не ставили картин, посвященных партийной жизни, что секретарь райкома стал главным героем только одной картины, события которой происходят во время Великой Отечественной войны, а место действия — тыл врага.

Вспомним, что в нашей стране, где учатся миллионы, почти нет картин, посвященных студенчеству.

Мы по-настоящему не разрабатываем, не освещаем самых насущных, животрепещущих, остро волнующих зрителя моральных, этических, бытовых проблем.

Сдвиг в деле создания картин, отображающих современную советскую действительность, должен быть решающим.

Вторым важнейшим разделом нашей работы я считаю историко-революционную тематику.

Надо отметить, что именно на этом фронте советская кинематография одержала свои наиболее блестящие победы, начиная с «Броненосца «Потемкин» и «Матери».

В последнее время этот раздел тематики у нас совершенно заброшен. Это глубоко неверно. Об Октябрьской революции можно сделать десятки картин, и каждая из них будет самым живым образом перекликаться с насущными проблемами современности.

Третий раздел — это картины, отражающие жизнь людей в капиталистических странах.

Если таких очень нужных картин не сделаем мы, то их не сделает никто. Прогрессивные кинематографисты за границей не в силах поднять эту тематику: им не позволят говорить о капитализме полным голосом. Самое большее, на что могут пойти и идут итальянские режиссеры-коммунисты, — это показать безработицу, но затрагивать причины безработицы им уже не дадут.

Наша кинематография может сказать правду о современном капитале. Работать в этой области не легко, но это наш гражданский долг. Рассказать правду о том, что происходит в Италии, во Франции, в Западной Германии, что такое американский капитал, что представляют собой современные колонии, кому и почему нужна война, в чем тайные пружины американской дипломатии,— это одна из важнейших задач советского киноискусства. Этой задаче должны быть посвящены усилия ряда мастеров.

В связи с этим направлением работы советской кинематографии мы, несомненно, должны экранизировать ряд произведений современных прогрессивных зарубежных писателей и классические произведения западного критического реализма. Многие шедевры Золя, Мопассана, Бальзака вполне могли бы стать предметом нашей работы. Эти писатели до сих пор никем не превзойдены по остроте и блеску разоблачения буржуазного общества.

Опять-таки никто, кроме нас, не может экранизировать наиболее смелые произведения западных классиков. Когда буржуазная кинематография и особенно Голливуд начинают заниматься экранизацией, то идейный смысл неизбежно выхолащивается и подменяется ублюдочной голливудской моралью.

Наконец, четвертым мощным разделом работы советской кинематографии должна стать экранизация нашей отечественной, русской и советской классики.

Стыдно, что до сих пор у нас в звуковом кино еще не поставлены такие произведения, как «Капитанская дочка», «Накануне», «Отцы и дети», «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», «Мертвые души», как «Мать» Горького, как его же «Челкаш» и т. д. Еще удивительнее, что мы до сих пор не экранизировали ни «Железного потока», ни «Разгрома», ни «Тихого Дона».

Русская дореволюционная и советская классика — это богатейший резерв для работы кинематографии. Но в вопросе экранизации необходимо решительно изменить наши навыки и сложившиеся традиции. Время от времени мы прибегали к классическому Наследию, но делалось это беспланоно, стихийно, случайно. Режиссеры, спавшие в простой, хватались за классику то ли в связи с очередным юбилеем, то ли в свя-

зи с прорехой в тематическом плане. В результате одному писателю «везло», например Чехову или Островскому, другому «не везло», например Пушкину или Тургеневу. Качество сценарной обработки классики и режиссерской интерпретации также оказывалось весьма разнотойным и случайным.

Мне кажется, что должна быть создана своего рода редакция Классической серии советской кинематографии. В эту редакцию должны быть привлечены крупные кинорежиссеры, кинодраматурги, писатели и литературоведы. Должна быть создана программа экранизации классики. Это как раз та область кинематографической тематики, которая может быть планоно рассчитана на много лет вперед. Можно тщательно работать над сценариями, заготовляя их впрок, можно готовить режиссеров к перспективе постановки классических произведений, с тем чтобы режиссер заранее обдумывал эту работу, даже занимаясь пока что другой картиной. Ведь экранизации рассчитаны на очень долгое пребывание на экране. Хорошая картина, сделанная на классическом материале, может держаться в прокате многие десятилетия. Каждый год новое поколение школьной молодежи будет параллельно с курсом русской литературы смотреть эти картины.

Огромные задачи, стоящие перед советской кинематографией, требуют решительной перестройки всей организации сценарного дела.

Прежде всего мы должны восстановить практику Привлечения на производство профессионалов-сценаристов, постоянно работающих на какой-либо студии, связанных со всей её творческой жизнью, органически участвующих в обеспечении этой студии литературно-Сценарным материалом.

За последнее десятилетие сценаристы такого тйИа исчезли. В результате этого Кинопроизводство поставлено в зависимость от работы авторов, порой случайных, не заинтересованных в судьбе Данной студии* а часто и вообще в кинематографии.

Многие из литераторов, пишущих киносценарии, при всех своих достоинствах плохо знают кинематограф и, мало того, не желают знать его лучше. Они полагают, что их дело — поставить студии литературный полуфабрикат с весьма приблизительным диало-

гом, с неточным объемом, с неразработанной мизансценой, совершенно не продуманный по линии монтажа и даже подчас с недостаточно точно увиденными местами действия. Дальнейшее они предоставляют режиссеру. Надо прямо сказать, что такой сценарий — это еще полработы и дорабатывать его должен не режиссер, а сценарист; если же сам автор данного произведения дорабатывать не может или не хочет, то эту работу должен проделать за него другой, более опытный, а иногда и просто более добросовестный кинодраматург.

Когда-то во всех сценарных отделах числились помимо договорников штатные сценаристы. Эти люди отвечали вместе со сценарным отделом за обеспечение производственной жизни студий доброкачественной сценарной литературой. Они получали помимо оплаты самостоятельных сценариев ежемесячную заработную плату за подсобную работу, которую проделывали по поручению сценарного отдела. Сюда входила иногда редакция сценария, иногда его решительная доработка, иногда совместная работа с опытным автором.

В последние годы, когда наша кинематография выпускала ничтожно малое количество картин, работники такого типа оказались ненужными, ибо единичные, штучные сценарии дружно «обкатывались» штатом редакторов или приглашаемыми время от времени «лекарями» из числа профессиональных кинодраматургов.

Но если уже в ближайшее время киностудии придется выполнять ежегодно программу в пятнадцать-двадцать-тридцать и больше картин, она не может базироваться на такой полукустарной системе, при которой неизбежны переделки, запоздания, задержки и при которой производственную жизнь студии невозможно спланировать мало-мальски точно. Поэтому я считаю необходимым укрепление сценарных отделов кинодраматургами, неразрывно связанными с жизнью студийного организма.

Вторая важнейшая фигура в сценарном отделе киностудии — это редактор.

Советская кинематография вырастила ряд превосходных, знающих свое дело, образованных редакторов, но их ничтожно мало, и многие из них в послед-

нее время ушли с производства. Между тем функция редактора чрезвычайно важна. Помимо всего прочего именно редактор организует связь между режиссерами и кинодраматургами. Правильно выбрать и соединить нужного режиссера с нужным автором часто означает с самого начала обеспечить успех картины. И наоборот, неправильный подбор режиссера часто уже в зародыше ведет сценарий к гибели, так же как и неправильно выбранный автор. Редакторы сценарных отделов должны следить за всей советской литературой — столичной и периферийной, журнальной, книжной и газетной. Они должны выискивать новых авторов, уметь помочь опытному кинодраматургу найти нужную тему, найти литературную основу для сценария подчас там, где меньше всего можно было ожидать найти ее. Сценарный отдел — это мозг и сердце студии. К сожалению, за последнее время, мало нуждаясь в сценариях из-за сокращенного производственного плана, мы мало нуждались и в сценарных отделах и в их редакторах — это привело к снижению тонуса работы сценарных отделов, к потере ряда способных работников.

Вместе с тем следует решительно поднять права автора, уважение к его труду, к его стилистике, к его творческому лицу. Среди режиссуры широко распространено отношение к сценарию как к своеобразному трамплину, помогающему совершить скачок в производство, и только. Нужно помнить, что автор сценария остается и автором картины со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Нельзя обойти молчанием также и пресловутый вопрос о количестве экземпляров, которые проходят сценарий, когда он «обкатывается» перед запуском в производство. Авторы жалуются, что сценарий перед запуском в производство проходит редактуру и в сценарном отделе студии, и в художественном ее совете, и в главке и т. д.

Впрочем, дело не столько в количестве экземпляров, сколько в методе их работы.

У нас как-то сложилось незыблемое убеждение, что вкус каждого члена художественного совета, каждого редактора имеет право на существование наравне со вкусом автора. Подавляющее большинство замечаний, которые получает автор сценария, возникает в резуль-

тате индивидуального, вкусового подхода к производству. Мы не умеем объективно и терпимо относиться к проявлению самостоятельного вкуса автора. Чего только не слушаешься на художественных советах! Часто одни предложения прямо противоположны другим, и автору рекомендуют «продумать и учесть все высказывания». Между тем учесть их в работе подчас бывает просто невозможно, а то и вредно.

В свое время <•••> был художественный совет Министерства кинематографии СССР. По каждой картине он проводил следующую работу: обсуждал литературный сценарий, иногда обсуждал его вторично после поправок, обсуждал режиссерский сценарий и пробы актеров, смотрел и обсуждал материал картины — иногда два, а то и три раза; смотрел и обсуждал готовую картину — также иногда два, а то и три раза. Если подсчитать время, которое затрачивал художественный совет на каждую картину, то выходит, что в среднем проверка картины занимала от трех до четырех заседаний. А так как художественный совет состоял из лиц занятых, ответственных, работавших в других организациях, то он мог собираться не чаще одного раза в неделю.

В летнее время, когда группы разъезжаются по экспедициям, а члены художественного совета — на отдых, заседания происходили еще реже. Разделим срок — сорок пять заседаний в год на четыре, и выходит, что художественный совет мог пропустить за год десять-двенадцать картин. Пропускная способность художественного совета лимитировала производственную программу кинематографии, ибо сценарии и картины подчас по месяцу, а то и больше ждали решения своей судьбы. Разумеется, вкусовщина и перестраховка играли немалую роль и в прениях на художественном совете и в его решениях.

Ныне «большого» художественного совета нет, но «малые» художественные советы остались на студиях. И вот, если взять киностудию «Мосфильм», то окажется, что сколько бы мы ни строили павильонов, но если сохранится система, при которой каждый сценарий и каждая картина должны проходить через художественный совет студии, то больше двенадцати-пятнадцати картин «Мосфильм» поставить никогда не сможет, ибо здесь они обсуждаются еще тщательнее,

чем на «большом» художественном совете. Уже сейчас при постановке всего десяти-двенадцати картин художественный совет вынужден заседать иногда по два раза в неделю, и, следовательно, мастера, являющиеся его работниками, не в состоянии посещать все его заседания. Арифметика, разумеется, грубый способ доказательства, но в данном случае — самый наглядный.

Мы никогда не сможем осуществить программу в сто — сто пятьдесят картин ежегодно, если будут существовать органы или лица, которые всю эту массу продукции будут пропускать через себя. Если начальник Главного управления кинематографии будет читать все сценарии и смотреть все картины, то ни на что другое у него времени уже не останется. При ста пятидесяти картинах мы будем выбрасывать на экран по три картины в неделю и столько же запускать в производство. Не нужно ждать, пока жизнь опровергнет сложившуюся централизованную систему контроля. Уже сейчас нужно эту систему решительным образом менять и облегчать.

Когда вступят в строй новые павильоны «Мосфильма», придется разбить эту студию как бы на несколько самостоятельных кустов или объединений, в каждом из которых должна работать группа молодежи и один-два опытных мастера. Такой куст, такое объединение, такая мастерская (как бы это ни называлось) должны иметь право самостоятельно решать все творческие и производственные вопросы, разумеется, при общем контроле и руководстве со стороны дирекции студии и Главного управления кинематографии. Такое небольшое объединение съемочных групп должно быть связано с определенным кругом авторов, кинодраматургов, композиторов, а может быть, и актеров. Оно должно иметь самостоятельный тематический план. Система громоздких художественных советов должна быть заменена гораздо более легкой и оперативной системой небольших по составу творческих коллегий, тесно связанных с жизнью определенной группы картин и мастеров, делающих эти картины.

Однако все эти организационные мероприятия, разумеется, не в силах разрешить сценарный вопрос, если на помощь киноискусству не придет советская литература. Кинематограф кровными узами связан и с

театром, и с изобразительными искусствами, и с музыкой, но всего ближе он стоит к литературе. К сожалению, до сих пор кинодраматургия остается пасынком в Союзе советских писателей. Опубликование сценария в толстом журнале или издание его каким-либо литературным издательством — это явление из ряда вон выдающееся, редкостное. Некоторые журналы, как, например, «Октябрь», принципиально отказывались печатать сценарии, считая, что кинодраматургия вообще никакого отношения к литературе не имеет. Между тем кинодраматургия — это такой же вид литературы, как и театральная драматургия. Я убежден, что лучшие советские сценарии будут еще поставлены вторично в цвете с применением широкого экрана или просто с новыми актерами и в новой режиссуре, ибо эти сценарии — превосходные литературные произведения.

Даже самые лучшие наши картины не вечны, ибо искусство наше очень молодое, движется вперед очень быстро и, следовательно, обновляется год от году. Кинематограф — не только самое массовое и самое важное, но, смею сказать, и самое живое из искусств именно в силу своей молодости и массовости. Как раз по этим причинам картины, поставленные пятнадцать-двадцать лет тому назад, резко устаревают, а некоторые даже превосходные картины умирают. Если бы я нашел сейчас исполнителя роли Ленина, равного, с моей точки зрения, Щукину, и исполнителей ролей Василия и Матвеева, равных для меня Охлопкову и Ванину, я, ни минуты не колеблясь, поставил бы вновь «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», чтобы продлить жизнь этих картин на экране еще на пятнадцать-двадцать лет.

Я уверен, что советская кинодраматургия не только может создать, но уже создала ряд классических произведений. В этом можно убедиться, хотя бы пересмотрев сборник избранных сценариев советского кино. В нем есть сценарии, ничем не уступающие лучшим образцам советской прозы и советской театральной драматургии. Разумеется, проза — бессмертный род литературы. Художественная проза была, есть и будет ведущим родом среди всех искусств. Но по сравнению хотя бы с театральной драматургией кинодраматургия имеет право занять ведущее положение.

Между тем до сих пор у нас театрального драматурга считают писателем, а кинодраматурга — в лучшем случае полуписателем. Не случайно то обстоятельство, что председатель комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей А. Штейн за последнее время каждое свое произведение пишет сначала для театра, а потом уже для кино, то есть рассматривает кинематограф как вторую из своих профессий, а не как первую. Меньше всего я виню в этом Штейна, я виню в этом всех нас.

Между тем я помню времена, когда такие кинодраматурги, как Виноградская, Зархи, Гребнер, Леонидов, считая кинодраматургию благороднейшей задачей и высшим видом литературного творчества, целиком отдавали себя кинематографу, находили в нем полное и абсолютное творческое удовлетворение. Именно благодаря усилиям таких людей советская кинематография сумела уже в 20-х годах этого столетия выйти на первое место в мире и показать непревзойденные образцы могучего революционного искусства, глубоко новаторского и по идейной своей направленности и по разработке киноязыка, по поискам специфической, новой, кинематографической формы.

Союз советских писателей должен наконец начать полноценную работу в области кинодраматургии, поставив перед собой задачу всемерно содействовать нашему искусству, обеспечить кинопроизводство высокоидейной и высокохудожественной литературной основой.

Несомненно, на кинодраматургию резко влияет общее состояние советской литературы за последние годы. Суров не был кинодраматургом и тем не менее фальшивый, приспособленческий дух его произведений жил и в кинематографе.

Второй съезд советских писателей должен разрешить немало важнейших вопросов. Прозаики и поэты, театральные драматурги и критики с надеждой ждут, что дискуссия на съезде и его решения откроют новые перспективы перед ними. Но больше всех заинтересованы в решениях съезда именно кинодраматурги.

До сих пор Союз советских писателей — ни его правление, ни секретариат — не отвечал за состояние дела в киноискусстве. Наступает время, когда Союз советских писателей должен взять на себя заботу о

кинодраматургии. Три главнейшие задачи стоят перед ним. Первая — поднять кинодраматургию на уровень ведущих отраслей литературы. Вторая — организовать постоянную, тесную и живую связь с кинопроизводством, принять живейшее участие в обеспечении кинематографии достойной литературной основой. И третья — совместно с кинематографией организовать воспитание кинодраматургов в существующей системе литературных вузов.

Наши неотложные задачи

В последние годы, где бы ни встречался кинорежиссер со зрителем, беседа обычно начиналась вопросом: почему на экране мало новых советских фильмов?

Приятно отметить, что сейчас положение в кинематографе коренным образом меняется. В работе находится вдвое больше кинокартин, чем в прошлом году. «Запуск» сценариев в производство будет нарастать и дальше. Уже поднимаются стены новых павильонов студии «Мосфильм»; года через три мощность ее возрастет втрое. Началась реконструкция и других студий. Недалеко то время, когда зрители каждую неделю смогут смотреть новый советский фильм. Но и это не предел: выпускать две-три картины в неделю — такова задача советской кинематографии!

Для того чтобы осуществить большой план производства художественных фильмов, нужно решить много важных вопросов. И среди них один из самых главных — создание полноценных в идейном и художественном отношении сценариев.

За последние годы мы, киноработники, сделали очень мало для развития славных традиций советской кинематографии, создавшей ряд картин выдающихся, смелых, новаторских по форме и содержанию. Давно не ставились фильмы, подобные таким, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Трилогия о Максиме», «Депутат Балтики», — фильмы огромной воспитательной силы, полные темперамента, вдохновленные высокими идеями революционной борьбы.

Давно не видели мы и таких картин, как «Встречный», «Великий гражданин», «Член правительства»,

«Партийный билет», «Машенька», «Цирк», «Сельская учительница», в которых глубоко раскрыты характеры рядовых советских людей, подняты волнующие, острые вопросы нашей действительности.

Высокая партийность, идейность и благородная творческая страсть определяли работу мастеров, создавших эти фильмы, полюбившиеся и советским, и зарубежным зрителям. Лучшим картинам советской кинематографии свойственно особое для каждой режиссерской индивидуальности прочтение и решение сценария, самостоятельный творческий почерк.

К сожалению, не все фильмы, которые ставятся в настоящее время, отвечают высокому идейно-художественному уровню, присущему советской кинематографии. Мало кинокартин, построенных на современном материале, крупных по мысли и драматургическому мастерству.

Задача заключается в том, чтобы наряду с привлечением в качестве сценаристов большой группы писателей самым решительным образом собирать и объединять распыленные кадры профессиональных кинодраматургов. Сокращение производства фильмов в последние годы привело к тому, что кадры кинодраматургов значительно поредели. Многие из кинодраматургов, отойдя от работы в кинематографии, трудятся в смежных областях искусства.

Для профессиональных кинодраматургов следует создать наиболее благоприятные условия; надо прикрепить к опытным кинодраматургам творческую молодежь, окончившую Всесоюзный государственный институт кинематографии; практиковать содружество кинодраматургов с писателями, впервые работающими над сценариями.

В творческом общении кинодраматургов-профессионалов и писателей, приносящих в кино свои оригинальные замыслы, подкрепленные глубоким знанием жизни, будут рождаться новые сценарии, так нужные кинематографии. Тогда разговоры о специфике работы в кино не будут отпугивать писателей.

Увеличение количества выпускаемых фильмов теснейшим образом связано с подготовкой творческих кадров кинематографии. Для постановки фильма нужны не только сценарист и режиссер, но нужны актеры, много хороших актеров, нужны операторы, асси-

стененты, помощники режиссера, звукооператоры и представители других специальностей. А положение с творческими кадрами пока очень тяжелое. Надо смелее выдвигать молодежь во всех областях кинематографического творчества, группируя ее вокруг ведущих режиссеров-мастеров.

Пора практически решить вопрос о создании при киностудиях полноценных режиссерских мастерских. Опытный мастер руководил бы постановкой нескольких фильмов, осуществляемой молодыми режиссерами. Причем это руководство мыслится не формальным,— мастер должен нести полную ответственность за творческий рост молодых режиссеров. В мастерских будут расти представители и других специальностей, в том числе молодые сценаристы, начинающие свою работу в кино.

Чтобы ставить большое количество фильмов, надо располагать кадрами хороших киноартистов. «Актерская проблема» — серьезное препятствие в кинопроизводстве. Киностудиям не хватает квалифицированных, разнохарактерных исполнителей для съемки намеченных к производству картин.

Практика работы московского Театра-студии киноактера показала, что этот единственный в стране театр не в состоянии обеспечить киностудии актерами. Состав театра-студии следует расширить вдвое, втрое. Вместе с тем необходимо приступить к созданию подобных же театров-студий в Ленинграде, Киеве, Тбилиси,— словом, всюду, где имеются большие киностудии.

Актерскую проблему в кино следует решать быстро и широко. Разумеется, привлечение для съемок в фильмах отдельных артистов из театров будет практиковаться всегда, но основой работы кинематографии должны быть свои кадры актеров.

Все это проблемы творчески-организационные. Умелое и быстрое решение их позволит сделать в производстве кинокартин тот скачок, которого требует жизнь. Но есть в кинематографии и другие еще не решенные вопросы. Это — техническое перевооружение кинопроизводства и строительство кинотеатров.

Техническое вооружение киностудий, даже таких, как «Мосфильм» и «Ленфильм», резко отстает от требований, предъявляемых ныне расширенной програм-

мой производства больших художественных произведений.

Отечественная кинопромышленность показала, что она может решать сложнейшие задачи, например, в организации производства пленки. Выпускаемая советскими пленочными заводами цветная кинопленка превосходит лучшие иностранные образцы. Она высокочувствительна, обладает отличными фотографическими свойствами, хорошей цветопередачей. Но стандартность ее хромает: разные коробки одного и того же сорта резко отличаются по ряду свойств. Что же касается создания и выпуска разнообразной съемочной киноаппаратуры и многих видов оборудования, то здесь кинопромышленность еще серьезно отстает.

Московский завод киноаппаратуры («Кинап») давно работает над конструкцией съемочных камер «Москва» и «Родина». Пока что эти аппараты имеют серьезные конструктивные дефекты. Киностудии вынуждены кустарным способом «доводить» и совершенствовать поступающую к ним аппаратуру. Завод «Кинап» не изготавливает и запасных частей к съемочным камерам. Поломка одной детали в киноаппарате обрекает его на длительное бездействие. Переделка камер «Москва» и «Родина», а также изготовление к ним запасных частей обходятся студиям в сотни тысяч рублей.

Так же плохо, если не хуже, обстоит дело и со звукозаписывающей аппаратурой. Все еще не начат серийный выпуск аппаратов для синхронной магнитной записи, значительно повышающей качество звучания фильмов и дающей высокие технико-экономические показатели. Некоторые студии, например «Мосфильм» и Киевская, сами освоили этот метод и кустарным способом производят аппаратуру, но, естественно, в ничтожном количестве и очень дорогую по стоимости.

К сожалению, на заводах кинопромышленности совершенно не изготавливается и такое необходимое оборудование, как операторские краны и тележки, микрофонные журавли, портативная и легкая осветительная аппаратура и многое другое.

В системе советской кинематографии есть Научно* исследовательский кинофотоинститут, возглавляемый профессором П. Козловым. Все проблемы, связанные

с техническим оснащением киностудий, со строительством и оборудованием кинотеатров, печатанием копий фильмов, относятся к компетенции этого института.

Руководители этого института оторваны от жизни киностудий, не считаются с их нуждами, запросами и фактически не участвуют в большой работе по техническому перевооружению советской кинематографии.

Мне хотелось бы поставить здесь еще один важный вопрос. Правильно ли поступает наше кинопроизводство, выпуская почти сплошь только цветные художественные фильмы?

Непреходящий успех черно-белых классических фильмов советской кинематографии, поставленных пятнадцать — двадцать лет назад, свидетельствует о том, что цвет при всех его достоинствах не является решающим фактором в восприятии кинопроизведения зрителем.

Я бы сказал больше: иные картины очень мало выигрывают от цвета. Ведь в изобразительном искусстве наряду с масляной живописью существует и черно-белая графика. Точно так же и в кино наряду с цветными фильмами могут существовать и черно-белые, в которых выразительные эффекты достигаются светописью.

К тому же съемка и печатание копий цветного фильма гораздо труднее, занимают больше времени и обходятся значительно дороже. Цветная пленка требует исключительно сложной технологии при ее изготовлении и лабораторной обработке. Производство цветных кинокартин значительно усложняет работу оператора и режиссера, удорожает стоимость фильма. Если в картине цвет необходим по ее содержанию, то ее фактуре, то стоит идти на большие сложности технического и материального характера. Но, к сожалению, мы ставим немало фильмов, в которых цвет совершенно не обязателен. Выпуская наряду с цветными также и черно-белые фильмы, наши киностудии могли бы производить значительно больше картин и снимать их гораздо быстрее.

Несколько слов нужно сказать и о кинотеатрах. Прежде всего их пока еще очень мало, мало даже в Москве — в несколько раз меньше потребности. Кроме того, крупнейшие кинотеатры столицы построены и

оборудованы еще до той поры, когда кинематограф приобрел звук и цвет. Многие из них, по существу, не приспособлены для показа современных фильмов. Помещения иных кинотеатров малы, нет просторных фойе, акустика и условия проекции плохие.

Надо, чтобы местные Советы при сооружении новых больших жилых домов обязательно планировали и строительство отлично оборудованных кинотеатров с установками кондиционированного воздуха. Надо сделать так, чтобы пребывание в кино являлось для зрителей праздником: кинотеатр должен быть удобным, уютным, с отличным экраном и проекцией, с обилием свежего воздуха.

Советская кинематография идет в авангарде мирового киноискусства, потому что она вдохновляется великими, благородными идеями, обладает огромной силой художественного воздействия на зрителя. У нас есть талантливые мастера киноискусства, настоящие художники своего дела. Передовая советская литература способна и впредь создавать основу киноискусства — глубокие по мысли, яркие по форме киносценарии.

Буржуазная кинематография, растлевая сознание трудящихся, став служанкой поджигателей войны, все более нагло и цинично воспитывает в зрителях звериные инстинкты. Мы противопоставляем этой чело-веконенавистнической пропаганде наше благородное, подлинно человеческое искусство.

Сейчас, как никогда, все работники советской кинематографии должны сплотиться вокруг единой задачи — поднять советское киноискусство на новую, высшую ступень идейно-художественного расцвета и технического совершенства.

Кино и зритель

Кинематограф прочно вошел в духовную жизнь советских людей. Посмотреть новый фильм — так же как прочитать новую книгу или послушать радиопередачу — стало законной потребностью миллионов жителей городов и деревни. И потребность эта с каждым годом возрастает, число зрителей, посещающих кинотеатры, непрерывно увеличивается. В нашей стране кино стало

самым массовым, самым любимым и действенным видом искусства, оно представляет собой неотъемлемую часть передовой советской культуры.

Однако надо признать, что развитие кинофикации нашей страны недопустимо отстает от возросших культурных запросов советских людей. Сеть наших кинотеатров и кинопередвижек искусственно ограничивает доступность кинематографа для широких масс. До сих пор кино крайне неудовлетворительно обслуживает сельское население — есть еще немало деревень, где редко бывает киномеханик с передвижкой. Но и в городе естественное желание людей побывать в кинотеатре осуществляется далеко не всегда. <...>

Перед работниками кинематографии стоят сложные задачи. Мы должны сделать киноискусство достойным нашей страны и нашей эпохи. Но мне хотелось бы в этой статье говорить не о художественных проблемах, не о производстве картин, а о кинотеатрах, их репертуаре, о том, как мало заботимся мы о нашем зрителе.

У нас мало, недопустимо мало кинотеатров, причем, как правило, чем быстрее развивается город, тем больше разрыв между количеством жителей и числом мест в кинотеатрах. Вот почему мне кажется важным поговорить о том, как обслуживаются кинозрители в столице.

В Москве существует Научно-исследовательский кинофотоинститут, в круг интересов которого входят и вопросы кинофикации. В своей статье я воспользуюсь некоторыми данными этого института.

Шесть мест на тысячу зрителей

Знаете ли вы, что в 1916 году в Москве было в кинотеатрах мест немногим меньше, чем сегодня, ибо если за годы Советской власти выстроен ряд новых кинотеатров, то много старых закрыто? А ведь в 1916 году в Москве было меньше двух миллионов жителей, и кино еще не стало могучим фактором культуры. Я приехал в Москву мальчиком, и когда в первый раз родители позволили пойти в «электроиллюзион», то брат повез меня на Арбатскую площадь, в тот же самый Художественный кинотеатр, в котором ныне я смотрю премье-

ры картин, поставленных мною и моими товарищами. Это было ровно сорок пять лет тому назад. Кинематограф тогда не был ни цветным, ни звуковым, это был аттракцион, новинка, бегающие по экрану люди. Тогда для этого доходного аттракциона были наспех построены десятки «электротеатров». До сих пор многие из них остаются лучшими кинотеатрами Москвы, если исключить только три новых кинотеатра — «Ударник», «Родина» и «Имени Моссовета». А между тем за это время произошли грандиозные изменения в самой природе нашего искусства. Это искусство заговорило, обрело цвет, обретает сейчас объем, стереозвук. Кинематограф вошел в необходимый культурный обиход человека.

Как свидетельствуют материалы Научно-исследовательского кинофотоинститута, для того, чтобы удовлетворить запросы кинозрителей, должно быть примерно такое соотношение: на тысячу жителей крупного города — восемьдесят мест в кинотеатре. В Москве на тысячу жителей имеется только шесть мест. В Москве сейчас пятьдесят кинотеатров, в которых имеется двадцать шесть тысяч двести тридцать восемь мест, то есть меньше, чем нужно на полмиллиона жителей.

Когда заходит речь о явно недостаточной киносети Москвы, работники кинофикации и кинопроката обычно ссылаются на то, что у нас существует широкий клубный прокат. Но ведь пропускная способность клубов на одно зрительское место в пять-шесть раз ниже, чем пропускная способность коммерческого кинотеатра, ибо клуб не может давать сеансы ни ежедневно, ни в течение всего дня. Поэтому клуб на тысячу мест может быть приравнен к кинотеатру на сто пятьдесят — двести мест. И если принять в расчет все московские клубы, то количество зрительских мест придется увеличить ненамного.

Вот любопытная справка. Во Фрунзенском, Первомайском и Калининском районах Москвы вообще нет кинотеатров. В Москворецком районе — один кинотеатр «Заря» на двести двадцать восемь мест. На Калужской площади находится неблагоустроенный кинотеатр «Авангард». Он представляет собой настолько убогое и уродливое зрелище, что нельзя проходить мимо него без раздражения. А этот кинотеатр дает государству ежегодно более двух миллионов дохода.

Кинотеатров в столице явно не хватает. И огромное количество москвичей, а в основном это все люди занятые, работающие, не имеют возможности попасть в кинотеатры. Днем нет времени, вечером — нельзя купить билет.

Театр начинается с вешалки

Но получить билет в кинотеатр — это еще не значит получить удовольствие от его посещения (я не имею сейчас в виду впечатление от просмотренной картины), это не значит гарантировать себе вечер культурного отдыха.

Когда Станиславский и Немирович-Данченко основывали Московский Художественный театр, они положили огромные усилия на то, чтобы реформировать не только сцену, но и зрительный зал и фойе, ибо серьезное искусство требует от зрителя серьезного отношения, сосредоточенности, — значит, должны быть созданы культурные условия для восприятия этого искусства. Театр начинается с вешалки, говорил Станиславский. С чего же начинается и чем кончается наш кинотеатр?

С весны до глубокой осени в нем невыносимая духота и жара. Сеансы идут беспрерывно, смена публики происходит за три-четыре минуты, на проветривание времени не дается. Зрители толпой, второпях, входят в зрительный зал, спешат разыскать свое место, и ровно через минуту погаснет свет. Когда сеанс кончается, зрителя так же спешно «эвакуируют» из театра. (Слово «эвакуируют» я здесь применяю вполне законно — это принятый технический термин.) Так как фойе переполнено, то «эвакуировать» зрителя через нормальный выход в большинстве кинотеатров невозможно. И люди выходят в темные, грязные дворы, шлепают по лужам, выбираясь на улицу...

В Москве — лучшие в мире станции метро. Там предусмотрено все — чистый воздух, красивая отделка, ласкающие глаз мрамор, скульптуры, мозаика. Человек проводит на станции метро максимум полторы — три минуты. Этот же человек проводит в кинотеатре полтора часа. Здесь ему не предлагают ни мрамора, ни изразцов, ни даже чистого воздуха, хотя как раз пребывание в кинотеатре — отдых, а пребывание на

станции метро — это только промежуточное дело. Я отнюдь не возражаю против красоты станций метро, я лишь хочу в интересах советского зрителя, чтобы изменился облик наших кинотеатров.

«Карликовые» кинотеатры

По утвержденному Мосгорисполкомом перспективному плану развития кинотеатральной сети в 1950—1960-е годы в Москве должны быть сооружены новые кинотеатры общей вместительностью в двадцать пять тысяч мест. Количество мест в театрах почти удвоится, но и этот план явно недостаточен. Беда и в том, что новые кинотеатры в специально выстроенных для этого зданиях будут насчитывать всего лишь семь тысяч пятьсот мест. Остальные же семнадцать тысяч пятьсот мест запланированы в так называемых «встроенных», оборудованных в жилых домах кинотеатрах на двести—двести пятьдесят мест каждый. Между тем рентабельность их значительно ниже больших кинотеатров. Кроме того, «карликовые» кинотеатры противоречат и интересам, удобствам зрителей.

Современное кинозрелище требует большого экрана. Любая массовая сцена, широкий пейзаж проигрывают на малом экране. Чем больше экран, тем сильнее действует кинематографическое зрелище. Хорошо освещенный, большой экран, на который зритель смотрит с большого расстояния, производит более сильное впечатление. В «карликовых», «встроенных» кинотеатрах малюсенькие экраны. Эти кинотеатры уже сейчас значительно хуже больших кинотеатров, но вдобавок они не имеют никакого будущего, ибо в маленьком кинотеатре нельзя оборудовать широкий экран. Невозможен здесь также и хороший стереозвук, ибо эффект стереозвука зависит от ширины экрана.

В «карликовых» кинотеатрах невозможно добиться ни настоящего современного кинозрелища, ни настоящих удобств для зрителя. А удобства современного кинотеатра — это кондиционирование воздуха, широкие, удобные кресла — такие условия, чтобы зритель мог отдыхать, а не уставать. Ведь это же факт, что во многих кинотеатрах люди высокого роста всерьез озабочены тем, куда им девать ноги...

Содержание «карликовых» театров стоит дорого.

Каждое зрительское место в них обходится в два-три раза дороже, чем в большом кинотеатре. Дохода же они дают гораздо меньше. Так, скажем, кинотеатр «Призыв» (386 мест) дает чистого дохода с одного места в пять раз меньше, чем кинотеатр «Ударник», в котором тысяча шестьсот зрительских мест. Это объясняется тем, что обслуживание меньшего количества зрителей требует того же самого механика, администратора, билетера и т. д.

Как видим, преимущества большого современного кинотеатра очевидны. Очевидны они и с точки зрения материальных затрат на строительство новых театров. Постройка комфортабельного, вполне современного кинотеатра на тысячу мест с установками кондиционирования воздуха стоит около 4 миллионов рублей. Но ведь такой театр за год не только окупает стоимость строительства, но и дает прибыль. В результате того, что Архитектурно-планировочное управление Москвы, Моссовет, Главное управление кинофикации и кинопроката, бывшее Министерство кинематографии в течение многих лет не строили кинотеатров, не только тысячи зрителей лишались культурного зрелища, — лишалась значительной статьи дохода наше государство.

Взгляните на афишу...

Но хорошее обслуживание зрителей зависит не только от количества и оборудования кинотеатров, — большую роль здесь играет и система проката. <С-. ^> Во всем мире — а еще лет двадцать тому назад и у нас — одновременно выпускалось на экран несколько новых картин, и зритель мог выбрать, на какой фильм ему пойти; картины к тому же держались на экране значительно дольше, чем теперь. Сейчас система проката чрезвычайно проста. Взгляните на афишу московских кинотеатров: одна и та же новая картина выпускается сразу в большинстве кинотеатров и клубов массовым потоком. Она держится неделю и затем бесследно исчезает. Мы работаем над картиной год, а затем она проносится по экранам, как какой-то мираж, и больше ее уже не найти. Если эту неделю вы были нездоровы, вы вряд ли уже увидите новый фильм. Один кинотеатр повторного фильма на всю Москву — это, разумеется,

ничто. Существующая ныне система чрезвычайно удобна для работников проката. Во-первых, она исключает необходимость рекламы. Какая еще нужна реклама, если все равно других картин на экране нет. Во-вторых, она исключает необходимость размышления, например, с каким фильмом сочетать данную картину, чтобы дать зрителю разнообразное зрелище. Думать не надо, ибо можно автоматически «выбрасывать» картины. Сегодня у нас неделя смеха, — во всех кинотеатрах идет комедия «Верные друзья», и если у вас умер близкий друг, вы вынуждены либо хохотать, либо пропускать картину. Завтра у нас неделя драмы, и даже если мы молодожены, вы обязаны плакать, — другой картины нет. Послезавтра — неделя детского приключенческого фильма, потом начинается неделя спортивного фильма или какого-нибудь еще.

Нам говорили, что для того, чтобы перейти на другую систему, нужно много картин. Но если сегодня еще слишком рано говорить о выполнении программы в сто пятьдесят фильмов, то, во всяком случае, картин сейчас делается больше, чем раньше. У нас лежит немало новых фильмов, не выпущенных на экран, и неизвестно, когда до них при этой системе дойдет очередь. Кроме того, мы показываем зарубежные фильмы — стран народной демократии, французские, индийские, итальянские. Картин стало больше, а система остается прежней. По-видимому, работники кинопроката полагают, что чем больше будет выпускаться фильмов, тем короче будет становиться их пребывание на экране. Мне тогда становится непонятным, зачем нам нужны сто — сто пятьдесят картин в год? Для того чтобы каждая картина держалась на экране уже не десять, не семь дней, а три дня? Но и без того большинство выходящих картин москвичи не успевают посмотреть.

Весьма важный вопрос — продолжительность киносеанса. У нас сложился ничем не оправданный стандарт — полтора часа. Вот и изволь пропустить за это время фильм. Ну а если он превышает установленный стандарт — 2700 метров? Но главное даже не в этом. Если мы откажемся от обязательного полуторачасового сеанса и увеличим его, то зритель получит возможность смотреть не один фильм, а *программу*, куда войдет и большая художественная картина, и маленькая комедия, и мультипликация, и научно-популярный

фильм. К этому надо стремиться, ибо в нынешних условиях широкий зритель, по существу, лишается многих интересных и полезных видов киноискусства.

Почему фильм сошел с экрана?

В первые дни демонстрации нового фильма вы не сумели его посмотреть. От друзей и знакомых вам известно, что фильм этот — хороший, интересный. Через пять-шесть дней после того, как картина появилась на экране, вы идете в кинотеатр. Но, увы, фильм, который вы хотели увидеть, уже снят — идет другой. Почему? Администрация кинотеатра объясняет: у картины не было коммерческого успеха.

Кем же определяется успех нового фильма? Оказывается, прежде всего посетителями дневных сеансов, то есть в основном школьниками, детьми. Вечерние сеансы переполнены на любой картине, а план кинотеатрам определяется с учетом наполненности не только вечерних, но и дневных сеансов. Таким образом, если дневные сеансы недостаточно посещаются, кинотеатр не выполняет плана, хотя на вечерний сеанс было невозможно получить билет. Приведу пример с поставленной мною картиной «Русский вопрос». Фильм находился на экране одну неделю. В последний день ее демонстрации ко мне обращались десятки знакомых с просьбой дать записочку в кинотеатр на получение билета. Я позвонил директору ближайшего кинотеатра и спросил, как идет картина. Он ответил: «Завтра снимаю, сегодня план не выполнен». «Как же так? — изумился я. — Ведь в кинотеатр нельзя достать билета?» Директор ответил: «Это вечером, а днем было пустовато. Дело в том, что картина не очень понравилась школьникам...»

Я отнюдь не хочу принижать уровень наших юных зрителей, напротив, они заслужили куда большей заботы со стороны художников кино и работников кинофикации. Но ведь ясно, что запросы и интересы взрослых и детей различны. Мои упреки целиком адресованы работникам проката, которые должны учитывать, что и кому они показывают. Всемерно развивая и совершенствуя кино для детей, мы вместе с тем не можем все картины делать в расчете на детвору, а получается, что мы вынуждены это делать.

Когда мы говорим об интересах и удобствах зрителя, о равнодушии и косности работников кинопроката, — речь идет о судьбах нашего искусства. Я склонен утверждать, что одним из серьезных препятствий в нашем деле после того, как открыта дорога к широкому кинопроизводству, являются совершенно негодная система проката, черепашии темпы в строительстве новых кинотеатров, отсутствие необходимой заботы о нашем кинозрителе.

Проблемы,
поставленные жизнью

Недавно в Алма-Ате состоялась конференция кинематографистов республик Средней Азии и Казахстана.

Мне было поручено возглавить делегацию Союза работников кинематографии СССР. Мы вылетели с Внуковского аэродрома холодным, пасмурным утром, а через четыре с половиной часа оказались на солнечных улицах казахской столицы.

Я не был в Алма-Ате со времени Великой Отечественной войны. Мы уже привыкли к тому, что облик городов меняется у нас с необыкновенной быстротой. Изменилась и Алма-Ата. Появились новые прекрасные здания, огромные площади. Однако самое прекрасное в столице Казахстана осталось неизменным — ее деревья. У нас очень богатый язык, но трудно найти выражение, которое отвечало бы поразительной красоте этого города. Сказать: «Он утопает в зелени» — это значит не сказать ничего. Города просто не видно. Машина едет по бесконечным аллеям берез, лип, сосен, тополей, и, только если взглядеться, заметишь за этими мощными зелеными массивами отдельные дома, только иногда вдруг вынырнешь на широкое пространство новой площади, на которой высятся недавно выстроенные здания. И все это залито горячим солнцем.

Так встретила нас Алма-Ата. Это показалось нам счастливым предзнаменованием.

И действительно, такое прозаическое мероприятие, как конференция киноработников по самым будничным вопросам (организация сценарного дела, пути развития студий, ряд насущных организационных проблем),

превратилось в праздничное, необыкновенно интересное, по-настоящему волнующее событие.

Два основных впечатления остались у меня от этих дней.

Прежде всего ощущение стремительного роста кинематографии Средней Азии и столь же стремительного роста людей. Я имею в виду не только кинематографистов.

Мы были в Казахском государственном университете и в общегородском университете культуры, где учатся рабочие, участники бригад коммунистического труда, вместе с казахской интеллигенцией — педагогами, инженерами и т. д. Меня поразил высокий уровень этой аудитории и превосходное знание вопросов, которыми живут и дышат работники искусства.

Записки, которые нам подавались, реакция на каждое слово, горячие беседы — все производит необыкновенно глубокое впечатление.

Трудно было поверить, что самолет унес нас от Москвы за тысячи километров, что мы находимся в городе, который всего несколько десятков лет тому назад был далекой окраиной, глухим уголком, местом ссылок, одним из самых суровых казематов царской тюрьмы народов.

Культурная, необыкновенно живая, по-настоящему образованная и жадно тянущаяся к знаниям, человеческая в самом высоком смысле слова, веселая и здоровая, полная энергии и веры в свои силы, эта молодежь как бы символизировала собой необыкновенное время, в которое мы живем.

Такое же впечатление произвели на меня и работники киноискусства, собравшиеся на конференцию. Режиссеры — узбек Л. Файзиев, таджик Б. Кимягаров, казахи Ш. Айманов и М. Бегалин, киргизский драматург Ч. Айтматов и целый ряд других представителей нового поколения кинематографистов Средней Азии выступали не только на очень высоком идейном и творческом уровне, но и с блестящим ораторским мастерством.

Они продемонстрировали появление новой поросли интеллигенции. Это новые люди, и сейчас эти люди смело берут в свои руки судьбы кинематографии Средней Азии. Быть может, пока еще иные картины Ташкента или Сталинабада и недостаточно хороши. Мы

можем обнаружить в них множество недостатков. Но великолепно то, что сами авторы, анализируя свое творчество, умеют определять эти недостатки не хуже, а подчас и лучше, чем приехавшие к ним в гости московские кинокритики, опытные редакторы и кинорежиссеры.

И в этом биении живой мысли, в этой свежести критики, которую мы слышали в Алма-Ате, мы также почувствовали пульс времени и необыкновенную силу наших дней.

Люди, которые так думают и так говорят, как думали и говорили участники конференции, обязательно преодолеют все трудности кинематографического искусства.

Вспомним, что ведь лет двадцать тому назад, по существу говоря, здесь не было собственных кадров в кинопроизводстве. Картины делали «заезжие» режиссеры по сценариям «заезжих» кинодраматургов, а иногда даже и не «заезжих», ибо кинодраматург не давал себе труда выехать на место и писал сценарий о хлопководов Узбекистана, не покидая Москвы, Ленинграда, Киева. Не было ни режиссеров, ни операторов, ни звукооператоров, ни кинодраматургов — узбеков, таджиков, казахов или туркмен.

Я вовсе не хочу сказать ничего дурного о людях, которые делали тогда картины. Наоборот, перед самоотверженным трудом многих из них следует почтительно снять шляпу: они работали в нелегких условиях и закладывали основу национальной кинематографии.

Сейчас положение изменилось в корне. На Алма-Атинской студии рядом работают казахские и русские режиссеры и операторы; на Ташкентской — почти все режиссеры узбеки. Надо сказать, что русские, работающие на студиях Средней Азии и Казахстана, окружены огромным вниманием, пользуются и авторитетом и любовью, однако вовсе не держатся как мэтры, как учителя, они вошли как равные в семью национальной кинематографии.

На конференции появилось такое выражение: «сталинабадское чудо». Что же это за чудо? Заключается оно в том, что в столице Таджикской ССР в прошлом году поставлено пять художественных картин, а несколько лет назад здесь вообще никакой кинематографии не было. Сталинабадская студия еще не пост-

роена, она находится в проекте. Пока что студия — это домик в несколько комнат и два легоньких павильона, которые построены своими силами. Вот в этих-то условиях и сняты пять художественных картин.

Одна из них демонстрировалась на конференции. Это «Судьба поэта» — о таджикском поэте Рудаки, жившем тысячу сто лет тому назад. Фильм поставлен Б. Кимягаровым, учеником С. Эйзенштейна.

Когда смотришь «Судьбу поэта», то выражение «сталинабадское чудо» не кажется странным. Это действительно производит впечатление чуда. Сложная историческая постановка, огромные декорации, костюмы эпохи тысячелетней давности — все сделано па высоком художественном и профессиональном уровне. Можно спорить с отдельными творческими решениями режиссера или автора сценария — крупнейшего таджикского писателя С. Улугзаде, можно подмечать недостаточно высокое мастерство некоторых актеров, но для каждого кинематографиста бесспорно, что создать такую картину можно только в условиях крупной студии, хорошо оснащенной современной техникой.

А ведь это только одна из пяти картин, которые сделал Сталинабад за год в своих «самодельных» павильонах!

Мне кажется, что в «сталинабадском чуде» отразились огромные процессы, которые совершаются сейчас в культурном развитии народов Средней Азии. Еще совсем недавно такое чудо не могло бы произойти.

На конференции был поставлен ряд интересных и смелых вопросов, тоже свидетельствующих об огромных сдвигах, которые происходят у нас сегодня. Многие ораторы, например, требовали создания общей для всех республик Средней Азии сценарной студии и даже студии киноактеров.

Независимо от того, правильно Или неправильно это предложение, сама постановка вопроса показывает, как далеко зашел процесс разрушения Национальной ограниченности, которая была свойственна в недавнем прошлом интеллигенции этих республик, насколько изменилось сознание работников культуры в наши дни.

Очень интересным на конференций был анализ состояния нашей художественной кинематографии вообще.

Делегаты Казахстана и среднеазиатских республик единодушно отмечали, что недостатки их картин в значительной мере свойственны и фильмам Украины, Закавказья, русской кинематографии. Это — дидактика, неточное изображение жизни, применение ложных драматургических эффектов, отсутствие подлинного конфликта, отсутствие подробно разработанного и наблюдаемого характера современного человека, без чего невозможно решение современной темы.

Я полагаю, что конференции, подобные той, которая проводилась в Алма-Ате, послужат хорошей подготовкой к большой творческой дискуссии — ее, по-видимому, нам предстоит провести в ближайшем будущем.

У нас накопилось много нерешенных вопросов, главным образом в области современной тематики. На протяжении ряда лет такие вопросы обсуждались и решались лишь в рамках Московского и Ленинградского домов кино. Нам следует резко пересмотреть эту практику. Сейчас поднимаются мощные национальные отряды молодых кинематографистов, и голос их делается все более слышным.

Я хотел бы еще затронуть вопрос подготовки кадров. Надо прямо сказать, что здесь мы недостаточно поворотливы.

Кадры кинодраматургов вообще никак не готовятся. Лишь Алма-Атинская студия организовала у себя сценарную мастерскую, укомплектованную Молодыми писателями (мастерской руководит драматург М. Вольпин).

Совершенно в недостаточном количестве подготавливаются режиссеры. Ежегодно на режиссерский факультет ВГИКа принимаются максимум два или три представителя от всех среднеазиатских республик. Если сравнить темпы роста национальной кинематографии с темпами подготовки режиссеров; разрыв очевиден. Для Узбекистана, например, за все послевоенные годы ВГИК подготовил одного режиссера Л. Файзиева; в прошлом году режиссерские курсы «Мосфильма» направили режиссера Ш. Аббасова; сейчас в институте защитил диплом Д. Салимов. За пятнадцать лет это, прямо скажем, маловато.

Но дело не только в режиссерах. Чтобы снимать картину, нужны еще операторы; квалифицированные ассистенты режиссера, звукооператоры, художники,

примеры, инженерно-технические работники и, наконец, самое главное — актеры.

Кадры национальных актеров не готовятся вовсе. Средние творческие и технические кадры также не готовятся. И в результате стремительно растущая кинематография оказывается скованной в своем движении очень тяжелым положением с людскими резервами.

На конференции был поставлен вопрос о том, что многих специалистов можно готовить на месте и что союзные и республиканские Министерства культуры должны проявить в этом вопросе большую гибкость.

Ставился вопрос и об особых наборах во ВГИК для комплексного обучения режиссеров, операторов, сценаристов, художников и актеров специально для национальных республик.

Я полагаю, что наша кинематография достаточно важное и массовое искусство, чтобы в Средней Азии, в том числе Казахстане, на Украине были организованы филиалы ВГИКа. Если в каждой республике есть театральные вузы, то можно организовать и кинематографический вуз или в худшем случае создать киноотделение при театральных вузах, возложив на ВГИК методическую и практическую помощь этим вузам или этим отделениям, поскольку во ВГИКе накопился огромный, многолетний опыт воспитания творческих кадров для кинематографии.

Мысли и предложения по решительной организации дела воспитания кадров национальной кинематографии возникают в каждой республике, где начинается рост кинопроизводства. Дело это действительно требует полного, быстрого и широкого решения.

Важнейшее из искусств

Дорогие товарищи! Президиум Союза работников кино — самого молодого из советских творческих союзов — поручил мне передать вам, участникам Третьего съезда писателей СССР, свой братский, дружеский привет, пожелание успехов в работе и личных успехов каждому из вас в его творческой деятельности.

Мне неприятно затруднять ваше внимание разговором о кино, отрывать вас от высоких литературных за-

бот, которыми вы полны, но все же сказать несколько слов просто необходимо. А большой разговор о работе писателя в кинематографе придется перенести на Первый съезд работников кино, куда мы будем звать всех писателей — и работающих в кинематографе и собирающихся работать или просто любящих кино. Приходите к нам, и поговорим об этом трудном, почетном и очень важном деле.

Когда В. И. Ленин говорил, что кино является важнейшим из всех искусств, он имел в виду не только массовость его. Он говорил о наглядности и конкретности киноискусства. Нужна была гениальная прозорливость В. И. Ленина, чтобы в те годы предугадать такое значение кинематографа.

Если бы вы посмотрели те кинокартины, на основании которых Ленин гениальным взором увидел будущее киноискусства, вы были бы потрясены: это беспомощно, антихудожественно, технически безграмотно, примитивно. Но в этих первых, почти жалких попытках кино Ленин увидел то могучее искусство, которое должно было родиться.

С тех пор как Ленин сказал свою знаменитую фразу, прошло много лет. Кинематограф обрел звук, потом цвет, потом стереофонию звука, потом широкий экран и ныне продолжает впитывать целый ряд новшеств, ибо кинематограф является искусством, опирающимся на те достижения человеческой техники, которые за последнее столетие перевернули представление о мире.

Вам покажется это свойство кинематографа, в общем, не очень важным — для литераторов передовая техника не обязательна. Пушкин писал гусиным пером. <...> Иные писатели диктуют произведения прямо на машинку. Вот изобретен магнитофон, им пользуются, чтобы не иметь дела со стенографисткой, и отдают магнитофонные пленки расшифровывающим. От этих Г технических новшеств ни форма, ни содержание литературы лучше не делаются.

Очевидно, и гусиным пером можно писать гениальные вещи. То же самое можно сказать и про живопись и театр, но кинематограф — это искусство новое, и технические новшества для него органичны, движут его вперед.

Вместе с тем обратите внимание, что кинематограф все больше сближается с литературой и что сближение

это позволяет ему овладеть новыми областями раскрытия человеческого духа, которыми владела до сих пор только высокая литература. Еще десять лет тому назад, когда мы не знали, что такое авторский голос в кинематографе, представить себе на экране «Судьбу человека» Шолохова было невозможно. А двадцать лет тому назад и «Тихий Дон» нельзя было бы экранизировать без катастрофических потерь и искажений.

Движение кинематографа вперед аналогично движению вперед литературы. За последнее столетие от Пушкина к Толстому и далее, к современной литературе мы видим бесконечный процесс все более глубокого, все более тщательного изучения характера человека, его поведения, и кинематограф научился наблюдать человека, вскрывать его душевную жизнь с такой точностью, такой глубиной, которые были доступны только литературе.

У театра есть границы в своем стремлении к реализму, и эти границы непреодолимы. Между тем все развитие искусства показывает, что чем более массовым, широким оно становится, тем более настоятельным требованием для него становится реализм.

Подлинные колхозники, подлинные рабочие играют в кинокартинах, и если этот типаж талантлив, — с ним рядом может играть киноактер, они сливаются в единый ансамбль. Такова великая правда кинематографа.

Кино — самое важное искусство не только потому, что оно самое массовое, а самое массовое оно не потому, что у нас много кинотеатров. Как раз наоборот — кинотеатров у нас много потому, что это могучее, народное искусство.

Массовость — понятие спорное: бывают массовые явления, не заслуживающие уж очень высокой эстетической оценки. Например, самым массовым жанром в живописи является почтовая марка, но из этого вовсе не следует, что это самое лучшее произведение живописи. Главное качество кинематографа — не его массовость, а его народность, его натурность, его связь с жизнью, с техническим прогрессом. Необычайно важно и его непрерывное движение вперед, к высокой литературе, и поэтому я взываю к вам — ответьте таким же движением навстречу кинематографу.

Я произнес всю эту речь не без тайной цели. И эта тайная цель заключается в следующем: мы сейчас про-

изводим перестройку наших студий: «Мосфильм» мы разделили на три творческих объединения, организуются творческие объединения и на других студиях. Во главе каждого объединения стоят творческие работники — писатели и режиссеры. Например, во главе того объединения, в котором я председательствую, стоят писатели Сергей Антонов и Евгений Габрилович, режиссеры Михаил Калатозов и Юлий Райзман. Мы будем руководить всей деятельностью студии вместе с писателями. И мы просим Союз писателей дать нам главного редактора студии, — мы хотим вручить судьбу репертуарной политики студии в руки писателей.

Мы просим выделить нам крупного писателя, мы не заставим его сидеть каждый день, пусть он бывает в студии так, как бывает Твардовский в «Новом мире»... но пусть направляет репертуарную политику. Мы думаем, что киностудия «Мосфильм», которая ежегодно своими картинами охватывает миллиард зрителей, — достойное место для работы писателя. Если писатель — слуга народа, то тут есть чем послужить нашему великому народу. Не забудьте, что каждая наша картина за несколько месяцев обслуживает столько зрителей, сколько театр — за сто лет, за целый век! Это видно из простого подсчета. Вместимость театра — около тысячи человек, двести пятьдесят — триста спектаклей в год — это максимум триста тысяч зрителей в год. Тридцать миллионов за сто лет! Это как раз то количество зрителей, которое смотрит одну картину среднего успеха. И мне кажется, что писателю, слуге народа, можно пойти работать на студию для того, чтобы помочь создавать лучшие картины для нашего зрителя. Мы помогаем нашему народу строить коммунизм. Я убежден, что Союз писателей поможет нам, работникам кинематографии, исполнить свой долг в этом огромном, величественном деле.

Искусство для молодых

Подойдите к кинотеатру и посмотрите, кто выходит после очередного сеанса. Идет молодежь. Просмотрите почту любого кинорежиссера, ну хотя бы вот эту толстую пачку писем, которая лежит сейчас передо мной,

Это письма молодых. Кинематограф — одно из самых молодых искусств, но он молод еще и тем, что это любимое искусство молодежи. Старость, конечно, мудрее, но, как это ни странно, самыми тонкими и мудрыми ценителями картин были и будут молодые люди — те, которые живут кинематографом и воспитываются на нем.

Я иногда завидую писателю. Разумеется, никакая книга не может с такой молниеносной быстротой собрать пятьдесят миллионов читателей, как собирает пятьдесят миллионов зрителей картина, но книга — хорошая книга — обладает способностью постепенно «разгораться» во времени. И вот «Тихий Дон» живет сейчас так, как если бы он был написан вчера. А картина, даже хорошая, через два-три десятилетия все-таки стареет. Это свойство молодого искусства. Все, что молодо, должно беспрерывно обновляться.

Кинематограф — искусство движения, но и сам он должен находиться в движении. В любом искусстве неподвижность — смерть. В кинематографе особенно. То, что было незыблемым правилом вчера, становится смешным анахронизмом сегодня. Поэтому самое важное в нашем искусстве — не количество плохих и хороших картин, не арифметический подсчет удач и неудач, а признаки развития, роста и движения.

Растение закладывает с осени разные почки. Из одной разовьется лист — это нужно. Из другой — цветок, это еще нужнее, и вдобавок это красиво. Из третьей — ветвь. Вот это самая дорогая почка, почка роста. И иной раз, когда появляется пусть не безупречная картина молодого режиссера, она доставляет большую радость, чем уверенная, продуманная во всех своих частях картина старого мастера. Потому что в картине молодого заложена будущая ветвь нашего искусства, это почка роста молодого кинематографа.

Во всем том, что я сказал, не было бы ничего достойного внимания, если бы нам не предстоял через несколько месяцев Первый учредительный съезд Союза работников кинематографии. Почти тридцать лет отделяют первый съезд кинематографистов от первого съезда писателей. За эти годы кинематограф прошел огромный путь, он стал глубже, его оружие стало изощреннее и тоньше. Наше искусство научилось говорить с современниками об очень сложных предметах. Кине-

матограф научился исследовать человека, исследовать жизнь нашего общества с такой пристальной проницательностью, на какую раньше была способна лишь высокая литература. И в этом новом советском кинематографе 60-х годов решающую роль играет молодежь.

Я всегда рассматриваю искусство как двуединое существо: с одной стороны, это само творчество, с другой — его восприятие. В особенности это важно для кинематографа. И когда я говорю, что решающую роль в кино играет молодежь, я имею в виду не только молодых режиссеров, кинодраматургов, операторов, художников, но и зрителей, которые тоже формируют наше искусство, предъявляют к нам властные требования.

Может быть, это очень хорошо, что наш Первый съезд собирается только в 60-х годах, потому что еще десять — пятнадцать лет тому назад не было этого сильного отряда молодежи, который вырос после XX съезда партии и пополняется ежегодно, ежемесячно.

Созданный несколько лет тому назад Оргкомитет Союза работников кинематографии, и в особенности его президиум, был составлен из людей, средний возраст которых в просторечии определяется так: «шестой десяток пошел».

Я надеюсь, что этот средний возраст союзного руководства после съезда будет снижен примерно наполовину. У французской революции были самые молодые генералы. У Октябрьской революции были двадцатилетние командармы. У кинематографа после Первого съезда должны быть самые молодые руководители. Не потому, что мы устали, а потому, что таков закон кинематографа — самого молодого искусства, искусства для молодых.

Чтобы говорить о современности, надо всегда быть молодым!

Интервью

— *В последнее время часто спорят о так называемой «проблеме молодых» в советском кинематографе. Существует ли, с вашей точки зрения, принципиальная грань между старшим поколением кинорежиссеров и молодежью?*

— Я этой проблемы боялся в середине 50-х годов, когда начался разворот кинопроизводства, боялся потому, что все режиссеры старшего поколения работали в определенной манере, найденной в 30-е годы. Например, Эрмлер создал в 30-е годы «Великого гражданина» и дальше развивал этот стиль. Для Пырьева такими основными произведениями были «Трактористы» и «Свинарка и пастух». Для Петрова — «Петр I». Для меня — фильмы о Ленине и «Мечта». Для Райзмана — «Машенька» и «Последняя ночь». Для Юткевича — «Человек с ружьем» и т. д. ... Разрыв между нами и следующим поколением — двадцать лет (с 1935 по 1953 год не был выдвинут почти ни один режиссер), а это очень много!

Свежие силы ко времени XX съезда партии пришли из ВГИКа — Швейцер, Самсонов, Чухрай, Абуладзе, Чхеидзе, Кулиджанов, Сегель, Алов и Наумов, Хуциев... А за ними — следующее поколение: Данелия, Таланкин, Тарковский. Причем молодые режиссеры «среднего», как их теперь называют, поколения, выдвинувшиеся в середине 50-х годов, были в какой-то мере воспитаны в традициях нашего старого кинематографа. Но безусловно крушение культа личности и новые идеи, которые возникли в то время, оказали на молодежь сильнейшее влияние. Молодые режиссеры очень чутко восприняли также и новые веяния в области зарубежного прогрессивного кинематографа, — я имею в виду первые (и, надо сказать, лучшие) фильмы итальянского неореализма. В те годы разрыв между нами казался мне не только возрастным, но и принципиальным. Но этот процесс в дальнейшем развитии советского киноискусства повел как бы к смыканию двух поколений. Ряд мастеров старшего поколения обрел новый голос, к которому молодежь прислушивалась с уважением. Здесь прежде всего я должен назвать Калатозова и Урусевского. Нетрудно заметить, что многие молодые режиссеры и особенно операторы усвоили уроки этой творческой группы. Во второй половине 50-х годов выдвинулся ряд режиссеров, которые сумели соединить традиции кинематографа 30-х годов с новыми позициями, — Чухрай, Кулиджанов, Швейцер, Алов и Наумов, Ордынский и многие другие. Таким образом, сейчас, мне кажется, следует говорить не о борьбе молодого поколения со старшим за утверждение

своего собственного видения мира, своих творческих принципов, а об их довольно тесном взаимодействии. Для меня лично последние годы, связанные с расширением производства и выходом на широкую арену молодых режиссеров, оказались решающими в пересмотре своих позиций. Я многому научился за эти годы; по крайней мере старался научиться. Речь идет о том, что после XX и XXII съездов партии жизнь выдвинула огромный поток новых идей, новых мыслей; все это новое содержание требует новых форм выражения, без которых невозможно сегодня художнику высказаться в полный голос. Молодому человеку в двадцать пять лет гораздо легче искать свой стиль, чем ломать свой стиль режиссеру, который сделал пятнадцать картин, которого все считают мэтром, а главное, он сам себя считает мэтром. Но суметь понять требования времени обязан каждый. Это относится не только к кинематографистам, но и к ученым, и к литераторам. То же можно сказать о кинокритике: лет пятнадцать назад были высказаны мысли, которые сегодня требуют пересмотра. И не следует бояться этой необходимости — она диктуется самой жизнью.

Итак, в своей деятельности, работая в объединении, общаясь с учениками, ставя фильмы, я не ощущаю вопиющих противоречий между старшим и младшим поколениями. Наоборот, я чувствую общий фронт, общее направление работы.

— *Взаимоотношения режиссеров старшего и младшего поколений не заключают в себе противоречий принципиального характера. Однако известные практические трудности все же, по-видимому, возникают. Что представляется вам здесь наиболее серьезным?*

— Как правило, из которого, разумеется, могут быть отдельные исключения, одаренный молодой художник по окончании ВГИКа должен как можно скорее получить самостоятельную работу. Вот здесь и таится самая серьезная практическая проблема. Правда, есть случаи, когда, выступая в качестве ассистента, молодой режиссер как бы «дозревает». Но вообще долгое пребывание в подчинении не приносит хороших результатов. А у нас в кинематографе есть немало людей, считающих, что полезно подольше поддержать молодого художника на втором плане. По-моему, это не-

верно. Это может быть полезно в театре, где молодой режиссер при постановщике самостоятельно работает с актерами, но в кинематографе пребывание в качестве второго режиссера или ассистента связано с чисто организационной работой. Это очень нужные и ценные навыки, наши студии испытывают в таких кадрах большую нужду, но факт остается фактом: долгое «сидение» в ассистентах не дает опыта самостоятельной работы.

Связано это со многими причинами и, в частности, с тем, что пока, к сожалению, нам не удалось добиться на студиях существования постоянных творческих групп. Молодой режиссер сегодня помогает Райзману, завтра — Рошалю, послезавтра — Чухраю, а ведь все это художники разных стилей. Казалось бы, молодой режиссер, увидев разные методы работы, приобретает разносторонний опыт. Но это не так, ибо ему приходится часто делать то, во что он не верит, в чем он творчески не убежден. И если молодой художник задерживается в должности, которая не требует личной ответственности за художественное решение, он теряет индивидуальность, теряет свое видение, свое лицо, привыкает к подражательству, к эпигонству, к всеядности.

Установить по отношению к молодым режиссерам общие правила выдвижения не только трудно, но и невозможно. Здесь вопрос доверия и чутья. Надо сказать прямо, что ВГИК выпускает далеко не 100 процентов бесспорно талантливой молодежи. Некоторые из выпускников, к сожалению, не представляют ценности для кинематографа как самостоятельные художники. Определить, талантлив ли человек или нет, нелегко. Вернее всего это может определить только практика. Ассистентский стаж в этом смысле ничего не решает. Ибо свойство хорошего ассистента — правильно понимать своего мастера, угадывать его намерения и делать то, что мажется нужным постановщику, не мешая ему противопоставлением своего собственного мнения. Ведь у нас в кинематографе творческие проблемы до сих пор решаются почти единолично, в лучшем случае эти решения принимаются режиссером совместно с оператором и художником.

Таким образом, наиболее сложный практический вопрос, связанный с «проблемой молодежи» и, следовательно, с будущим кинематографа, — это вопрос

выдвижения молодых режиссеров на самостоятельную работу, вопрос характера этой работы, помощи молодежи на первом этапе, а затем умного отбора наиболее талантливых. Причем этот отбор тоже не легок, ибо первая или даже вторая картины часто обманывают. Так, из истории кино известно, что первая картина Эйзенштейна «Стачка» была крупнейшим явлением, а первые фильмы Довженко «Ягодки любви» и «Сумка дипкурьера», по существу, не предвещали великого будущего их создателя.

За последние годы, на мой взгляд, два наиболее блестящих дебюта в советской кинематографии — это «Сорок первый» Чухрая и «Иваново детство» Тарковского. Великолепным совместным дебютом был «Сережа» Данелия и Таланкина. Но это вовсе не означает, что среди однокурсников Чухрая, Данелия, Тарковского нет людей, которые еще выразят себя в режиссуре столь же крупно и ярко, а быть может, и еще крупнее, еще ярче.

— *Термин «интеллектуальный кинематограф» сейчас широко вошел в обиход кинокритики. Об «интеллектуальном кино» говорят и у нас и на Западе. Причем ряд западных критиков утверждает, что в советском киноискусстве только молодое поколение режиссеров работает в этом направлении. Что могли бы вы. сказать по этому поводу?*

— «Интеллектуальный кинематограф» сейчас, действительно, очень «в моде» за рубежом. Это понятие довольно расплывчатое. Когда я пытаюсь выяснить, что же это такое, мне это не удается. Между тем на фестивале в Карловых Варах фильм «Девять дней одного года» был объявлен именно «интеллектуальным». Я уже несколько раз выступал по этому поводу и могу повторить еще раз, что я не считаю, что в современном киноискусстве главным направлением может стать интеллектуальное кино. Кинематограф — это искусство глубочайшим образом эмоциональное. Я допускаю, что сейчас, когда так вырос зритель, когда само время учит ответственности, учит думать, кинематограф мысли может занять большое место. Но ведь мысли без чувства не существует так же, как и чувства без мысли не существует ни в искусстве, ни в жизни. Здесь вопрос о том, что стоит на первом плане и что формирует

художественное произведение. В «Девяти днях» мысль является ведущим началом. Именно мысль диктует смену эпизодов, движение мысли определяет монтаж каждого эпизода. Картина так и была задумана: как картина-размышление. Но из этого вовсе не следует, что и следующая моя картина будет строиться на тех же принципиальных основаниях.

Что же касается «Иванова детства», то это в высшей степени экспрессивная картина, которая опирается на острый характер героя, раскрывающийся в необычайных обстоятельствах. Ее роднит с интеллектуальным кинематографом только то, что она заставляет зрителя догадываться, додумывать. Но этот признак — заставлять додумывать — общий признак современного искусства. Например, Хемингуэй весь построен так, что надо догадываться о том, о чем писатель, казалось бы, совсем не пишет, — тем самым Хемингуэй призывает читателя к соучастию в творческом процессе. К этому же зовет и фильм Тарковского. В снах фильм показывает, какой должна быть светлая реальность детства, а в реальности — каким не должно быть детство, изувеченное войной. Сопоставление этих планов фильма заставляет зрителя задуматься и сделать простой вывод о том, насколько губельна война, как калечит она души и жизни. В этом же фильме есть эпизод о любви. Некоторые критики считают, что он неорганично, искусственно введен в ткань фильма. Между тем он раскрывает центральную мысль картины, подкрепляет ее. Тарковский как бы говорит зрителям: вот молодые люди, мужчина и женщина, им бы любить друг друга, и, если бы не война, все могло бы быть прекрасно — была бы любовь. Но этот прием — приглашение зрителя подумать, догадаться о чем-то — это только один из признаков «кинематографа мысли», но не решающий его признак.

Мы говорили о Тарковском, но если взять совсем молодых, тех, кто только сейчас выходит на самостоятельную дорогу, то утверждение, что они преимущественно работают в направлении «кинематографа мысли», особенно неверно. Мне, наоборот, кажется, что если чего и не хватает нашим молодым режиссерам, то это широты обобщений. У нас есть многие молодые, которые все еще не решаются — словно им не хватает мужества — выйти на широкую дорогу разработки узловых

вых, главных вопросов современности. Между тем многим из них это уже по плечу.

— *Молодые режиссеры, о которых вы говорили только что, преимущественно тяготеют к фильмам камерного плана. Не ограничивает ли это их поиски, не уводит ли от широких обобщений?*

— Я никогда не позволю себе кинуть камень в камерность темы. В моей биографии был один непонятный эпизод. В 1936 году очень уважаемый мною Всеволод Вишневский выступил с заявлением, что советское киноискусство отчетливо разделилось на два лагеря — монументального киноискусства и камерного. К первому он причислил Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Дзигана, братьев Васильевых. Ко второму — меня и, кажется, Райзмана. Всеволод Вишневский обрушился на меня со всей силой своего огненного темперамента и причем всерьез предложил истребить «камерников». Это была очень обидная статья, которую я запомнил на всю жизнь. Следующей моей картиной был «Ленин в Октябре», Райзмана — «Последняя ночь». Не так давно Райзман сделал «Коммуниста». С другой стороны, мы знаем случаи, когда «камерные» картины звучали монументальнейшим голосом. Например, «Депутат Балтики» Зархи и Хейфица по жанру — камерная картина, а по смыслу она выросла далеко не в камерную! Да можно привести еще не один пример фильмов советского и зарубежного кино, которые можно назвать камерными и которые произвели огромную работу, двинули наше искусство вперед.

Молодое поколение сейчас набирает силу. Я не видел еще новую картину Хуциева, но замысел ее я знаю, знаю некоторые решения и полагаю, что этот фильм — выход Хуциева на широкую дорогу крупных форм. Чем крепче становится советский художник на ноги, тем большую потребность он испытывает высказаться до конца. И нужно быть очень внимательным к этому процессу роста...

Когда я вижу, что молодежь приносит с собой новое видение, новые мысли, я радуюсь, ибо я верю, что из этого вырастут когда-нибудь большие формы искусства.

— *Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» сыграет неоценимую роль*

для дальнейшего развития и расцвета советского киноискусства. Вопросам зрелого выдвижения талантливых кадров режиссеров, повышения их мастерства и творческой активности уделено особое место в новом партийном документе. В нем намечены конкретные пути к тому, чтобы в самом ближайшем будущем были устранены недостатки, еще мешающие нашим кинематографистам, определены самые благоприятные условия для плодотворного творческого содружества художников кино, в том числе художников разных поколений. Работая сообща, зрелые мастера и молодежь не утратят при этом бесспорно присущего им своеобразия, различий мироощущения и стилей. В чем видите вы это своеобразие?

— Когда я говорю о взаимодействии поколений, я вовсе не имею в виду идентичности стиля или образа мышления. Поколение <...> которое вышло на дорогу после XX съезда партии, ну конечно же, оно во многом отлично от нашего поколения, которое вошло в жизнь в годы Октябрьской революции и гражданской войны, на глазах у которого разворачивалась вся история нашего общества на протяжении сорока пяти лет.

Разумеется, мы очень разные с молодым поколением — мы просто не можем быть одинаковыми. Мы по-разному воспринимаем современность и по-разному работаем. Когда я говорил о взаимодействии, взаимопомощи, я имел в виду те совершенно советские отношения — чисто творческие, — которые сложились у нас с нашими учениками.

Существует ли молодость киноискусства? Конечно, существует, и в своей работе я постарался помолодеть, насколько возможно. Я остался самим собой — мне говорят иной раз: и все-таки в «Девяти днях» мы узнаем Ромма. Ну что ж, это ведь неизбежно! Я люблю чистый кадр, освобожденный от бытовых подробностей. Я нашел оператора, который также склонен к чистому кадру, склонен рассматривать часть явления как бы через увеличительное стекло. Я люблю пристально всматриваться в актера. Я пересмотрел многое из того, что делал в прошлом, но не потому, что хотел подражать молодым — это бессмысленное занятие, — а потому, что то, что я хотел сказать в своей картине, требовало новых средств выражения. Для того чтобы говорить о

современности, нужно многое переосмыслить. Словно бы жил человек на одной квартире много лет, накопил хлама и все как-то жаль было его выбросить. Но вот пришлось переезжать в новую квартиру, и выясняется, что многое можно отправить на свалку, а для того, чтобы начать новую жизнь, из старого нужна только лучшая часть. А молодежи ведь еще не нужно ни от чего освобождаться, они, молодые, впервые обзаводятся своим «имуществом» — своим видением искусства, своим стилем!

Искусство мысли

Мне кажется, что понятие это весьма условно. Я вовсе не уверен, что «Девять дней одного года» кладет начало направлению интеллектуального кинематографа, как полагают некоторые наши и зарубежные кинодеятели и критики. Искусство мысли существует давно. Вольтер, Стендаль, Франс, Толстой — все это художники мысли. Кинематография сейчас достигла такой степени развития, что может в этой области занять место рядом с высокой литературой.

И для меня самого последняя картина ни в коей мере не открыла пути в интеллектуальный кинематограф. Искусство мысли было всегда мне близко. Вот, например, фильм «Убийство на улице Данте». Там есть такой персонаж — Филипп, бывший муж героини, литератор, циничный, едкий, человек глубокого интеллекта. Уже в этом образе я стремился к кинематографу мысли. И хотя моя следующая работа может быть о чувствах, но ведь это не значит, что люди не будут думать, спорить, размышлять. Такова жизнь.

Я не думаю, чтобы интеллектуальное кино могло бы занять главенствующее положение. Область чувств и драматических конфликтов всегда останется основным предметом внимания огромного большинства художников. Но то, что наш XX век требует серьезных раздумий над современностью, это несомненно. Судьбы мира волнуют сегодня каждого. То, что в XIX веке было делом размышления единиц, в наши дни интересует миллионы. И поэтому все искусство (в том числе и кинематограф) должно подняться на более высокую ступень мышления.

Так случилось, что картина «Девять дней одного года» в чем-то не похожа на те фильмы, которые я делал раньше. Причина этой непохожести прежде всего в том, что я после очень долгого перерыва вновь обратился к современной теме, и более того: к одному из самых острых вопросов современности. Картина о советских физиках-атомщиках. Мы хотели показать наше время во всей его сложности, во всем его своеобразии, говорить со зрителями о проблемах нашей жизни устами героев фильма, людей глубоко интеллектуальных. В этом главная особенность картины.

Разумеется, поскольку был взят материал сегодняшнего дня, то мысли, которые были подняты в картине, споры, которые возникали между героями, потребовали и новых средств выражения, начиная с характера драматургии и системы работы с актером, кончая своеобразием композиции кадра.

Герои думают и размышляют о том, о чем думает и размышляет сегодня каждый из нас. Мы долго работали над сценарием, был сделан ряд вариантов. Мы старались отойти от внешней занимательности, от острых сюжетных поворотов, от драматургических стандартов, расчищая место для споров и размышлений. Некоторые кинематографисты строят весь интерес зрелища на том, что будет, кто виноват, чем кончится. Нам же хотелось, чтобы внимание зрителей сосредоточивалось не на событиях. Главное в фильме — не внешняя занимательность, а характеры людей и их мысли. Такое решение явилось результатом выбора темы и материала. Развитие всей картины — это, по существу, развитие мысли.

Вся история мировой культуры подтверждает: для того, чтобы создать передовое искусство, художник должен сам стоять на уровне времени или даже быть чуть впереди сегодняшнего дня. Анатолий Франс, Ромен Роллан, Бертольт Брехт, которые показали нам образец искусства мысли, были связаны с самыми прогрессивными идеями своего времени. Сейчас на Западе выдается за новое слово в искусстве увлечение фрейдизмом, психоанализом и т. д. По-моему, это лишь умствование, бесконечно далекое от важнейших проблем времени.

В искусстве всегда торжествует передовая мысль о судьбах человечества. И поэтому мне кажется, что ин-

теллектуальное кино может создать художник, близкий нам по своим идейным убеждениям. Но этого еще мало. Такому произведению очень трудно родиться в условиях капитализма, ибо это должен быть прежде всего приговор всему буржуазному обществу. Вряд ли какой-либо продюсер согласится финансировать такую картину. Скажем, если художник в Америке или Франции захочет в кино вести разговор на уровне времени, он неизбежно должен вскрыть противоречия между политикой правящих кругов, выражающих интересы господствующего класса, и тем, что волнует сегодня народ. Я думаю, что успех фильма «Девять дней одного года» обусловился прежде всего тем, что мы могли говорить о времени, об эпохе во весь голос, не отступая от большой правды нашей жизни.

Кинематограф думающий

Если за XIX веком прочно закрепилось определение века пара и электричества, то XX еще не получил названия. Может быть, его будут называть веком космоса, может быть, веком самолета и автомобиля или телевидения и кибернетики, а может быть, и еще как-нибудь. Мне думается, что среди примечательных особенностей нашего поразительного столетия есть и такая: невиданный прогресс науки. Нет буквально ни одной области современной жизни, которая могла бы развиваться стихийно, без участия мощного научного аппарата. В современных производствах огромная часть всех средств тратится на научное предвидение, на научный эксперимент, на научный анализ.

Количество людей, занимающихся наукой, так стремительно растет, что любители статистики подсчитали: лет через тридцать — сорок половина человечества будет заниматься наукой. В конце концов, если так пойдет и дальше, людей для науки не хватит.

Таким образом, наш век может быть назван веком науки, веком научно оснащенной мысли. Это имеет прямое отношение к кинематографу не только потому, что вся его техническая сторона опирается на современную, все усложняющуюся науку и технику. Это имеет прямое отношение и к содержанию того, что мы называем киноискусством.

Можно рассматривать развитие кинематографа с разных точек зрения. Скажем, с точки зрения его изобразительных форм или принципиальных изменений, которые происходят в актерской работе, в режиссуре, или с точки зрения жизненной правдивости нашего зрелища. Но самое любопытное заключается в том, что в первые десятилетия своего существования кинематограф, между нами говоря, в основной массе своих произведений или за не очень многими исключениями был удивительно глуп. В какой-то мере глупость кинематографического зрелища, наивность кинематографического героя, простодушная незамысловатость сюжета стали в кинематографе одной из самых мощных традиций. Как правило, киногогерой значительно глупее среднего зрителя, как правило, зритель получает удовлетворение в кинематографе оттого, что он все время сознает свое превосходство над героями экрана, не исключая профессоров и академиков, которые ходят в кинодекорациях. Зритель верит, что это академик, верит, что он много знает, но видит его примитивность и, уж во всяком случае, наивность.

Кинематограф этого типа приучил зрителей к тому, что шевелить мозгами во время сеанса не нужно, что в кино ходят отдохнуть от мыслительного процесса. Даже самые волнующие и темпераментные картины редко нагружают мысль. Может быть, в этом и заключается причина, по которой в последние годы на Западе возникла идея так называемого интеллектуального кинематографа, то есть кинематографа для зрительской элиты, для «высоколобых».

Мне приходилось видеть образчики того, что именуется интеллектуальным кинематографом. Это, как правило, очень сложное построение, которое действительно заставляет зрителя напрягать свой мыслительный аппарат. Но при этом главным образом приходится думать о том, что происходит на экране, разбираться в сложных ассоциациях, соединять кадры, которые между собой как бы даже и не связаны. И когда добираться до главного — до мысли картины, то она оказывается простейшей, чтобы не сказать больше, она оказывается не слишком емкой, но чрезвычайно сложно выраженной.

Мне не хочется ссылаться на примеры из работ западных кинематографистов, называть фамилии и кар-

тины, так как читатели многих из них не знают. Здесь бы потребовался подробный разбор произведений, который не позволяют сделать размеры этой статьи. Скажу только, что слово «интеллектуальная» часто применяется к картинам попросту вычурным, лишенным глубокой мысли, хотя и сделанным блистательно с профессиональной точки зрения, сделанным не только изобретательно, но и талантливо. Эти картины называют интеллектуальными, так как их восприятие чрезвычайно затруднено. Причем непонятность фильма нередко входит в режиссерское задание. Их интеллектуальность — кажущаяся, их интеллектуальность — в усложненности кинематографического языка. Напряжение зрителя возникает не от сложности мысли, а от того, что он пытается разобраться в происходящем на экране. Загадочность всегда кажется умной. Достаточно сопоставить два кадра, которые никак не вяжутся между собою, чтобы возникло ощущение глубокомыслия и, во всяком случае, своеобразия. Но под этим кажущимся своеобразием иной раз не лежит ничего... Мне хочется самого простого, хочется, чтобы кинематограф стал умнее, чтобы он вырос из коротких штанишек, в которых привык ходить. Я не претендую на открытия в этой области. Мне просто очень хочется, чтобы стремительно растущий зритель получал в кинематографе настоящую пищу, а не ее суррогат. <...>

В последнее время всех нас, не только в нашей стране, но и во всем мире, волнует ряд вопросов общечеловеческого характера. Скажем, о судьбе человечества при наличии таких средств разрушения, которые способны уничтожить его. О ножницах между техническим оснащением человечества и его социальным устройством. Между невиданно быстрым движением науки и чрезмерно медленным моральным, этическим развитием людей. О контрастах XX века, в котором в один и тот же день, в одну и ту же минуту на одном конце планеты решаются вопросы продления человеческой жизни, решаются на тончайшем научном уровне с применением самых новейших средств, а на другом конце планеты людей истребляют самыми варварскими и дикарскими способами. О рекордах нашего века. XX век поставил множество рекордов в разных областях. Но самый поразительный, может быть, заключается в том, что за первую половину века истреб-

лено больше людей, чем за несколько тысячелетий предыдущей жизни человечества. Это тоже рекорд.

Все это не может не волновать мыслящих людей, не может это не волновать и меня. С этой точки зрения фильмы «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм» при всей разности этих двух картин, разности техники, приемов, формы, являются для меня двумя частями единой кинематографической трилогии, над третьей частью которой я буду работать. «Обыкновенный фашизм» — развитие той же мысли, которую я начал излагать в «Девяти днях одного года».

Кинематограф должен начать думать по-настоящему. Но чтобы он начал думать, вернее, чтобы зритель в кинематографе начал думать, нужно большое напряжение и нужна перестройка отношения к нашему искусству.

Само страшное в любом искусстве — это косность. Это то, что въелось в плоть и кровь и художника и тех, к кому он обращается. Само настроение человека, который идет в кино, чтобы отсидеть полтора часа и отдохнуть, стоит на пути того кинематографа, о котором я мечтаю. Но у нас хоть не пускают зрителей в зал после начала сеанса, а на Западе принято входить в зрительный зал в любой момент — посмотреть сначала конец, потом начало. Трудно в такой обстановке требовать от зрителя, чтобы он следил за развитием сложной, единой, непрерывной мысли.

Но, разумеется, перестройка привычного взгляда зрителя на кинематограф, настроенность, с которой он входит в зал, — это дело второе. А дело первое — это перестройка навыков всего отряда кинематографистов. Здесь есть над чем подумать драматургам и режиссерам, операторам и актерам, композиторам и художникам.

Не так-то легко найти по-настоящему думающих актеров — думающих не в жизни, а на экране, умеющих развивать мысль, а не только чувство, умеющих заставить мыслить и зрителя. Я не хочу обижать наших прекрасных актеров, умных и талантливых. Но меня начинает тревожить состояние нашей актерской школы, где за последнее время именно этому уделяется недостаточно внимания. Умение мыслить на экране — это главный признак актерского мастерства сегодня. Оно требует такой же тренировки и напряженной ра-

боты, как умение двигаться, смеяться или плакать. Актер современного кинематографа должен быть мастером мысли. В еще большей степени это относится к драматургу, режиссеру и оператору.

«Мир-68»

Я сейчас приступил к сбору материала для моей следующей картины. Ее рабочее название «Мир-68», из чего можно заключить, что я надеюсь закончить ее в 1968 году. Впрочем, и название и сроки могут еще измениться.

«Девять дней одного года» была игровой картиной, а «Обыкновенный фашизм» — документальной, но для меня обе эти картины представляются развитием одной и той же темы на разных материалах. «Мир-68» будет продолжением этой работы.

Сейчас мне трудно говорить о деталях. Наш коллектив находится в стадии поисков. Нет еще сценария: он появится только в результате той разведки, которую мы ведем сейчас. Попробую рассказать наш замысел, не пытаясь изложить ни сюжета картины, ни ее формы; рассказать о тех мыслях, которые сейчас волнуют нас и которые должны лечь в основу фильма.

В наше время повсеместно и все чаще приходится сталкиваться с так называемой проблемой молодежи. В некоторых странах молодое поколение называют поколением Икс. Это поколение волнует педагогов и социологов, журналистов и писателей, отцов и матерей, кинематографистов и судебных работников. В адрес нынешней молодежи сыплется немало упреков. Ее обвиняют в безыдейности, в раннем скептицизме, в отсутствии контакта со старшими, нарушении общепринятых норм поведения. Многих раздражают прически молодых людей, их брюки, раздражают их танцы и песни, раздражают их забавы, порой довольно жестокие.

Вместе с тем именно молодежь устраивает демонстрации против войны во Вьетнаме, сжигает повестки в армию, борется за права человека. А рядом с этим любой лондонский или парижский полицейский скажет вам, что в наши дни преступление невероятно помолодело, что зеленые юнцы потребляют наркотики, хулиганят, угоняют автомашины, устраивают побоища, что

девочки слишком рано становятся женщинами, что сознательная жестокость слишком рано входит в жизнь молодого поколения. Кто в этом виноват? Не только же мальчики и девочки. Вероятно, ответственность нужно как-то поделить.

Давайте задумаемся над тем, что происходит сейчас в мире. Не слишком ли много странного и подчас страшного видят юные глаза людей, вступающих в жизнь?

Мы живем в блистательный век — век неслыханного развития науки, техники, материальной культуры. Но вместе с тем наше блестящее интеллектуальное время грешит подчас каким-то странным отсутствием разума. Уже сейчас половина человечества хронически голодает, а ресурсы планеты истребляются с невероятной быстротой. Крупные города, такие, скажем, как Нью-Йорк, Лос-Анджелес, Лондон, да и многие другие, становятся почти невозможными для жизни нормальных человеческих существ. А вместе с тем они продолжают расти. Люди задыхаются в этих городах. Автомобилей появилось столько, что возникает вопрос об исчерпании мировых запасов нефти. Возникает проблема питьевой воды. На земле сейчас больше трех с половиной миллиардов людей. К двухтысячному году нас будет больше семи миллиардов. Еще через тридцать лет — двенадцать миллиардов. Даже самые оптимистические из буржуазных пророков не могут ясно представить себе, где разместятся и что будут есть эти люди. Ежегодный прирост населения планеты существенно обгоняет производство пищевых продуктов. Каждый год процент голодающих увеличивается.

А рядом с этим все время живет тревога. Потому что каждый человек каждый день помнит о том, что есть еще опасность ядерной войны. Сейчас в мире пять ядерных держав. Есть еще силы, которые мешают им договориться между собой о запрещении этого небывалого в истории человечества оружия. Но завтра будет шесть, послезавтра — семь, а еще через несколько лет может быть десять ядерных держав.

Один молодой европеец (достаточно образованный для своего возраста) на вопрос, кем вы хотите быть и где вы хотите жить, ответил: «Я хочу быть официантом и жить в тихом уголке земного шара. Официантом я хочу быть потому, что они нужны всюду, а жить в

тихом уголке земного шара потому, что туда позже докатится атомная война».

Я мог бы продолжать перечисление парадоксальных проблем нашего времени — их очень много. И молодежь, вступающая в мир сегодня, чувствует, что ей нужно выбрать какой-то путь, и не знает зачастую какой. После второй мировой войны прошло уже больше двадцати лет. Молодым людям, которые не видели этой войны или для которых она туманное воспоминание детства, этим молодым людям предстоит либо построить новый мир, мир разума, или сгореть в огне третьей мировой войны. Ведь кроме водородной бомбы есть уже и биологическое и химическое оружие, которое по убойной силе ничуть не уступает водородной бомбе. Среди блистательных открытий XX века числится ряд практических способов полностью прекратить существование человеческого рода. Вот почему молодежь во многих странах жадно торопится жить, начинать жить слишком рано.

Как видно из этих рассуждений, мы вновь собираемся делать фильм-размышление, то есть продолжить ту работу, которую мы начали «Девятью днями одного года» и «Обыкновенным фашизмом».

Если говорить о кинематографической форме, то «Мир-68» должен развивать принципы, найденные нашим коллективом в работе над «Обыкновенным фашизмом». Мы вновь будем искать резко разнохарактерный материал, применять острый монтаж, скрытую камеру, внимательное наблюдение, внезапные переброски во времени и в пространстве. Вновь будем лепить картину из крупных блоков. Когда-то С. М. Эйзенштейн определил существо кинематографа как «монтаж аттракционов». Это определение помогло нам в работе над «Обыкновенным фашизмом». Выстраивая картину, мы не забывали об уроках «Броненосца «Потемкин», хотя оперировали документами, а не игровыми кадрами. Метод оказался все еще живым и плодотворным.

Героями фильма «Мир-68» будут юные, совсем юные люди конца 60-х годов. Юные, очень разные и чем-то похожие друг на друга, в очень разных странах. Мы хотим наблюдать за ними, думать и чувствовать вместе с ними. А рядом мы попытаемся развернуть широкую панораму современности со всеми ее

странностями и противоречиями — в Европе, в Америке, в Азии.

Существует в наше время новое и примечательное явление, которое позволяет говорить о молодежи широко: это глобальный характер событий сегодня. Нет той точки земного шара, которая не была бы связана с остальным миром тысячами нитей. Я был в Риме в день, когда покойный Кеннеди выступил со знаменитой кубинской декларацией. Казалось бы, Карибское море далеко от Италии и конфликт должен был волновать только США, Кубу и Советский Союз. Однако весь Рим был охвачен острой и бурной тревогой. Человек наших дней живет интересами планеты.

На примере «Обыкновенного фашизма» я убедился в том, что зритель охотно думает вместе с автором фильма, если ставятся вопросы, волнующие каждого из нас, если зрителю предоставляется возможность думать самому. Моя задача в фильме «Мир-68» и заключается в том, чтобы вместе со зрителями, моими современниками, вместе с миллионами моих молодых друзей подумать о том, что происходит сегодня в мире. Я никого не собираюсь учить, я хочу только размышлять. Это первейшая обязанность человека, ибо самым страшным из явлений XX века я считаю массовое, банальное идолопоклонство, как бы ни выглядел твой идол.

Идолопоклонство может принимать самые разные формы: поклоняются вещам, превращают в идолов кинозвезд, поклонялись Гитлеру, поклоняются Мао Цзедуну. Может быть, самый страшный кадр современности — это не взрыв атомной бомбы, а площадь Тяньаньмынь в Пекине, на которой миллионы людей одновременно поднимают красные книжечки с цитатами из самого, самого великого, самого, самого мудрого, самого, самого гениального, а над этой толпой плывут сотни тысяч его портретов.

В начале 30-х годов один европейский философ дал интервью группе журналистов. В частности, ему был задан вопрос: «Как полагает господин профессор, будет ли вторая мировая война?» Философ ответил: «Неприменно». Его спросили, если он так уверен, не может ли он сказать, когда. Он ответил: «Могу. Около сокового года. Может быть, годом раньше или годом позже. Дело в том, что должно вырасти новое поколение, которое не помнит первую мировую войну. Для

этого нужно чуть больше двадцати лет. А причина всегда найдется».

Со времени второй мировой войны прошло чуть больше двадцати лет. Я верю в то, что предсказание мрачного философа не исполнится вторично. Но, чтобы этого не случилось, люди должны помнить о том, что было, и размышлять о том, что происходит ныне на нашей планете. Это и есть цель моей будущей картины «Мир-68».

Главное в кинематографе —
открытая ясная мысль

Замысел фильма «Мир-68» возник, когда я просматривал зарубежные газеты и журналы за 1968 год: «Пари-матч», «Эспрессо», «Шпигель», «Штерн», «Тайм», «Лайф» и прочие. Я просматривал западную прессу прежде всего для информации, но, если попадались выразительные, острые фотографии, отмечал: можно переснять, если не найдется аналогичной кинохроники. Переворачивались страницы журналов, мелькали фотографии, реклама... Иной раз эта реклама была хлестче любого кадра. Ложились рядом два открытых журнала — и сам собой иной раз получался осмысленный монтаж. Постепенно складывалось и выросло нечто вроде календаря событий за 1968 год — правда, не совсем точно по хронологии: ведь сначала я смотрел подряд, скажем, немецкие журналы за три-четыре месяца, доходил до мая, а потом начинал просматривать французские или американские, начиная с января и опять до мая. Фотографии и статьи иногда напоминали мне по монтажной или смысловой ассоциации то, что я сам раньше видел, или то, что мне рассказывали. Чтобы не забыть — записывал по памяти тут же, среди событий 1968 года. Дома я просмотрел свои записи, и мне показалось, что это кинематографично, что здесь возникает даже какой-то сюжет и, уж во всяком случае, прощупывается идея фильма.

Произошел взрыв научно-технической мысли, и, казалось бы, возможности разумного устройства мира многократно возросли. Но наряду с блистательными достижениями этот взрыв создал в условиях капита-

лизма неразрешимые узлы противоречий, и некоторые из них угрожающе опасны для мира, для жизни, для человека.

Капитализм переживает глубокий, я полагаю — смертельный кризис. Но тем опаснее попытки задержать неизбежный ход истории. В ряде стран к власти приходят военные и фашистские диктаторы, разжигается национальная рознь, культивируется шовинизм. Поэтому чрезвычайно важно, чтобы наши зрители получили правдивую образную информацию о том, что происходит в капиталистическом мире. Не на поверхности его, а в глубине, в его существе. Разумеется, зарубежные фильмы, даже наиболее прогрессивные, не могут выполнить эту задачу, не ставят перед собой этой цели. Я считаю, что должен сделать фильм «Мир сегодня», в котором попытаюсь рассказать с наших позиций о том, что происходит на Западе.

Неслышанно быстрое техническое, индустриальное развитие происходит в западном мире стихийно. Именно поэтому оно опасно, а порой и тревожно. Мы видим сейчас странную односторонность материальной культуры. Мир истребляет естественные ресурсы планеты с такой быстротой, как если бы люди собирались жить ну максимум двести лет. Но ведь человечество хочет жить гораздо дольше. Ведь человечество находится в самом начале своего пути. Только сегодня оно вырвалось в космос и получило в руки реальную возможность переделки планеты. Но с планетой нужно обращаться с осторожностью — она у нас одна. Во всяком случае, пока.

Картина должна начаться с Нового года. Но я еще не знаю, какой именно год назвать. Картина сложная, трудно угадать, сколько времени займет ее подготовка, предварительная организация. Тем более я не могу предсказать, что произойдет в этом еще неизвестном нам году.

Жизнь делается все сложнее, клубки противоречий современного мира пока еще не разматываются, и даже, пожалуй, завязываются все новые узлы и узелки. Нам не грозит опасность, что неизвестный год

• близкого будущего, который мы изберем, окажется I; чересчур гладким, излишне спокойным, лишенным ост- I рых событий и парадоксальных поворотов. Что-что, а I I скучать в любом году последней трети XX века не * придется.

I То, что я увидел на страницах газет и журналов I западного мира, и то, что припомнил по дороге, дает I как бы сгусток современного мира. Дает богатую пищу I для размышления и осмысления разноречивых, слож- ных и большей частью тревожных процессов. Это ма- териал огромной изобразительной силы. Он так же захватывает воображение и мысль, как и материал предыдущего нашего фильма «Обыкновенный фа- шизм». Я глубоко убежден, что зритель будет с таким же вниманием смотреть эту картину. Так же как в «Обыкновенном фашизме», картина будет разделена на главы. Они во многом будут зависеть от того ма- териала, который удастся собрать. Фильм должен представлять собой авторское размышление. В этом смысле я хотел бы продолжить путь, нащупанный в «Обыкновенном фашизме». Картина будет состоять в основном из документального материала, но, так же как в «Обыкновенном фашизме», этот материал будет ; строиться и комментироваться по принципу художест- / венного фильма.

В отличие от «Обыкновенного фашизма» в картину «Мир сегодня» я хочу включить ряд коротких и очень простых инсценированных эпизодов, новелл, жизненных случаев.

Естественно, что задуманный фильм не может быть особенно веселым, ибо он сосредоточивает внимание на тревожных явлениях нынешнего западного мира. Но, разумеется, при отборе материала, так же как и в «Обыкновенном фашизме», будут стоять рядом мрачное и смешное, трагическое и лирическое, светлое и темное.

Мир, бесспорно, демонстрирует нам поразительные феномены. Это имеет прямое отношение к кинематографу. И не только к документальному, а к любому кинематографу. Нужно только осмыслить то, что происходит в нем. Даже нелепость, глупость может быть осмыслена умным кинематографистом. Никакая неле-

пость не случайна. В любой странности можно найти закономерность мысли: кто, почему, зачем?

Кто, почему, зачем рекламирует убийства? Кто, почему, зачем рекламирует эотику? Кто, почему и зачем создает культ вещей или индустрию азарта? И если в мире столько тупиков и, казалось бы, неразрешимых противоречий, то где выход из этого тревожного мира?

Маркс, Энгельс, Ленин говорили, что капитализм обезчеловечивает человека, что если не победит социалистическая революция, если не произойдет социалистическое преобразование планеты, то стремительное развитие науки и техники в условиях капитализма неизбежно приведет человечество к катастрофе. Этой идеей я руководствуюсь при отборе материала.

Мне думается, что разорванность, нарочитая усложненность кинематографической формы отражает неясность мировоззренческой позиции многих западных авторов, их поиски собственного места в жизни, душевное смятение перед лицом все усложняющегося современного мира. Когда я говорю о кинематографе мысли, то имею в виду не этого рода произведения. Усложненность формы, малопонятность, стремление к самым далеким и смутным ассоциациям не являются признаками кинематографа мысли. Наоборот, мысль тем глубже, чем проще и точнее она выражена. Я глубоко убежден, как и все мы глубоко убеждены, что коммунизм может построить только сообщество мыслящих людей. Высокое мышление, причем мышление самостоятельное, индивидуальное, ставшее потребностью людей с первых дней Советской власти, с каждым годом, с каждым месяцем и днем все больше и больше становится насущной необходимостью нашего современника. В то же самое время многие, причем очень талантливые художники Запада целиком уходят сейчас в область чувства и подсознания. Какие бы интересные полотна ни возникали на этом пути, я считаю этот путь неверным. При всей важности этой части жизни человеческого духа я ставлю на первое место открытую ясную мысль и полагаю, что в этом должна быть отличительная черта нашего искусства.

Михаил
Ромм
Избранные
произведения
в 3-х томах
том 1

Размышления: советский и зарубежный кинематограф

«Мать»

Вероятно, не я один впервые понял, что кинематограф существует как великое и серьезное искусство, когда увидел на экране под сопровождение достаточно разбитого рояля сначала «Броненосец» Эйзенштейна, а вслед за тем — «Мать» Пудовкина.

Это было два поистине ослепительных открытия для всего моего поколения.

1926 год. Нэп. Частные лавочки и магазинчики. Концессия Хаммера — карандаши «совсем, как заграничные». Извозчики, похожие на огромных допотопных кузнечиков, трясут седоков по булыжным мостовым. Нахально чистенькие нэпачи ходят в коротких узких брючках и красных ботинках «джимми». В подозрительных ресторациях поют поддельные цыгане. Сухаревка кишит деятельными спекулянтами и солидными кулаками.

Но уже чертятся проекты Днепростроя, Уралмаша и Магнитки, уже готовится страна к гигантскому прыжку вперед, в социализм. Время нэпа отмерено.

А пока на экранах Москвы чужие, хорошо сделанные картины рассказывают о чужой жизни — глупые американские детективы, еще более глупые мелодрамы и очень смешные комедии из жизни бродяг. Нарождающееся советское кино еще не сказало своего слова, хотя с каждым годом, с каждым месяцем набирало голос.

И вдруг — «Броненосец «Потемкин», а вслед за ним — «Мать».

В те годы мне больше понравилась «Мать».

В «Броненосце» пленяла могучая сила нового искусства. Картина как бы скальпелем хирурга вскрывала события, с яростным темпераментом разымала их на части — она оперировала массами, как огромными многоголовыми живыми существами.

«Мать» сразу легла на сердце как песня, как материнское слово, суровое и простое. Такой и должна быть правда.

В «Матери» мы увидели ступок фабричной России, сделанный серьезно, уважительно, с сыновней любовью. Мы увидели поразительных людей, живых и верных, как сама жизнь.

Вот старик Власов, тяжелый, черный от машинного масла, согнутый трудом, с могучими руками молотобойца. Он ходит сбывчившись, неторопливо. Он страшен тупостью, он налит водкой. Он даже не зол, просто все человеческое задавлено в нем уродливой жизнью дореволюционной фабричной окраины. Он страшен именно потому, что в нем говорит не человек — до человека в нем не докопаешься, — в нем говорят уклад, быт, жестокость жизни.

Входит отец — и как будто темнеет в домишке Власовых. А рядом — Павел. Ясные глаза, глядящие прямо в сердце, сверкающие белые зубы, совсем не красивое и безмерно обаятельное лицо молодого рабочего — скуластое, улыбающееся и в улыбке обнажающее верхние десны (верная русская, простонародная черта!). Он хорош, как молодость революции. В нем все чисто и все прекрасно. В него веришь до конца. Такому не страшна каторга, он вышел на дорогу и не свернете нее, он увидел свет впереди, он как бы облит светом.

Меньше поразила сама мать. В ней была видна актриса Барановская — пусть очень хорошая, тонкая, искренняя, но все-таки — актриса. Она отлично играла, но мы уже знали, что в кино можно отлично играть. Остальные жили на экране, как могучие сколки самой жизни. Мы забывали, что это актеры, мы не хотели этого знать.

Люди в картине необыкновенны, ибо за каждым из них дышит время, за каждым свое прожитое, за каждым видятся тысячи таких же, — и вместе с тем каждый особен своей особенной правдой.

Тучный, равнодушный трактирщик, заплывший нездоровым жиром, отекающий от вечного торчания за стойкой.

Рябой гармонист с незрячими глазами.

Круглолицый аккуратный солдатик с бескозыркой набекрень, с плоским, как лист чистой бумаги, лицом, готовый на все: прикажут стрелять — буду стрелять, прикажут колоть — буду колоть.

Могучий пристав, снятый снизу, как чугунная тумба, как монумент полицейской власти.

Члены суда — аккуратно-бюрократические господа, геморроидальные, желчные, бесчувственные, как мертвецы. Тупая, грубая сила императорского строя в их тощих, немощных телах.

И так же, как сняты лица, снята в картине фабричная Россия. Черные от копоти цеха, заваленный ломом и мусором двор, расплзшиеся во все стороны грязные улочки поселка, нищие домишки, разошедшийся дощатый пол, жестяной рукомойник, из которого капает вода. А вслед за тем — тюрьма, квадрат кирпичного двора с серым хороводом арестантов, весна, ледоход, зная, трепещущее над толпой.

Удар за ударом возникали на экране кадры «Матери», и мы видели: вот так рождалась революция...

Много мудрых уроков преподала «Мать» советской кинематографии, но величайший из этих уроков — это видение огромного мира через человека.

Все прекрасно в этой картине — и темперамент, и новаторский монтаж, и смелые ракурсы, и дерзкие кинометафоры, и отличный, умный сценарий, и реалистическое мастерство молодого Головни; и все-таки самое прекрасное в ней — глаз Пудовкина. Где нашел он этих людей, как сумел он передать без единого слова целые главы горьковской повести одним взглядом человека, одним поворотом его, откуда эта достоверность, как почувствовал он воздух революционного рабочего подполья?

Я много раз смотрел «Броненосец «Потемкин», открывая в нем все новые изумительные черты, учась на этой гениальной работе великого Эйзенштейна нашему сложному делу. Но я больше не видел «Матери», мне не хотелось смотреть ее еще раз. Это моя первая кинематографическая любовь. А встречаться вновь со своей первой любовью и грустно и немного страшно.

Отвечать немедленно
на том же уровне

[«Мы из Кронштадта»]

С каждым годом, с каждым месяцем поднимается уровень нашей продукции. Картина «Мы из Кронштадта» — новый этап художественного роста студии «Мосфильм»,

«Мы из Кронштадта» — монументальное полотно, большое произведение искусства, и притом искусства революционного.

Принципиальность картины, ее мужественность, скупость, огромная выразительность, революционный темперамент и размах автора и режиссера — все это делает картину исключительным явлением и заставляет всех нас радостно переживать новый успех студии и коллектива.

И если даже мой личный творческий путь расходится с творческим путем Вишневого, Дзигана, то мне тем радостнее, что эта картина победила меня как зрителя своей органичностью, своей своеобразной силой, своей особенной правдой. Это, конечно, не исключает того, что я буду творчески драться за свои позиции и, разумеется, буду верить в конечную их победу.

Самый лучший способ отстаивать свои позиции — это отстаивать их работой.

«Мы из Кронштадта» дает всем нам большую рабочую зарядку. Хочется отвечать, отвечать немедленно, на том же уровне, но со своих позиций. И, конечно, во много раз радостнее творчески спорить с Дзиганом, подлинным кинематографистом, кинематографистом от головы до ног, художником революционным до мозга костей, чем с авторами натуралистических, театрализованных зрелищ, которые подчас заполняют наши экраны.

Наряду с замечательной работой т. Дзигана хочется отметить успех всего коллектива. Превосходно работают актеры, особенно Жаков, Есипова, Ивакин, Кириллов. За исключением отдельных мест, исключительно хорош — Бушуев, давший большой и правдивый образ, особенно трудный и сложный.

Тов. Крюков — исключительный мастер звука — сумел сделать звуковую часть картины принципиальной, значительной и кинематографически убедительной благодаря очищенности от всего случайного. Отсутствие натурализма в звуке, его прозрачность и выпуклость открывает для всех нас новые перспективы в работе. Музыка в картине неотделима от зрительного образа, поднимает его, сделана с большим вкусом.

Превосходно построен в картине кадр.

Вызывает уважение работа административного состава группы, особенно директора т. Хмары, ибо по-

становочные трудности картины самоочевидны и трудности эти преодолены с подлинным размахом.

И хочется в заключение пожать руку т. Вишневному, писателю, работающему в наших рядах с юношеским энтузиазмом, автору, горевшему картиной, болевшему вместе с группой, настоящему *кинматографисту*. Слово это я считаю почетным.

Победа мастера

[«Последняя ночь»]

Один большой художник говорил, что делит своих учеников на две категории: одни, придя в мастерскую, первой же работой поражают всех. Другие начинают скромно. Он предпочитал вторую категорию: из них-то и выходили подлинные мастера.

Ю. Райзмана надо отнести ко второй категории.

Прекрасна точная и уверенная линия роста его мастерства. От «Круга» и «Земля жаждет», далее к «Летчикам» и наконец к «Последней ночи» — это дорога серьезного художника.

В основе режиссерской работы Райзмана лежат три общеизвестных принципа: экономия выразительных средств, эмоциональность, правдивая простота. Интересно, как он распорядился в такой ответственной работе, как показ событий Октябрьской ночи в Москве. Перед Райзманом стояли исключительной сложности задачи: на протяжении шестидесяти минут он должен был дать почувствовать зрителю характер Октябрьских боев, должен был развернуть сложный сюжет. Он должен был показать десять героев — пять Захаркиных, четыре Леонтьевых, Михайлова — и заставить зрителя сжиться с ними, полюбить одних и возненавидеть других.

Каждая из этих задач достаточно сложна уже сама по себе, особенно если учесть, что длина картины равна одному большому акту пьесы. Но Райзман справился со своими задачами. Вы присутствуете на гимназическом балу и в ревкоме, в поезде и на свадьбе, в казармах, на улицах, в рабочих и буржуазных кварталах, на баррикадах, на вокзале и в штабе у белых. И нигде события не заслоняют людей. Герои картины присутствуют в каждом кадре, ни на секунду режис-

сер не выпускает их из поля зрения. Режиссер следит за развитием характеров своих героев. При этом в каждом кадре вы видите массы, видите большой город.

Ю. Райзман пользуется «вторым планом», то в звуке, то в композиции кадра он дает ощущение масштаба событий. Эта работа со «вторым планом» является одной из своеобразных особенностей мастерства Райзмана. Кадры картины многозначны, они всегда служат сразу двум-трем задачам, иногда резко контрастными: курящие гимназисты и инвалиды, влюбленный мальчик и толпа проституток, девчонка и солдаты на баррикадах, засада и проезжающая свадьба — все эти мгновенные столкновения героев с жизнью, сделанные с предельным лаконизмом, за счет уплотнения кадра, придают картине своеобразную широту и насыщенность.

Динамика монтажа создается тем, что Райзман снял аппарат со штатива и заставил его все время следить за героями, ходить за ними по пятам. Таким образом, принцип экономии средств создается прежде всего уплотнением действия за счет второго плана.

При том значении, которое приобретает второй план в картине Райзмана, само понятие «массовки» отпадает. Люди второго плана, а не массовка действуют в этой картине. Запоминаются отдельные лица, люди, сделавшие иногда всего одно движение: солдат, якобы похожий на Ленина, прапорщик Соскин, дежурный по станции, проститутка, солдат, спрашивающий о земле, солдат-грузин, меньшевик, жених, женщина в поезде, инвалиды у подъезда гимназии, пьяный инспектор гимназии, лакей и горничная Леонтьевых — все эти люди, на которых не потрачено ни метра пленки, люди второго плана и тем не менее живые, типичные люди.

Люди первого плана показаны Райзманом не только в борьбе с другими персонажами, но во внутреннем контрасте, во внутренней борьбе: Петр Захаркин, человек необразованный, должен быть организатором масс. Кузьма стремится к красным, а попадает к белым. Алексей Леонтьев не верит в свое дело, но защищает его. Старик Захаркин боится и уважает старика Леонтьева, но вынужден арестовать его. Характеры даны в непрерывном движении, в непрерывном разви-

тии. Октябрьская ночь сформировала их. Огромный рост людей, вот что приковывает внимание зрителя к людям «Последней ночи», заставляет любить их, верить в них.

И с этой точки зрения великолепна работа актеров Пельтцера и Дорохина, играющих главные роли. Запоминаются на всю жизнь такие сцены, как уход из дома отца, его смерть, арест Леонтьева и предельно насыщенная, трагическая сцена с сыновьями после смерти Кузьмы. У Дорохина, мастерски ведущего свою сложную и трудную роль, особенно запоминаются рассказ о взятии Зимнего, разговор с ревкомом на свадьбе и великолепные, глубоко эмоциональные, правдивые и простые сцены финала: встреча с матерью и принятие командования.

Из остальных актеров не хочется особенно выделить никого: все они играют выразительно и просто. Превосходно справился со своей трудной ролью Консовский (Кузьма). Слабее других Окуневская — Лена.

Эта простота, сила и выразительность характерны и для стиля операторской работы, о которой стоило бы поговорить отдельно. Перед Фельдманом стояла очень трудная задача, с которой он мастерски справился. Но не это тема статьи.

Значение «Последней ночи» в том, что метод, разработанный Райзманом в предыдущих картинах более узкого плана, оказался необычайно продуктивным и в приложении к широкой, массовой, революционной теме с огромным охватом событий.

Этот метод, суть которого в предельной содержательности кадра, в напряженной динамике, соединенной с энергичным монтажным темпом, в простоте и правдивости игры актеров, в умелом использовании звука, как мне кажется, ведет к овладению подлинным кинематографическим мастерством.

Фильм о великом кобзаре

[«Тарас Шевченко»]

Имя великого украинского поэта Тараса Григорьевича Шевченко близко и дорого каждому советскому человеку. Стихи Шевченко за годы Советской власти переведены почти на все языки народов нашей Родины, из-

даны миллионными тиражами. К могиле поэта, завещавшего похоронить себя на берегу Днепра, со всех концов Советского Союза совершаются паломничества.

Сейчас к памятникам Шевченко, отлитым из бронзы и изваянным из мрамора, прибавился новый, созданный, правда, из менее долговечного материала, но такой же прекрасный и доступный обозрению десятков миллионов людей.

Биографический фильм «Тарас Шевченко», поставленный выдающимся украинским кинорежиссером Игорем Савченко,— достойное выражение любви и благодарности советских людей к одному из своих великих предков. Всем, кому дорог Шевченко, его творческое наследие, фильм открывает истоки поэзии великого кобзаря. Всех, кто знал только отрывочные сведения из биографии Шевченко, фильм делает свидетелями прекрасной, полной борьбы и страданий жизни поэта-революционера.

Только большие, подлинные произведения искусства воспринимаются как сама жизнь, заставляя забыть о том, что они — дело рук художника. Именно к таким произведениям и относится киноповесть «Тарас Шевченко».

На экране проходит жизненный путь Шевченко, начиная с юношеских лет молодого поэта и художника, выкупленного по подписному листу из крепостной неволи. Кончается фильм последним годом жизни составившегося, но по-прежнему юношески страстного и нетерпимого к угнетателям человека-борца.

По окончании Академии художеств Шевченко отказывается остаться в чиновном, придворном Петербурге, где его ждет карьера. Он не забывает ни на мгновение свой страдающий и угнетенный народ, ему он хочет посвятить всю свою жизнь. С гордостью называет себя Шевченко «мужицким поэтом», пишущим на «мужицком языке».

Знакомство с русскими революционными интеллигентами расширяет кругозор молодого художника. Поездка на родину, встреча с родной сестрой, продолжающей томиться в крепостной неволе, вновь увиденные картины помещичьих надругательств над крестьянами увеличивают бунтарскую силу его стихов. Он становится подлинным властителем дум прогрессивной ук-

раинской молодежи. И тогда-то начинается борьба за Шевченко между передовыми, революционными силами страны, к которым он безраздельно принадлежит, и украинскими националистами.

До последнего времени контрреволюционные украинские националисты пытаются фальсифицировать образ Шевченко, исказить смысл его творчества. Друга великого русского мыслителя-революционера Чернышевского— передового революционного демократа Т. Шевченко, они пытаются изобразить узколобым националистом, якобы отделявшим судьбы украинского народа от судеб братского русского народа.

Восстанавливая подлинные факты биографии Шевченко, скрываемые или замалчиваемые буржуазными националистами, фильм разоблачает этих фальсификаторов. Исключительный интерес представляют эпизоды фильма, которые показывают взаимоотношения Шевченко со знатными украинскими помещиками Барабашем и Лукашевичем. Жестокие крепостники Барабаш и Лукашевич называют себя украинскими патриотами. Они мечтают о том, чтобы возродились те стародавние времена на Украине, когда они владели не десятками, а сотнями тысяч крестьянских крепостных душ. Они хотят повернуть историю вспять, а для этого намерены использовать имя Шевченко, его влияние в украинском народе. С трудом скрывая свое презрение к бывшему крепостному, Барабаш и Лукашевич заигрывают с поэтом, пытаясь увлечь его картинами прошлого, представляя это прошлое как «золотой век» Украины. Но Шевченко знает, что этот век был золотым только для Барабашей и им подобных, а не для холопов. «Нет, Панове,— отвечает он,— золотого века на Украине не было. Он будет!» И когда помещики льстиво просят Шевченко прочесть стихи, он бросает в лицо угнетателям гневные строки, клеймящие националистов— поработителей украинского народа.

Фильм подробно освещает и взаимоотношения Шевченко с деятелями так называемого «Кирилло-Мефодиевского братства» Кулишем и Костомаровым, которые прикрывали свои реакционно-националистические взгляды слащавыми рассуждениями о социальном прогрессе. Вопреки клевете буржуазно-националистических историков Шевченко и в «Кирилло-Мефодиевском братстве» оставался революционным демокра-

том, убежденным, что народ может завоевать свое счастье, только восстав против угнетателей. «Кирилло-Мефодиевское братство», выданное провокатором, было разгромлено царскими жандармами. Главари его — Кулиш и Костомаров, — не представлявшие никакой опасности для правящих классов, отделались легким наказанием. Но с Шевченко Николай I расправился со свойственным палачу-венценосцу садизмом. Он отдал поэта в солдатчину, продолжавшуюся тогда двадцать пять лет, и сослал с запрещением писать и рисовать в прикаспийскую пустыню, в отдаленный форт Ново-Петровск.

С огромной силой рисует фильм долгие годы ссылки Шевченко, бесчеловечную муштру и гнусные издевательства, которые он претерпевал от потерявших человеческий облик офицеров и унтеров. Нужно было иметь поистине титаническую силу, чтобы остаться самим собой в этой страшной, каторжной обстановке, в «незамкнутой тюрьме», как ее называл Шевченко. Но Шевченко не дрогнул, не сдался, не сделал ни одной уступки врагам, хотя поддерживало его только моральное сочувствие солдат, отдельных офицеров и дружба с ссыльным польским революционером Сигизмундом Сераковским. Сераковскому удалось раньше Шевченко вырваться из солдатчины, и с помощью Чернышевского он добился в Петербурге освобождения поэта.

Последние эпизоды фильма повествуют о возвращении Шевченко в Петербург. Согбенный, измученный, больной, он остался таким же непоколебимым врагом угнетателей. Восторженно встречают его передовые русские люди в Петербурге. Он становится другом Чернышевского. Добролюбов пишет о его творчестве, русские поэты переводят и читают его стихи. Фильм заканчивается замечательными словами Шевченко, обращенными к Чернышевскому и русским революционерам-демократам: «Чем заплачу я добрым русским людям? Они вырвали меня из крепостного рабства, открыли двери в храм науки, а самое главное, — я обрел великих друзей, которые помогли мне укрепить веру в силу народную... Веру в великое будущее многострадальной России и моей обездоленной Украины. Спасибо вам, друзья мои! Спасибо вам, братья мои! Ваше доброе дело никогда не забудет Украина».

На это обращение, идущее из самой души славного украинского поэта, раздаются вещие слова Чернышевского: «Никогда не забудут русские люди верного друга в нашей великой борьбе за общее счастье!»

Фильм «Тарас Шевченко» — посмертное произведение талантливого мастера советского кино Игоря Андреевича Савченко. В своих лучших фильмах — «Богдан Хмельницкий», «Третий удар» — И. Савченко всегда обнаруживал удивительное сочетание страстности художника с точностью историка-исследователя. С особой яркостью эти черты дарования Савченко проявились в самой его зрелой и совершенной работе — картине «Тарас Шевченко».

Работе над биографией великого кобзаря автор сценария и постановщик фильма И. Савченко отдал несколько лет напряженного исследовательского и творческого труда. Он изучил всю литературу о Шевченко, перерыл исторические архивы, собрал большой материал о друзьях и современниках поэта. И. Савченко обосновал каждый эпизод фильма точными фактическими данными. В сценарии почти нет придуманных автором реплик. Повсюду звучат подлинные слова Шевченко, известные по его письмам, дневникам, воспоминаниям современников. Но Савченко не только много знал о Шевченко — он был влюблен в его образ, в его стихи, картины.

Создавая биографический фильм о Шевченко, Савченко отнесся к своей задаче со всей ответственностью передового советского художника. Это позволило ему очистить биографию Шевченко от лживых домыслов украинских буржуазных националистов, проследить и показать влияние передовых русских людей на формирование мировоззрения поэта.

С огромной симпатией воплощены в фильме образы Чернышевского, Щепкина, Курочкина, Спешнева. Жгучей ненавистью к царизму проникнут один из самых сильных и волнующих трагических эпизодов фильма, рассказывающий о гибели безвинно прогнанного сквозь строй солдата Скобелева. С одинаковым мастерством сделаны в фильме и сложные психологические сцены и широкие эпические картины народной жизни.

Свою страстную любовь к Шевченко режиссер Савченко сумел передать и исполнителю главной роли и

всему творческому коллективу. Еще работая над сценарием, задолго до начала постановки, Савченко пригласил на роль Шевченко молодого киноактера, тогда еще студента киноинститута Сергея Бондарчука. Художественное чутье не обмануло режиссера. Созданный С. Бондарчуком образ Шевченко принадлежит к числу выдающихся актерских достижений советского кино. В работе над ролью С. Бондарчук во многом повторил путь своего учителя-режиссера. К познанию своего героя актер шел через серьезное изучение жизни и творчества Шевченко. И чем больше он узнавал о своем герое, тем яснее понимал все его душевные движения. С предельной убедительностью, просто и вместе с тем с большим подъемом Бондарчук сумел раскрыть развитие характера Шевченко, превращение молодого, романтически настроенного художника в певца народной мести и печали. Легенде националистических «историков» он противопоставил подлинный образ человека несгибаемой воли, настоящего патриота, народного трибуна.

В фильме создана великолепная галерея образов современников Тараса Шевченко. С большим мастерством сыграл роль Н. Г. Чернышевского артист В. Честноков. Благодаря артисту И. Переверзеву в памяти зрителя надолго сохранится благородный образ друга Шевченко — польского революционера Сераковского. Прекрасное искусство выдающихся мастеров украинского театра Гната Юры и Наталии Ужвий проявилось в созданных ими образах великого русского актера Щепкина и сестры Шевченко — Ярыны.

Подбирая исполнителей для фильма, И. Савченко отбросил привычные представления о творческих возможностях тех или иных известных актеров. Мы видим в необычных для них ролях артистов Е. Самойлова (русский революционер Спешнев), М. Кузнецова (солдат Скобелев), М. Бернеса (честный офицер Косарев), Л. Кмита (садист-офицер Обрядин), П. Шпрингфельда (украинский националист Кулиш), Г. Юдина (предатель), А. Хвилью (помещик Барабаш), А. Баранова (тупой служака Потапов), Г. Шпигеля (Брюллов). В каждой роли, сыгранной убедительно, сильно, мастерски, фильм открывает новые интересные грани дарования этих талантливых актеров экрана.

Заслуживает большой похвалы работа операто-

ров — А. Кольцатого, Д. Демуцкого, И. Шеккера и молодого художника Л. Шенгелия, изобретательно и красочно решивших изобразительную часть фильма.

Фильм о Тарасе Шевченко — выдающееся достижение советского кино, достойная дань самого массового из искусств памяти великого украинского поэта-революционера.

Волнующий кинодокумент

[«Повесть о нефтяниках Каспия»]

Хороший подарок получает под Новый год советский зритель: «Повесть о нефтяниках Каспия» — картину талантливую, поучительную, полезную и в то же время увлекательную. Далеко не все так называемые «художественные» картины так художественны и смотрятся с таким неослабным интересом, как этот кинодокумент.

Между тем история, рассказанная в фильме, очень проста, ее можно изложить в нескольких словах. Недалеко от Баку, в открытом море, около одинокой скалистой гряды замечены выходы нефти. Производится разведка, обнаруживается нефтяной пласт на дне моря. В суровых условиях Каспия, преодолевая большие трудности, бакинские нефтяники строят в море промысел, сооружают буровые вышки, воздвигают на сваях поселок, обуздывают фонтаны, борются с пожаром, добывают нефть...

Вот и все. Казалось бы, ничего особенного. Мы знаем, не менее поразительные примеры трудовых успехов наших нефтяников, металлургов, горняков, тружеников полей. Их подвиги не раз были увековечены на экране, но, скажем честно, нередко оставляли зрителя равнодушным. Почему же история сооружения нефтяного промысла в море так волнует каждого, кто видит эту картину?

Попробуем разобраться в причинах несомненного успеха коллектива, создавшего «Повесть о нефтяниках Каспия». Особенно необходимо это нам, работникам киноискусства.

Наша документальная кинематография создала ряд великолепных произведений — страстных, темпераментных, высокоидейных, мастерски выполненных. Лучшие из них вошли в золотой фонд советского искусства. Наибольший успех за последние годы выпал

на долю картин, которые предлагали материал особый, необычный, поражающий, интересный сам по себе: «Мы за мир», «Советские китобои», «Лев Толстой». Но документальные фильмы, посвященные, к примеру, нашим республикам, краям, областям, трудовому дню советской земли, не восхищали зрителя, не имели широкого резонанса.

Обычно причину этого видят в том, что картины о республиках делаются по известному шаблону. Но тогда хотя бы первые из этих картин должны были иметь успех. На деле же успеха не имели ни первые, ни последние. Причины этого явления глубже, чем принято считать.

Дело в том, что в основе большинства документальных картин нет законченного сюжета, драматической истории, которая позволяла бы отобрать материал, сплотить его вокруг единого стержня. Зритель хочет видеть на экране связный, интересный и волнующий рассказ о каком-либо событии, о людях, об их делах, — ведется ли этот рассказ средствами художественной или документальной кинематографии. Между тем многие документальные картины делаются по такому признаку: нужно показать все — промышленность, тяжелую и легкую, сельское хозяйство, города, науку, передовиков производства, колхозников-новаторов и обязательно какой-нибудь праздник перед надписью «конец». Перечисление достижений, пусть самых прекрасных, не есть еще живой и драматический рассказ о республике. Как бы полон ни был справочник, он не может волновать зрителя. Превосходное качество материалов, помещенных в каталоге, не превращает его в произведение искусства.

Когда на экране идет рассказ о жизни и смерти любимого нашим народом писателя, то в этом есть драматический сюжет — судьба великого человека, а подлинные кадры живого Толстого дополнительно обостряют интерес к картине. Когда на экране рассказывается о том, как молодежь десятков стран и всех материков, объединенная идеей борьбы за мир, собирается в Берлин на праздник юности — в этом тоже есть драматическое начало: это рассказ о смелых и прекрасных людях, о юности — надежде мира. Когда экран повествует, как горстка людей, советских китобоев, отправляется на другую сторону земного шара, чтобы,

ежечасно рискуя жизнью, делать свое скромное трудное дело, здесь есть драматическая коллизия, есть людские судьбы, а подлинность съемок заставляет нас с особым волнением следить за отважными участниками экспедиции.

Мы можем, следовательно, найти нечто общее в этих трех очень разных картинах, и это общее вовсе не эффектная экзотичность или «самоигральность» материала, как приходится иной раз слышать. Можно было бы назвать весьма скучные картины с не менее эффективным материалом, ибо сам по себе материал еще не складывает картину, не определяет ее поэтику.

Как и все лучшие документальные картины, «Повесть о нефтяниках Каспия» — это именно повесть, живой рассказ о людях. Картина опирается на крепко сделанный сюжет, который дает мерило необходимого и излишнего, предлагает строгий принцип отбора и организации документального материала. Сценарий И. Осипова, И. Касумова и Р. Кармена не претендует на рассказ о бакинских нефтепромыслах вообще, о важнейших проблемах нефтедобычи вообще, о крупнейших достижениях нефтяников или о новом их быте вообще. Сценарий рассказывает о трудовых делах небольшой группы людей, но зато рассказывает подробно, полно, ярко и образно, — в этом его первое достоинство и первое условие успеха.

Авторы сценария положили в основу картины не числительный, не справочный принцип, а полный драматического интереса рассказ о том, как вот именно эти живые люди — Каверочкин, Аббасов, Алиев, Керимов и их товарищи — боролись за свое живое дело на своем участке социалистического труда. Рассказана история немногих людей, но люди эти делаются нам родными, их судьба начинает волновать, и за ними, за их делами мы видим весь нефтяной Баку, всю республику, всю нашу Родину, ибо все мы делаем одно общее дело.

В «Повести о нефтяниках Каспия» нет одного или двух центральных персонажей, судьба которых прослеживается особо тщательно. Героем картины является коллектив строителей, геологов, бурильщиков и т. д. То старый многоопытный мастер, насквозь пропитанный нефтью, то молодой комсомолец, впервые принимающий буровую и трепетно следящий за прибора-

ми, то сорокалетний, уверенный в себе богатырь выдвигаются на передний план. И по их лицам, по их глазам мы понимаем, что происходит в душе у них, а значит, чем живет коллектив нефтяников, ибо всегда в каждом кадре за отдельным человеком ощущается дружная семья рабочих, делающих общее, одинаково дорогое для всех дело. И, несмотря на то, что в картине нет особо выделенных героев, вся она посвящена человеку и убедительно доказывает, что человек является предметом любого искусства, что эта истина верна и для художественной и для документальной кинематографии.

Темой волнующей, эмоциональной картины не может быть повествование о нефтедобыче, но рассказ о людях, добывающих нефть, может. Точно так же Литовская, Латвийская или Белорусская республики не могут быть темами фильмов, хотя именно такие темы еще недавно записывались, а может быть, и еще записываются в план. Но люди, живущие на землях этих республик, их судьбы, их радости и горести, их труд, их жизнь — это предмет искусства. Урок этот полезен и для нас, работников художественной кинематографии.

«Повесть о нефтяниках Каспия» ломает укоренившуюся в документальной кинематографии традицию, особенно прочную в так называемой «производственной» тематике. Излагая историю трудового подвига нефтяников, авторы вынуждены были пойти на ряд инсценировок: ведь картина показывает не только то, что существует ныне, но и то, что было на этом месте раньше, рассказывает, как был создан промысел в открытом море, начиная с первых шагов человека, пришедшего на пустынную, каменистую грядку — «кладбище погибших кораблей». И здесь возникает второй предметный урок, который дает нам картина. Много лет ведутся споры о допустимости инсценировок в документальном кино: чистый, честный репортаж или инсценировка, полубман — так ставится вопрос. Картина убедительно доказывает, что в одном произведении можно соединить репортаж с инсценировкой и не нарушить ни правды, а это главное, ни стилистического единства.

Ведь можно исказить действительность, и не прибегая к инсценировке. Можно снять одни положитель-

ные явления жизни, одни ее светлые стороны, и, хотя это будет документально, мы увидим явную лакировку действительности. Можно снять одни отрицательные явления, темные стороны жизни, и хотя это будет документально, но окажется клеветой на нашу действительность.

Сюжетное строение сценария, новелла о создании среди моря нефтяного города властно потребовали восстановления истории строительства. Режиссер пошел на инсценировку и правильно сделал, ибо правдивый рассказ о прошлом — это не ложь и не фальсификация. Правда картины в том, что нынешний день не инсценирован, а наблюден, и мы чувствуем это в каждом кадре. Мы видим, что гигантский нефтяной пожар в море — это правда, а не инсценировка, что туман, шторм, внезапно забивший фонтан газа, что эти дома и причудливые эстакады на сваях, автомобили над морем, вышки на воде, и нефть, и лица тружеников, то взволнованные, то тревожные, то радостные, что все это — подлинная и глубокая правда.

В истории одного промысла и его людей мы видим историю многих промыслов, многих наших городов, видим типичную для нашей Родины и для наших дней жизненную правду. Поэтому картина волнует нас, поэтому неоспоримо право авторов на восстановление фактов прошлого.

Однако все то, что сказано, еще не может сделать картину подлинно художественной, если автор не сумеет использовать своеобразные свойства кинематографического языка и в первую очередь необыкновенную наглядность выразительной и острой детали. В этом одна из сильнейших сторон нашего искусства. Режиссер картины Р. Кармен владеет талантом кинематографического видения. Он умеет подсмотреть необычное, поражающее в самом, казалось бы, обыденном материале и, наоборот, события грандиозные и необычайные показать с простотой, которая убеждает нас в правде происходящего на экране.

В картине рассыпано множество великолепных деталей. Что, например, особенного в паре воробьев, прыгающих на тротуаре? Но ведь это происходит далеко в море, на сваях: в трех метрах под воробьями плещутся каспийские волны. Крупно снятая пара прилетевших за людьми воробьев больше говорит о прочно-

сти быта свайного нефтяного поселка, чем сказали бы десятки детально показанных бытовых учреждений.

На эстакаде среди моря столкнулись две автомашины и не могут разъехаться. Водители ссорятся совсем так, как испокон веков ссорятся на всех земных дорогах, когда кому-то надо уступить путь. Но это происходит среди моря, и зритель смеется и аплодирует. Эта деталь опять же говорит о своеобразии быта нефтяного городка больше, чем можно сказать десятком кадров, показывающих быт в привычных ракурсах.

На промысле выступают артисты цирка, они исполняют свой номер, подвесившись на стреле крана, под ними море. Но режиссеру мало этого, он ищет обострения кадра, он пропускает прямо под циркачами морской катер. Эта простая деталь не только делает кадр живо убедительным, но сразу повышает ощущение опасности и красоты номера.

Пробурена первая скважина, после тревожного ожидания пошла наконец нефть, люди радуются, щупают нефть руками, целуются. Сколько раз мы видели это? Но и здеа? режиссер нашел прекрасную деталь, которая ярче, чем сотни слов, говорит о том, как драгоценна эта нефть добывшим ее людям: прежде чем обнять мастера Каверочкина, геолог Алиев любовно проводит по его щеке рукой, с которой стекает темная густая масса, и только потом целует сияющее, вымазанное коричневой нефтью лицо товарища. Они любят свой труд, любят нефть, любят друг друга — вот что говорит этот жест.

Спиною к нам стоит парочка у парапета, над морем. Парень наклонился к девушке, говорит ей что-то. А рядом висит спасательный круг, и на нем написано «утопающему». Не нужно слов.

Такими деталями полна картина, и поэтому она вызывает теплый смех и радость, и тревогу, поэтому она полнокровно живет на экране.

Для того чтобы посмотреть эти детали, снять поистине страшный пожар нефти на море и могучую борьбу с ним, снять шторм и туман, снять доставку продуктов на отдаленную буровую и приезд артистов на промысел, группе пришлось полгода прожить на сваях, сжиться с людьми промысла, изучить и полюбить их труд, делить их радости и заботы, узнать всю подноготную своих героев. Поэтому в рассказе о нефтяни-

ках нет проходных, нет равнодушных кадров. И это — четвертый урок картины. Превосходны кадры пожара, панорамы, снятые с самолета, морские кадры, но лучше всего сняты люди: в портреты рабочих вложены и любовь, и уважение, и товарищеская теплота. Зритель сживается с героями картины, любит их мужественной красотой и расстается с ними в конце, как с добрыми знакомыми.

Промысел с его «улицами», эстакадами, миниатюрными «площадями» отснят изобретательно и разносторонне. Очень хороша работа операторов Д. Мамедова, А. Зенякина, С. Медынского. Каждый кадр, каждый ракурс взят не случайно, а с точно продуманной целью: как можно нагляднее показать сложность задачи, которая стояла перед строителями, показать совершенство советской техники, смелость и остроумие решений, свежесть конструктивной мысли, заботу о человеке, которая пронизывает все детали постройки, наконец, необычайную оригинальность всего сооружения в целом, невиданное своеобразие быта, сложившегося в этом паразитическом поселке, поистине между небом и водой.

Картина снята в строго реалистической манере, с хорошим вкусом, сурово и правдиво, без слащавости и прикрас, с высоким профессиональным мастерством и требовательностью к себе.

Все стороны произведения продуманы и подчинены ведущей идее, все средства выразительности привлечены для того, чтобы сделать повесть о нефтяниках волнующей и страстной. Это относится и к музыке. Режиссер не пошел по пути, ставшему, к сожалению, обычным в документальном кинематографе, — он не стал подгонять к остро современному, своеобразному зрелищу старую, давным-давно известную музыку, написанную совсем по другим поводам и вдохновенную совсем иными идеями. Музыка к фильму написана композитором Кара-Караевым, написана превосходно, с оригинальным и сильным темпераментом, взволнованно, умно, в традициях высокого симфонизма.

Как во всяком произведении искусства, и в этой картине есть частные неудачи. Я не стал бы говорить о них, если бы они своеобразным обратным ходом не подтверждали правильность выбранного авторами пути. Всюду, где картина строго следует сюжету, раз-

вивает свою тему, кадры неизменно интересны, и ярко зрелищны, и новы для зрителя. Когда же авторы отвлекаются от рассказа о нефтяниках, их постигает неудача.

К таким неудачам следует отнести первый эпизод — показ Баку. Это именно та демонстрация красивого города «вообще», которой грешат многие документальные картины. Никакой мысли в этом эпизоде обнаружить нельзя, кроме желания похвастать красотой столицы Азербайджана, да, может быть, боязни, что без этих кадров картина, упаси бог, покажется кому-нибудь бедной. Строгость в отборе материала утеряна здесь авторами, и поэтому первый эпизод настораживает: ждешь обычного преискуртантского рассказа. Правда, это впечатление очень быстро рассеивается.

В какой-то мере то же самое можно сказать и об эпизоде выступления Рашида Бейбутова на нефтепромысле. Сам по себе приезд Бейбутова к рабочим-нефтяникам — факт интересный и характерный. Видеть его на экране приятно. Но делается досадно, когда режиссер, увлекшись известным певцом, забывает о своих героях, теряет тему повествования и превращает выступление Бейбутова в самостоятельный концертный номер. Это вне сюжета, вне повести о нефтяниках, в этом нет мысли, и поэтому на экране сразу возникает хорошо знакомый стандарт. Впрочем, таких опечаток в картине мало, — может быть, поэтому они ощущаются особенно остро.

Картина опирается на лучшие традиции великой советской кинематографии, традиции, идущие от «Броненосца «Потемкин», от «Матери», от «Чапаева». Эти традиции — в суровом пафосе борьбы труда, в великой жизненной правде без прикрас, в страстной любви к нашему советскому человеку — труженику и бойцу, в смелости формы, в зрелищной выразительности, в кинематографической яркости, в идейной целеустремленности.

«Повесть о нефтяниках Каспия» обладает этими лучшими качествами советского киноискусства.

Фильм вызывает чувство гордости за советского человека, за его мужество, простоту, честность, беззаветное служение делу строительства коммунизма. Мы узнали много важного и прекрасного о людях, многому научились на примере их самоотверженного труда.

Об итальянском неореализме

Меня попросили ответить на вопрос: что я думаю об итальянском неореализме.

Прежде всего, я думаю, что это прекрасное искусство, перед которым следует снять шляпу в знак глубокого уважения к тем людям, которые его создали.

Я убежден, что некоторые итальянские картины последних пятнадцати лет продвинули кинематограф вперед больше, чем широкий экран, синерама и стереофония звука, вместе взятые. Ибо итальянские мастера по-новому взглянули на самое существо нашего искусства.

Кинематограф любого формата неотделим от фотографии. Наблюдение человека и природы лежит в его основе. Ни одно искусство не в состоянии так объективно и так пристрастно, так темпераментно и так внимательно рассматривать и отражать жизнь во всех ее формах, во всех ее проявлениях, как кино. Когда великий Люмьер снял первые в истории человечества кинокадры — прибытие поезда на вокзал и выход рабочих из ворот завода, — он не только показал возможности движущейся фотографии, он инстинктивно угадал область применения генеральной силы нового искусства.

Поэтому я был огорчен, когда узнал, что на Всемирной выставке в Брюсселе жюри, состоявшее из молодых режиссеров, включило в число десяти лучших фильмов всех времен «Кабинет доктора Калигари» — немецкую картину времен немого кино, в которой действие погружено в претенциозно условную среду, в которой сделана попытка решительно оторвать кинематограф от прямого наблюдения жизни. Жизнь казалась автору этой картины слишком грубой и бедной, пестрой и случайной, а главное — невыразительной. Это была безнадежная попытка всесторонней стилизации мира, включая и человека с его поведением. Я вижу в этой попытке не только дурной вкус, но и неверное понимание природы кинематографического зрелища, — ибо в кажущейся грубости и пестроты жизни, в ее неповторимых, но закономерных случайностях лежит высшая выразительность кинематографа. Истина эта

глубоко понята и в ряде картин блестяще реализована итальянскими неореалистами, которые показали новые возможности рассмотрения жизни, исследования ее правдолюбивым и могучим инструментом кинематографа.

Слово «исследование», как мне кажется, точнее всего выражает наиболее принципиальную из тенденций прогрессивного итальянского киноискусства. В лучших его образцах ясно видно стремление авторов отказаться от всех канонов «профессионального» кинематографа, отказаться от специальных эффектов, пусть даже блестящих и поражающих воображение зрителя, отказаться от каких бы то ни было украшений во имя размышления о человеке, пристального, вдумчивого рассматривания его.

По существу говоря, все картины итальянских неореалистов построены на единой мысли: человек имеет право на жизнь,— посмотрим же, как он живет, что мешает ему жить. И далее: человек в существе своем должен быть добр, хорош,— посмотрим же, что делает его дурным, что разделяет людей вместо того, чтобы объединить их, что заставляет их делать друг другу зло. Таким образом, именно исследование жизни, отношений между людьми составляет основной предмет этого искусства, определяет его высокое общественное звучание, его гуманность и прогрессивность, его народность.

Идеи итальянского неореализма прочно связаны с его стилевыми особенностями. Принцип исследования жизни заставил режиссеров вытащить киноаппараты из павильонов студий на улицы, отказаться почти полностью от обычных кинодекораций, снимать в подлинном виде все, что возможно,— лестницы и подъезды, церкви и кухни, кабачки, рынки, лавочки и кабины грузовиков. Отсюда же идет и отказ от использования многих профессиональных киноактеров, набивших руку в традиционном киноизображении человека; отсюда поиски новых людей, съемка неактеров даже в очень ответственных, очень сложных ролях. Правда о человеке, его подлинность дороже для итальянских неореалистов профессионального актерского блеска. Здесь им во многом помогает артистическая талантливость итальянцев,— иной раз просто поражает, с какой глубиной, с какой выразительностью и темпера-

ментом живут на экране люди, никогда не бывшие актерами (например, в картине «Похитители велосипедов» или «Два гроша надежды», да и во многих других).

Эти же руководящие идеи итальянского неореализма повели и к разрушению сценарных канонов, установившихся правил лепки кинематографических сюжетов. Стремление уловить и вынести на экран куски подлинного течения жизни приходит на смену многократно проверенным схемам. Жизнь драматичнее и богаче любой блестяще выдуманной драмы — так распевают итальянские неореалисты.

Можно соглашаться или не соглашаться с ними, но нельзя не уважать эту строго мужественную и последовательную позицию.

Правда, мне приходилось слышать иное толкование происхождения стиля итальянского неореализма, вернее — его практики. Мне говорили, что большую роль в формировании этого искусства сыграло отсутствие материальных средств у прогрессивных итальянских режиссеров, что им пришлось снимать подлинные жилища вместо декораций, выносить действие на улицы, потому что богатая официальная итальянская кинематография не финансировала картины, в которых остро ставились социальные вопросы, в которых героем стал крестьянин, безработный или бедняк. Мне говорили, что по этой же причине пришлось отказаться от услуг дорогостоящих кинозвезд.

Допускаю, что в этих утверждениях есть какая-то доля правды. Но в конце концов не важно, бедность ли вывела Де Сантиса, Де Сика и других режиссеров на улицы и тем самым заставила их увидеть жизнь современной Италии глазом киноаппарата или, наоборот, стремление погрузиться в жизнь заставило их покинуть комфортабельные студии и отбросить стандартные методы накручивания фильмов. В лучших картинах итальянского неореализма мы видим стройное единство замысла, сюжета, сценарной разработки, съемочного метода, режиссерской, операторской и актерской работы. Такое стройное единство всех сторон, всех компонентов картины не может возникнуть случайно. Только осмысленная, продуманная до конца и воодушевленная работа целого коллектива людей может привести в кинематографе к художественной гар-

монии. Бедность, ограничение средств иногда толкают художника к повышенной изобретательности, — в отдельных случаях это дает в искусстве хорошие результаты. Но бедность, не освещенная огнем идеи, ни к чему хорошему повести не может.

И, во всяком случае, кажется величайшей иронией, что в эпоху Муссолини в Италии построены превосходные студии, одни из лучших в Европе, а прославилось итальянское кино картинами, которые не имеют отношения к павильонам этих студий. Подлинное итальянское киноискусство прошло мимо этой богатой технической базы.

В картинах итальянских неореалистов мы увидели совсем другой Рим, не похожий на тот Рим, который мы раньше видели на экране; мы увидели другой Неаполь, другую Сицилию, другие деревни, — и мы сразу поверили, что это и есть настоящий Рим, настоящий Неаполь, настоящая Сицилия, настоящие деревни. Мы увидели в этих картинах совершенно новых людей, которые иначе выглядят, по-иному живут, по-иному разговаривают, по-иному думают, — и мы сразу поверили, что это и есть народ Италии. Даже дороги Италии, даже ее небо стали как будто выглядеть по-иному.

Разумеется, не все картины, которые принято считать неореалистическими, до конца следуют принципам, которые я пытался изложить выше.

Мне лично наиболее совершенными из виденных мною кажутся три картины трех очень разных режиссеров: «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика, «Рим, 11 часов» Джузеппе Де Сантиса и «Машинист» Пьетро Джерми. В них, по-моему, с наибольшей полнотой проявляются главные свойства итальянского неореализма в приложении к трем основным видам кинематографического сюжета — к новелле, к цепи новелл и к широкой киноповести.

«Похитители велосипедов» — это короткий рассказ, однолинейный и предельно простой по построению. Содержание его можно изложить буквально в десяти словах. Но именно краткость, прозрачная ясность сюжета этой картины позволила режиссеру с такой подробностью проследить шаг за шагом поведение двух героев — мальчика и его отца — в течение одного дня их жизни. Картина поразила меня и смыслом своим, и глубокой человечностью, и необыкновенной подробно-

стью кинематографического наблюдения. Герой ничем не примечателен — таких сотни тысяч: обыкновенный безработный, усталый, невеселый человек. Он ищет свой велосипед — вот и все. Но, следуя за ним шаг за шагом, вглядываясь в каждое его движение, мы постепенно начинаем понимать его, понимать его отношение к мальчику, его место в жизни, как понимаем очень близкого человека. Именно в этом сближении с героем и сосредоточена прелесть картины.

«Рим, 11 часов» — это ряд судеб, связанных единым драматическим событием или, вернее, это событие, рассыпанное по экрану в ряде судеб. В картине десятки героев. Мы видели немало примеров цепного строения сюжета: путешествие монеты из рук в руки, путешествие фрака — видели любые сцепления нескольких новелл. Но в этой картине принцип совершенно иной: режиссер как бы рассекает массовое событие, как скальпель хирурга рассекает ткани живого организма. Мы видим как бы анатомический срез события, проходящий через множество судеб и характеров, объединенных смыслом и эмоционально. Если «Похитители велосипедов» — это подробное исследование одной линии, то «Рим, 11 часов» — это широкий анализ множества линий, сходящихся к единому центру. Идея обеих картин, их смысл — поразительно совпадают, но методы наблюдения прямо противоположны. В «Риме, 11 часов» каждой линии отводится лишь несколько коротких, как отдельные удары, насыщенных кусков. Характеристики резко сгущены, наблюдения носят интенсивный характер, так как времени на пристальное разглядывание человека нет. Изящество кратчайших эпизодов достигает порой совершенства, как, например, в эпизоде возвращения к художнику его жены. В этой сцене мастерство лаконизма находит, как мне кажется, почти небывалую силу выразительности.

Третий пример — это «Машинист». На первый взгляд строение этой картины более традиционно и вызывает литературные аналогии. Сила этой картины в глубоком исследовании двух характеров — машиниста и его жены. Если Максим Горький сказал, что сюжет — это развитие характера, то сюжет «Машиниста» можно определить как историю крушения характера, который вошел в конфликт с жизнью, с товарищами, с

семьей. Большой отрезок жизни проходит перед нами. Разворачивается сложная повесть о сложном человеке, глубоко исследуется судьба семьи, жизнь предстает перед нами со всеми своими странностями, с неожиданными и поразительно правдивыми поворотами. По глубине мысли, по развитию отношений между людьми картина эта приближается к роману — редчайший случай в кинематографе.

Думается, что эти три картины показывают всю силу метода и разнообразие возможностей итальянского неореализма. В этих трех картинах, так же как и во многих других, я вижу пример великолепного сотрудничества писателей, режиссеров, операторов и актеров в поисках нового языка кинематографа. Я не знаю, кто на кого повлиял: современная итальянская новелла на передовых итальянских кинематографистов или лучшие итальянские фильмы на итальянских писателей, — но совпадение метода, стиля, круга мыслей — поразительно.

И, наконец, нужно сказать, что трудно найти отряд киноработников, который был бы так богат ярко талантливыми людьми, как отряд итальянских неореалистов. Великолепные режиссеры оказываются вместе с тем чудесными актерами и блестящими сценаристами, сценаристы оказываются отличными актерами, а актеры — режиссерами. Это — поток талантов.

Последнее, что хочется сказать в этой краткой статье: даже те, кто отрицает значение итальянского неореализма, испытывают против своей воли его влияние. Верное, новое слово, сказанное в искусстве, никогда не проходит бесследно. Художники итальянского неореализма двинули вперед искусство кинематографа, а в человеческом обществе то, что двинулось вперед, — уже не возвращается назад. В природе возможно обратное движение, — например, колебание маятника. Но в искусстве такое движение невозможно: маятник искусства, даже если он возвращается подчас назад, — приходит каждый раз в новую точку.

Мы отчетливо видим признаки влияния итальянского неореализма в киноискусстве почти всех европейских стран.

Не прошли бесследно итальянские прогрессивные картины и для советской кинематографии. Правда, сами итальянские неореалисты утверждают, что они

учились у советского кинематографа, но они сторицей вернули эти уроки.

Нельзя забывать, что идеи итальянского неореализма возникли в стране, сбросившей длившуюся двадцать лет фашистскую диктатуру, что они связаны с могучим освободительным движением народа. Разумеется, не в каждой стране и не для каждого художника принципы этого искусства могут оказаться плодотворными или даже просто возможными, — но прогрессивность их в кинематографе несомненна.

Итальянские неореалисты числят среди своих учителей мастеров старшего поколения советского революционного кинематографа. <[...] Во всяком случае, из всех зарубежных течений итальянский неореализм наиболее близок к советскому киноискусству, хотя отношение наших мастеров к принципам работы итальянских коллег весьма различно. В первую голову оно зависит от сложившейся творческой манеры того или иного советского режиссера.

Объединяющий всех нас, советских художников, метод социалистического реализма допускает широкий диапазон индивидуального стиля. Очень приблизительно и грубо можно выделить в нашей кинорежиссуре две резко различные группы.

К первой относятся режиссеры, считающие основной задачей киноискусства отражение жизни в наиболее близком к подлиннику виде. Принцип жизнеподобия проводится этой группой через все элементы картины: актеры работают мягко, в сдержанно-бытовой манере, монтажные приемы сводятся к минимуму, фильм снимается длинными планами, широко применяются панорамы и съемки с движения. Режиссеры этой группы избегают острых, условных мизансцен и подчеркнутых зрелищных эффектов. В основу съемочного метода кладется наблюдение над жизненным поведением человека. Из режиссеров старшего поколения наиболее характерной фигурой в этом лагере является С. Герасимов. Примерно на тех же позициях стоит и ряд молодых режиссеров.

Резко отличной точки зрения придерживается другая группа, считающая, что художник, исходя из своей идейной задачи, строит на экране некий законченный

и в известной мере условный мир, подчиняющийся своим особым закономерностям — прежде всего в драматургии. Разумеется, этот конструируемый художником мир опирается на явления жизни, но он отражает их сложно преломленным способом. Для картин этой группы характерно остро монтажное построение, подчеркнутая зрелищная сторона, эмоционально усиленная работа актеров. Представителями этого лагеря были С. Эйзенштейн, А. Довженко и ряд других.

Если провести литературную аналогию, то между режиссерами этих двух групп столь же резкая разница, как между Шолоховым и Маяковским или Чеховым и Достоевским.

Естественно, художники первой группы стоят значительно ближе к итальянскому неореализму, они разделяют многое в его системе работы, очень высоко расценивают его вклад в дело развития киноискусства. Некоторые молодые режиссеры, примыкающие к этой группе, испытывают прямое и заметное влияние итальянского неореализма.

Режиссеры второй группы, признавая высокие художественные достоинства прогрессивных итальянских картин, считают, что течение это неприемлемо для советского киноискусства, противоречит его основам.

Спор продолжается уже ряд лет, и столкновения мнений бывают у нас очень острыми.

Несомненная правда заключается в том, что искусство итальянского неореализма тесно связано с разоблачением безработицы и бесправия итальянских трудящихся, разорения итальянской деревни. Именно пафос *разоблачения* общественных зол и требует обязательной достоверности материала.

Нельзя забывать, что идеи итальянского неореализма родились в стране, сбросившей длившуюся двадцать лет диктатуру, что они связаны с освободительным движением народа.

Но в советской действительности нет ни безработицы, ни нищеты, ни разорения деревни, и поэтому пафос разоблачения чужд духу советского искусства, которое носит созидательный, жизнеутверждающий характер.

И тем не менее в художественной практике итальянских прогрессивных мастеров есть открытия, которые, как мне кажется, могут быть плодотворны для кинематографа любой страны.

Я имею в виду прежде всего пытливо-исследовательский характер этого искусства, серьезность и простоту взгляда художника, скромность, неназойливость в пользовании камерой, пристальное внимание к человеку. Именно эти свойства лучших картин итальянского неореализма внимательно изучаются многими советскими мастерами кинематографа, особенно молодыми.

Прогрессивные кинематографисты Италии работают в очень сложных условиях. И год от года работа их делается все труднее. Но чем бы ни кончилась их борьба за право говорить правду языком кинематографа, то, что уже сделано ими, войдет в историю мирового киноискусства, как одна из наиболее ярких, своеобразных и талантливых страниц.

Голливуд — фабрика лжи

Недавно в Париже кинотеатр «Авеню» любезно предоставил свой экран для демонстрации американского фильма «Железный занавес». Советский читатель знает об этом грязном, клеветническом фильме, состряпанном в Голливуде. Антисоветская фальшивка уже успела с треском провалиться в ряде стран, вызывая повсюду возмущение зрителей. Это повторилось и во Франции.

Демонстрация фильма происходила в своеобразной обстановке. Около кинотеатра стояли усиленные наряды полицейских, дежурили заранее подготовленные полицейские машины. Словом, французский министр внутренних дел Жюль Мок «принял меры». И тем не менее, как только на экране появлялась клевета по адресу Советского Союза, по залу прокатывался ропот. Слышались негодующие возгласы. Немедленно включался свет. Полицейские избивали зрителей дубинками; женщин тащили из зала за волосы, вывертывали руки. Расправа продолжалась на улице. Тюремные кареты работали безостановочно.

22 июня было арестовано восемьдесят человек, среди них — шестнадцать членов парламента. Однако протесты публики не прекращались, возле кинотеатра собирались толпы людей, требовавших запрещения этого позорного фильма. На следующий день было

арестовано еще сорок человек. Несколько десятков человек было арестовано и в последующие дни.

Примечательно, что демонстрация грубой антисоветской стряпни была приурочена к моменту, когда в Париже проходила сессия Совета министров иностранных дел. Примечательно также, что в эти же дни в Париже был запрещен известный советский фильм «Юность Максима».

Не впервые американская реакция использует кинематограф в целях антисоветской пропаганды. Еще во времена интервенции и гражданской войны Голливуд поставлял на мировой кинорынок антисоветские фальшивки. Мы видели некоторые из них. Нет такой клеветы, которая не возводилась бы на советских людей. Бородатых «большевистских комиссаров» в папах и косоворотках, с пистолетами за шелковыми кушаками заставляли в этих фильмах проделывать трюки, позаимствованные из богатейшего «опыта» американских гангстеров.

В одной из этих картин был такой эпизод: несколько человек сидело вокруг стола, на котором стояли пятиведерный самовар и суповая миска с черной икрой. Люди загребали икру столовыми ложками и запивали чаем. Так, оказывается, изображалось заседание «подпольной большевистской организации». Темой другой картины, уже звукового периода, была любовь «великого князя» и «большевички-террористки». Помню, фильм этот заканчивался сценой в церкви, где сиятельный любовник ставил свечу эту за упокой души своей возлюбленной, причем свечу он приобред из большого свечного автомата...

Все это было бы только смешно и противно, если бы каждая из этих картин не была насквозь пропитана трупным ядом ненависти к строителям нового мира.

Сейчас американским кинодельцам стало много труднее. Простые люди во всем мире знают, что такое Советский Союз, знают героические дела нашего народа, свято чтут память советских людей, отдавших свои жизни за счастье всего человечества. Грубая «клякwa» образца 20-х годов этого столетия не может пройти сейчас. И тем не менее Голливуд хлопочет. Голливуд затевает новую серию антисоветских фильмов. Голливуд не останавливается ни перед какой

клеветой, ни перед какой ложью, а господин Жюль Мок мобилизует свою полицию и направляет к кинотеатрам тюремные машины. Трогательная картина единения!

В ответ на ложь Голливуда рядовые зрители Парижа, как раньше трудящиеся столиц ряда других стран, вышли на улицы с требованиями запретить антисоветскую кинофальшивку. Движение протеста приняло столь широкий размах, что суд департамента Сены вынужден был вынести решение о запрещении демонстрации «Железного занавеса». Фильм с позором снят с экрана. Трудящиеся Парижа одержали победу. Но история повторяется. Буквально такие же события развернулись сейчас в Голландии. В Амстердаме кинотеатр, где демонстрируется «Железный занавес», так же окружает полиция. Во время сеанса в зале так же раздаются возгласы: «Долой фашистскую пропаганду!», «Долой поджигателей войны!», «Да здравствует Советский Союз!» На улице происходят стычки с полицией, производятся аресты. На днях к зданию кино пришли несколько тысяч трудящихся. Они пели «Интернационал» и требовали прекращения показа этой гнусной киностряпни. С резкими протестами выступили многие общественные организации. Нет, нигде не везет «Железному занавесу», не верят люди этой злобной клевете на Советский Союз!

Но на смену ему идут новые кинофальшивки. Американская кинокомпания «Рипаблик студиос» недавно выпустила новый клеветнический фильм «Красная опасность». В нем повествуется о судьбе одного американского ветерана войны, якобы вовлеченного любимой девушкой в Коммунистическую партию. Выпуск этого фильма сопровождался широкой рекламой о фантастических «приключениях» ветерана. Представители прогрессивных кругов американских зрителей, протестуя против использования кино в целях гнусной антикоммунистической пропаганды, бойкотировали кинотеатры, где показывался этот фильм, и, как сообщает газета «Дейли Компас», фильм не собирал зрителя и по причине «неприбыльности» снимается с экрана.

В ответ на ложь Голливуда советское кино говорит правду о жизни в стране победившего социализма и правду об Америке. Эта правда опасна для господ

с Уолл-стрита, распоряжающихся американской кинопромышленностью. Поэтому перед советскими кинокартинами возникают все новые и новые рогатки.

Выступления Советского Союза на международных фестивалях каждый раз неизменно приводили к триумфальным победам социалистического киноискусства. Так было на кинофестивале в Канне, так было и на кинофестивале в Венеции в 1947 году. Чтобы ограждать себя от поражений, американские киноделы выдвинули новый «принцип» представительства — каждая страна имеет теперь право представлять картины пропорционально общему количеству картин, выпущенному за год. А так как Америка «выстреливает» (по американскому выражению) за год шестьсот и даже восемьсот картин, то, независимо от их качества, она получает возможность количественно задавить все прочие страны на кинофестивале.

Наглые выпады американской кинореакции говорят о необходимости еще более укреплять твердые позиции советского киноискусства. Наша задача — еще острее и глубже разоблачать поджигателей войны, еще активнее бороться за мир, за подлинную демократию, за прогресс.

Кинематограф говорит: стоп!

[«На берегу»]

Это очень нужная, очень странная, злая и вместе с тем сентиментальная, своеобразная, но в чем-то глубоко тривиальная, талантливая, а порой почти безвкусная, с точным, ясным прицелом и с целым рядом неверных, холостых решений, а в общем... в общем, это интереснейшая и сильная картина.

Она — как выстрел. Мимо нее нельзя пройти ни равнодушно, ни даже спокойно-благожелательно. Она заставляет вас как бы споткнуться, остановиться, не только задуматься, но даже рассердиться. Сначала она ошарашивает, только потом начинаешь разбираться в своих ощущениях.

Скажем прямо, картина эта не войдет в золотой фонд киноискусства, — в ней нет ни сильно выраженных примечательных характеров, ни стройного, глубокого повествования, ни мудрой тонкости наблюде-

ния за человеком в его развитии. Это — картина ненадолго. По существу, хорошая публицистика, которая должна сработать одним ударом, как сенсационная статья, как газета сегодняшнего дня. Но это умно, жестоко, это бьет в цель, и это сделано честными, горячими и талантливыми людьми.

Я не читал романа Невилла Шюта. Говорят, что роман — порождение «холодной войны», что он глубоко безысходен и реакционен, что во всех отношениях это литература не первого сорта. Говорят также, что картина довольно точно следует за сюжетными линиями романа. Ну что ж, в такое «точное следование» поверить можно, хотя и трудно. Трудно потому, что режиссер Стэнли Креймер всю силу своей страсти направляет *против* «холодной войны», что пафос картины — это пафос веры в победу человеческого разума. Но можно поверить потому, что самое слабое в картине — это как раз сюжетные линии, семейные и любовные.

Значит, сюжет в его *внешнем* понимании сохранен, а прицел картины, ее внутренний смысл, ее философия, по-видимому, резко переосмыслены режиссурой, изменены кардинально.

Невероятная по содержанию картина начинается нарочито просто, почти грубо: была атомная война, все живое погубило на четырех континентах из пяти, — сохранилась Австралия.

Итак, правила игры сообщены зрителю без обиняков, без малейшей попытки хоть сколько-нибудь постепенно ввести его в атмосферу действия. Психологический удар наносится сразу, в лоб, чисто информационным путем: мы в Австралии, здесь еще живут.

Впрочем, это ненадолго. Месяцев через пять ветры и морские течения принесут и сюда смертельные продукты радиоактивного распада.

А пока — здесь еще живут.

Сюда, в Мельбурн, забрела единственная уцелевшая американская подводная лодка: война застала ее в центре океана.

На экране — Мельбурн. Сразу становится интересно. Посмотрим, каков он, этот чудом сохранившийся город, как ведут себя люди перед лицом всемирной катастрофы? Оказывается, ничего особенного — город как город, все как положено: неоновые вывески, вит-

рины, рекламы, асфальт... Вот только в шуме города прослушивается что-то странное, как будто знакомое и все-таки необычное...

— Ба! — вдруг догадываетесь вы, — да ведь это цокот копыт! Лошади!

И первая реакция зрителя в картине о гибели мира — *смех*. По улицам вполне современного города, среди густого потока велосипедистов движутся фаэтоны и кабриолеты в конной упряжке. Правда, падаются и автомобили, но их удивительно мало. Это странно и смешно, но кадр сразу становится конкретным и правдоподобным. Вы соображаете: в Австралии, очевидно, либо нет, либо очень мало нефти; бензина не хватает, — и вот воскресла на улицах лошадь во всем своем древнем изяществе.

Этот кадр — ключ режиссерского приема: не столько пугать, сколько поражать воображение; разворачивая невероятное действие в невероятных обстоятельствах, убеждать зрителя в правде происходящего через простейшие бытовые детали, но такие детали, которые при всей своей простоте и наглядности могли быть порождены только чудовищными по масштабу разрушения событиями. Незначительная черта, которой зритель верит, заставляет его поверить и всему огромному процессу.

Казалось бы, для того чтобы убедить зрителя в реальности всемирной катастрофы, да еще разразившейся совсем недавно, чтобы убедить его в том, что и на этот остров спасения надвигается гибель, что жизни осталось едва на четыре-пять месяцев, нужны какие-то взрывы отчаяния, лихорадочные поиски спасения, может быть, признаки массового безумия. Но режиссер ведет повествование совсем по-другому. Жизнь течет. Правда, течет она немножко странновато. Нет кофе. (Очевидно, и Южная Америка, и Цейлон, и Аравия — все это уже не существует, догадывается зритель.) Перестали доставлять на дом молоко. (Может быть, бензина нет? Или продавцы побросали работу?) Где-то уже начали вырабатывать пилулы для легкого и приятного самоубийства. (Очевидно, они скоро понадобятся в огромном количестве, но пока лейтенант старается достать их на всякий случай. Достать трудно. Почти невозможно. Спрос большой.)

Люди живут, кормят детей, ходят в гости. Никто

не говорит о войне, о надвигающейся лучевой болезни. Эти слова стараются не произносить. Вместо слов «гибель, смерть» говорят: «это»... Когда «это» придет... До «этого» осталось четыре месяца... Но о чем бы ни зашел простейший разговор, он неизбежно упирается в «это».

В аристократическом клубе лакей подает одному из заправил рюмку портвейна. Отличный портвейн.

— Сколько у нас бутылок этого портвейна? — спрашивает джентльмен.

— Четыреста, сэр.

— Четыреста?! Винная комиссия сошла с ума! Мы не успеем выпить четыреста бутылок за четыре месяца!

И именно нелепость гнева клубного заправилы, который сокрушается, что вино не будет до конца распито, хотя через четыре месяца и вино, и деньги, и клуб, и все его члены полетят к черту, — именно эта нелогичность более всего убедительна.

Подводная лодка отправляется в разведывательный рейс: посмотреть, не осталось ли в мире хоть что-нибудь живое. Она всплывает в гавани Сан-Франциско. Командир первым подходит к перископу, с треском откидывает ручки — и перед нами проходят панорамы абсолютно мертвого, беззвучного города. Никаких следов разрушений, но и ничего живого. Пустота.

Командир с треском складывает ручки перископа. Их откидывает старший офицер, глядит в визир. Снова напряженное ожидание — и снова сухой треск сложенных ручек. Подходит третий. Четвертый. Пятый. Шестой. Седьмой... Однообразный металлический треск сложенных ручек — и ни слова. Это убеждает в том, что мир мертв, сильнее, чем могли бы убедить десятки кадров грандиозных разрушений, чем целые горы трупов. Кстати, в картине о гибели мира нет ни одного мертвеца!

Сбежал с подводной лодки матрос, житель Сан-Франциско. Наутро его находят: он сидит в уютной лодчонке и ловит рыбу, босой и счастливый. Из воды, рядом с лодкой, вырастают чудовищные рога перископа.

— Как вы себя чувствуете? — спрашивает откуда-то из глубины залива металлический голос командира, и тусклые глаза перископа поворачиваются к матросу.

— Отлично, сэр.

— Вы что-нибудь ели на берегу?

— Съел порошок и выпил морской воды, сэр'.

(Короткое молчание: матрос пил радиоактивную воду, — значит, он не только обречен, но его уже нельзя взять обратно в лодку: он заразит других.)

— Не нужна ли вам помощь? (Имеется в виду яд для самоубийства.)

— В городе двести аптек, сэр...

Здесь нет аффектации, это точно, и это — кинематограф, которому веришь.

Один из лучших кусков картины — эпизод автогонок. Это уже после возвращения подводной лодки. Мы видели немало зверских автомобильных гонок в кино. Но здесь есть одна особенность: *гонки абсолютно бессмысленны*. Звание чемпиона Австралии никому не нужно. Все равно через две недели всему конец. И все-таки люди мчатся в немыслимом темпе, автомобили вылетают с трека, кувыркаются, разбиваются вдребезги, как яичная скорлупа, сталкиваются, взрываются — и несутся, несутся, несутся с чудовищной, самоубийственной скоростью.

Эпизод символичен: гонки, в которых только один финал — смерть.

Именно здесь впервые отчетливо возникает у зрителя ощущение мысли автора: остановитесь! Еще не поздно!

Эта мысль уже во весь голос звучит в финале!

Есть еще время!

Ну, разумеется, в картине далеко не все хорошо. Уже сказано: острый кинематограф, выразительная деталь, добавим — и хорошая работа с актерами. Но вот личный сюжет — это вполне банальная, ремесленная стряпня.

Конечно, есть тут обольстительница с привлекательными свежими формами, потребляющая уж очень много виски и меняющая мужчин, как чулки, — этакая внучатая племянница Брет Эшли из «Фиесты» Хемингуэя, но доведенная до уровня ширпотреба. Разумеется, она пытается соблазнить американца, командира подводной лодки. Но тот целиком состоит из офицерского и семейного долга и отштампован в отличную мужественную форму первого сорта.

Все сразу ясно: этого не совратишь! Наоборот, обольстительница, вероятно, раскается и даже исправится. А вот тогда командир лодки, по-видимому, дрогнет: жена-то ведь погибла!

Еще полчасти... Есть, дрогнул!.. Немножко терпения — и будет тот самый поцелуй... Вот он! Когда-то в Голливуде цензура ограничивала длительность поцелуев, кажется, 2 метрами. Но, очевидно, запрет отменен (может быть, по случаю гибели человечества), — тут метров много больше...

Что поделаешь? — режиссер явно отдает дань коммерческим сборам. А жаль! Если бы место, которое занимает эта несвежая бульварная история, было бы отдано для внимательного и точного исследования настоящих людей в таких обстоятельствах, — насколько благороднее стала бы картина!

Я слышал такое мнение: как это можно, чтобы все умирали? Нет, нужно было показать, что австралийцы борются, — пусть они хоть под землю зарываются, но пусть будет надежда.

Я полагаю, что в данном случае это не совсем верно.

Разумеется, если бы мы, советские художники, решали бы такую тему, — мы решили бы ее совсем по-другому. Мы показали бы, как силы жизни встают против смерти и побеждают ее. И мы были бы правы.

Но перед нами — памфлет, сделанный американским режиссером.

В памфлете мысль должна быть доведена до крайней, предельной остроты. Только тогда он достигает цели.

Цель картины — сказать человечеству: остановитесь, иначе...

А что «иначе», очень точно рассказывает ученый в кают-компании лодки. Его спрашивают: кто же начал войну? Он отвечает: неизвестно. И никто никогда не узнает. Какому-нибудь ослу померещилось что-то на экране радара, — он и *нажал кнопку*. А когда он нажал кнопку, все пошло автоматически...

Иными словами: начал войну тот, кто упрямо цеплялся за водородные бомбы, кто отравил мир подозрениями, кто подвешивал атомный груз под крыльями самолетов, крейсирующих вдоль берегов европейских стран.

Чтобы доказать, что человечество *может истребить себя*, если не прекратится гонка ядерного вооружения, авторы картины доводят мысль до образного предела: человечество *истребляет себя*.

Это — художественное предупреждение. И очень важно, что оно конкретно, образно, осязаемо.

Картина «На берегу» заставит работать воображение даже самого тупого человека. Любому придет в голову мысль: «А что, если...» Ну и так далее. Вспомнит он свой дом, свою жену и детей, вспомнит, как выглядит коробочка с «этими» пилюлями, очередь за пилюлями... Вспомнит слова командира подводной лодки: «Я всегда думал, что моя жена и дети в безопасности, что рискованно жизнью именно я... А вот теперь я еще жив, а жена и дети...» Полезные мысли! Нужные мысли!

Хорошо, что в американском кино появилась такая картина.

Диалог о творчестве (Михаил Ромм — Лукино Висконти)

РОММ. Совсем недавно я видел вашу работу «Рокко и его братья». Это сильный фильм, мне он понравился. Я не люблю искусства «вполголоса». Искусство, как пища, должно быть либо горячим, либо холодным. Хороший горячий борщ, холодное мороженое. Теплыми бывают только помои.

ВИСКОНТИ. Я с вами совершенно согласен.

РОММ. Ваша картина горячая.

ВИСКОНТИ. Мне тоже нравится или горячее, или холодное. Всегда нужно работать, рассчитывая на сильные нервы — не нужно бояться говорить в полный голос. Художник должен вникать в жизнь и вторгаться в нее своим искусством.

РОММ. Скажите, что сейчас происходит в Италии с режиссерами, которых я очень люблю и уважаю. Это целое поколение. Вы догадываетесь, конечно, о ком я говорю. Это Витторио Де Сика, Джузеппе Де Сантис, Пьетро Джерми, Глауко Пеллегрини, Ренато Кастеллани. Какая сложилась для них обстановка?

Я знаю, что Де Сантису трудно работать. Ну а другим?

ВИСКОНТИ. И у других жизнь очень нелегкая. Всегда бывает трудно, когда художник занимается истинным искусством, то есть когда он пытается рассказать о том, что есть на самом деле.

У нас очень трудная официальная цензура, но еще труднее вторая — неофициальная, католическая, которая оказывает большое влияние на всю нашу кинематографическую продукцию. Например, с фильмом «Рокко и его братья» у меня было много серьезных неприятностей. Против него выступили магистратура (муниципалитет), суд, прокуратура. Они постарались кое-что выбросить из картины. Конечно, я возражал, боролся, что-то отстоял, но что-то все-таки ушло из фильма.

Так случается со всеми, кто не хочет склонить голову, не хочет согнуться и превратиться в рупор официальных кругов, служить их ошибочным идеям.

Мы хотим говорить правду, показывать истинную итальянскую жизнь, и мы всегда находимся на подозрении.

Это относится и к Де Сантису, и к Де Сике, и к другим художникам, которых, возможно, вы даже и не знаете. Это группа молодых — Роззи и другие; они тоже идут по нашему пути, и поэтому у них жизнь тоже не всегда легкая.

Впрочем, вот разве только Де Сика обходится сей час без неприятностей. Он делает картину на сказочном материале. Вы знаете его «Чудо в Милане»? Вот в этом духе он сейчас работает. К таким вещам цензура относится, конечно, снисходительней.

А фильмы, которые создаем мы, разоблачают то, что происходит в Италии. Это всегда вызывает подозрение, недовольство, неприятности.

РОММ. Что делает сейчас Феллини?

ВИСКОНТИ. После «Сладкой жизни» — ничего. К сожалению, он стоит одной ногой в двух башмаках. Он и защищает точку зрения католиков и изменяет им... Феллини очень хитер!

РОММ. Но «Сладкая жизнь» — разоблачающая картина.

ВИСКОНТИ. Я советую вам быть осторожным в этом заключении. Феллини никогда не касается настоящих жизненных проблем. Он их не вскрывает. Конечно, люди могут поежиться от того, что он делает,

но это не затрагивает коренных интересов буржуазии.

РОММ. А религия? А эпизод с Мадонной?

ВИСКОНТИ. Это никого не раздражает. Во всех картинах Феллини есть эпизоды с фальшивым чудом. Католики знают, что в Италии такие «чудеса» совершаются часто, и если Феллини рассказывает о них, несколько сгущая краски, то это не то, против чего выступает церковь. Она не считает, что это касается ее непосредственных интересов.

Мне хочется разъяснить вам еще одно обстоятельство.

В Италии кинематографисты могут касаться идеологических проблем вообще. Но если вы затронете конкретные, жизненно острые вопросы, тогда против вас выступает целый класс и через все свои организации начинает мешать вам.

Например, фильм «Рокко и его братья» чрезвычайно возмутил миланскую буржуазию. Ей в высшей степени неприятно, когда вы говорите, что в миланском обществе, как в яблоке, есть червяк, существуют такие ситуации, как в семье Рокко. Милан — очень богатый город и производит впечатление, будто все в нем живет вполне благополучно. Но благополучие это останавливается на окраинах. А о том, что существует далее, хозяева города не хотят знать, не хотят видеть.

«Южная проблема» в Италии обжигает, как пламя. В течение семидесяти лет итальянское правительство не может ее решить. Это та самая рана, на которую нельзя класть палец. Заговори — и тебе сейчас же заткнут рот! Вот это — настоящая проблема, которая волнует итальянское общество. А как живет буржуазия в центре Рима, — это не главное. Об этом можно говорить, и Феллини говорит в «Сладкой жизни».

Присмотритесь внимательнее к этому фильму. Ведь вы не увидите в нем, как живет остальная часть нашей страны. Он не показывает то, чего не хотят показывать, не касается больших вопросов. Создавая острую карикатуру, Феллини полемизирует с определенным кругом итальянского общества, но во всей «Сладкой жизни» нет ни одного представителя народа Италии!

В моем фильме «Рокко и его братья» я как раз рассказываю о другой части населения Италии, составляющей три четверти ее народа. И это обстоятельство больше всего раздражает цензуру.

Вам это кажется странным потому, что здесь у вас такой проблемы нет. Но для нас она — главная.

РОММ. Я очень люблю итальянскую кинематографию и считаю, что картины, которые появились в Италии после второй мировой войны, — это новое слово.

Я стараюсь следить за работой итальянских неореалистов, хотя подражать им не хочу.

ВИСКОНТИ. И это правильно! Мы можем делать у себя определенные вещи, которые являются результатом наших социальных условий. Если бы вы повторили у себя то же самое, это было бы ошибкой.

Неореализм вначале, когда он был еще в чистом виде, повлиял на весь мир, как в свое время советский кинематограф оказал влияние на кинематографию всего мира. Но ясно, что ваш кинематограф связан с условиями, существующими в Советской стране, а наш — с другими условиями. И поэтому каждый из нас должен быть погружен в свою среду, в свою реальность, чтобы понять ее и двигать вперед, развивать, преобразовывать ее в своем рассказе. Иначе это не будет произведением искусства.

РОММ. Меня всегда заставляли задумываться такие взрывы в развитии искусства. Почему, например, Возрождение дало в Англии великую литературу, а в Голландии — живопись? Почему в XIX веке именно Россия дала самую высокую в мире литературу? Почему после второй мировой войны в Италии возник новый кинематограф? Ведь фашизм рушился тогда во многих странах Европы, но почему же именно в Италии появился неореализм?

ВИСКОНТИ. Я могу вам рассказать, как возникло неореалистическое направление, потому что я сам принимал в нем участие, я ответствен за это.

РОММ. Послевоенная итальянская литература... Может быть, здесь причина того, что после второй мировой войны в вашем кино появился неореализм?

ВИСКОНТИ. Конечно, между нашей послевоенной литературой и неореализмом есть связь. Двадцать лет фашизма — двадцать лет обскурантизма, множество глупостей и скотства. Замкнутой стала поэзия, симво-

личной — живопись, потому что никто не имел права говорить правду. После войны литература искала выхода из этого тупика. Появилась необходимость выступить против формул, которые были навязаны Италии и которые не были правдой. Фашизм утверждал, что все идет хорошо, что народ счастлив, что интеллигенты даже в ссылке, на галерах тоже счастливы, что итальянская нация очень плодovitа, что у нас много детей. Правда, при этом умалчивалось о том, что их нечем было кормить. Фашисты говорили, что итальянцы воевали без оружия, без башмаков, но были счастливы. Нам хотели навязать представление о благополучной жизни нашего народа.

Наша Коммунистическая партия боролась, и очень эффективно боролась, несмотря на то, что такие крупные ее руководители, как Грамши, умирали и сидели в тюрьмах.

И вот появились художники (а потом целое движение), понявшие, что нужно разорвать, уничтожить фашистскую ложь. Мы проснулись и сказали: нужно разорвать эту вуаль, нужно сломать эту стену.

И мы начали делать такие фильмы, как моя первая работа «Одержимость» — о представителях народа, подвергающихся жестокому нападкам со стороны правящих классов. Этот фильм многим открыл глаза на реальную действительность. Это было вначале. Потом, после разгрома фашизма, у людей проснулась совесть, они почувствовали необходимость сказать правду. И появились неореалистические фильмы.

Одной из задач неореализма было показать, какова настоящая жизнь, со всей ее нищетой и несчастьями, последствиями фашизма и войны. Нужно вам сказать, что тогда неореализм был для нас определенным моральным отношением к жизни. Позже он превратился в формулу. И появился неореализм розовый, неореализм серый и т. д. Это было разложение движения: движение кончилось, потеряло свою силу.

Итальянская литература прошла те же самые этапы. Сначала было желание разобраться, рассказать правду, показать, как на самом деле складывалась обстановка в Италии. Я считаю, что такие художественные направления, как неореализм, не могли бы жить, существовать, если бы не возникла необходимость рассказать правду.

РОММ. Одной из примечательных особенностей неореализма было то, что вы почти начисто порвали с павильонами — снимали улицы, дворы.

ВИСКОНТИ. Именно таким образом мы пытались уйти от схемы, показать правду.

РОММ. Это я понимаю. Но я хотел спросить вас, не сыграли ли тут роль экономические обстоятельства, просто отсутствие денег?

ВИСКОНТИ. Нет, нет! Все фашистское кино было низкой пропагандой, делалось по команде сверху. И всегда картины ставились в павильонах — от страха, от нежелания показать, что же делается за их стенами в настоящей Италии. Страну как бы покрывали яркими блестящими красками. Но стоило вам поцарапать верхний слой — и перед вами оказывалась гниль.

Мы вышли из павильонов и продемонстрировали: вот к чему привели нас двадцать лет фашизма, вот какова действительность, и вот какие есть возможности для ее улучшения. Поэтому мы вышли на улицы, вступили в непосредственный контакт с жизнью, обратились к настоящему, живому человеку — рабочему, крестьянину, чтобы они сами рассказали о себе. Мы отказались от актеров фашистской школы.

Я снял в сицилийской деревне фильм «Земля дрожит». Это была история о рыбаках Сицилии, и рассказали ее сами рыбаки. Кстати, сценарий фильма был издан в Советском Союзе.

РОММ. У меня еще один вопрос. Вы, вероятно, видели наши последние советские картины?

ВИСКОНТИ. Только «Чистое небо». А «Балладу о солдате» я видел в Италии. Мне очень понравились оба фильма Чухрая, очень. А над чем сейчас работаете вы?

РОММ. У меня был большой перерыв, во время которого я вел занятия по режиссуре в Институте кинематографии, а на производстве руководил творческой мастерской. Вы знаете моих учеников?

ВИСКОНТИ. Я тоже хотел бы у вас поучиться...

РОММ. Спасибо. Так вот теперь, на старости лет, хочу сделать картину.

ВИСКОНТИ. Вы совсем не стары. Вы в очень хорошей форме.

РОММ. Мне шестьдесят лет.

ВИСКОНТИ. Мне около этого — пятьдесят три.

РОММ. Ну, это большая разница. Через семь лет вы это почувствуете.

Фильм, который сейчас мною ставится, я рассматриваю в какой-то мере как разбег. Тем не менее постараюсь сделать его как можно лучше.

За этот период я много думал, и мне хочется резко изменить свою манеру. Но для того, чтобы ее изменить, мне нужно многое восстановить. Все-таки перерыв был огромный.

ВИСКОНТИ. А я бы никогда на вашем месте об этом не беспокоился. У вас прекрасный почерк.

РОММ. Я настолько недоволен почти всеми моими фильмами, что вот уже несколько лет просто не могу их смотреть. Когда мои картины показывают ученикам, я ухожу из зала.

ВИСКОНТИ. Мои прошлые картины мне тоже не нравятся.

РОММ. Поэтому я взял совершенно нового для меня, молодого оператора. Ищу средство для омоложения.

ВИСКОНТИ. В каждом произведении художник омолаживается. Когда начинаешь новый фильм, кажется, что до этого ничего не сделал... Я стараюсь не думать о прошлом, стараюсь быть совершенно «непорочным».

РОММ. Должен сказать, что я был настолько «непорочен» в первых трех декорациях, что они ни к черту не годятся. Но у нас нет продюсеров, поэтому я не пострадал — я пересниму их.

Это современная картина. Действие происходит в среде советских физиков, решающих важнейшие для человечества проблемы. Поэтому мне пришлось познакомиться с очень интересными людьми, которые работают на самом острие современной науки, живут интересами всего мира.

ВИСКОНТИ. Я с вами согласен — нужно делать именно такие вещи.

РОММ. Самая большая трудность заключается в преодолении навыков, инерции. В последнее время я стал замечать, что в жизни очень многое происходит не так логично, как в искусстве, что люди выражают свои чувства совершенно не так, как это принято выражать на сцене и экране. И в этом более глубокая, настоящая логика. Но когда хочешь сделать хоть не-

много не так, как принято, то начинается борьба с собой, со своими привычками, с актерскими навыками, с навыками всех, кто тебя окружает. Все стараются, чтобы все было «получше», и потому все делается гораздо более привычным, стройным, округлым.

Конечно, будь я моложе, мне бы больше удалось. А то руки уже привыкли писать и делать, глаза — видеть, ухо — слышать. А все это хочется заново переставить.

ВИСКОНТИ. Мне кажется, это нужно делать каждый раз, приступая к новой работе.

РОММ. Очевидно, я не каждый раз это делал, а сейчас вот хочу сделать. На всякий случай я назвал картину «Я иду в неизвестное», потому что не знаю, получится она у меня или нет. Если получится, назову ее по-другому.

ВИСКОНТИ. Я убежден, что ваша позиция правильна. Я просто убежден в этом. И это доказывает, что вы гораздо моложе многих молодых. Я знаю молодых, которые настолько подчинили себя определенной манере, что никогда не нашли бы в себе смелости сделать то, что хотите сделать вы: начать завоевывать новый опыт.

РОММ. Ну что ж, я попытаюсь.

ВИСКОНТИ. Я думаю, что в будущем году я посмотрю ваш новый фильм и вспомню эту беседу.

Был очень рад познакомиться с вами. Большое спасибо. Желаю успеха.

Комментарий

Образ Ильича

Статья опубликована в газ. «Советская культура» (1969, 5 июля) в связи с ретроспективным показом ленинских фильмов на VI Московском Международном кинофестивале.

Печатается по тексту газеты.
К стр. 113

...в связи с юбилеем Бориса Васильевича Шукина... В апреле 1969 года отмечалось 75-летие со дня рождения Б. В. Шукина.

К стр. 114

...Маяковский в числе первых осмелился «дорисовать похожий» портрет Ленина.

М. И. Ромм имеет здесь в виду известное в свое время стихотворение пролетарского поэта Николая Полетаева, написанное в 1923 году и начинавшееся строчками:

«Портретов Ленина не видно:

Похожих не было и нет.

Века уж дорисуют, видно,
Недорисованный портрет».

(См.: Полетаев Н. Стихотворения. М., «Худож. лит.», 1957, с. 63.)

К стр. 114

...в ретроспективном показе в дни фестиваля. Открытие ретроспективного показа фильмов о В. И. Ленине в рамках VI Международного кинофестиваля в Москве последовало в Белом зале Дома кино 9 июля 1969 года. Перед открытием состоялась пресс-конференция, на которой кроме М. Ромма выступили А. Караганов, Г. Александров, М. Дон-

ской, А. Каплер, Ю. Карасик и другие.

К стр. 114

...киноновеллы о Ленине — речь идет о фильме режиссера С. Юткевича «Рассказы о Ленине» (1958).

К стр. 114

...как говорил Маяковский, «описывают заново долгую жизнь товарища Ленина». М. И. Ромм близко к тексту приводит строки из поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

Работа Шукина над образом Ленина

Статья опубликована в кн.: *Образы Ленина и Сталина* в кино. М., Госкиноиздат, 1939, с. 49—66.

Печатается по тексту книги.

К стр. 115

...Шукин оказался одновременно исполнителем роли Ленина в двух произведениях. Речь идет о спектакле «Человек с ружьем» и о фильме «Ленин в Октябре».

К стр. 116

...Горькому и принадлежит мысль, что Шукин мог бы сыграть Ленина. Эпизод, о котором упоминает М. И. Ромм, относится к 1932 году, когда пьеса А. М. Горького «Егор Булычов и другие» репетировалась в московском Театре им. Евг. Вахтангова. Вот как об этом рассказывает в своих воспоминаниях народный артист СССР Р. Н. Симонов: «Мысль о близком портретном сходстве Шукина с Лениным возникла у Алексея Максимо-

вича Горького на черновых репетициях «Егора Булычева». Щукин, пробуя грим Булычева, прибавил еще небольшую бородку и усы. Алексей Максимович, посмотрев грим, сказал: «Но ведь это же Владимир Ильич». Действительно, сходство было чрезвычайно близким». См.: Симонов Р. Н. Путь актера.— В кн.: Борис Васильевич Щукин. Статьи, воспоминания, материалы. М., «Искусство», 1965, с. 39.

Большая тема искусства

Статья опубликована в «Правде» (1962, 18 апр.). Вошла в кн.: Ромм М. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, под заголовком «Не вернуться ли к истории».

Печатается по тексту газеты. К стр. 137

...в записочке к товарищу Семашко об очках для посетителя-крестьянина... Речь идет о письме В. И. Ленина к наркому здравоохранения Н. А. Семашко от 28 февраля 1921 года с просьбой «достать хорошие очки» для крестьянина из села Фоминки Владимирской губернии И. А. Чекунова. См.: Ленин В. И. Поли, собр. соч., т. 52, с. 83—84. К стр. 137

...к кадру, снятому на III конгрессе Коминтерна... Речь идет о съемке, сделанной летом 1921 года в Андреевском зале Московского Кремля операторами Г. В. Гибером, Н. Ф. Козловским, Э. К. Тиссе. К стр. 137

«Когда нас познакомили, он, крепко стиснув мою руку...» М. И. Ромм цитирует воспоминания А. М. Горького «В. И. Ленин». См.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине в 5-ти т., т. 2. М., Политиздат, 1969, с. 235—236.

Заметки о кинематографическом образе В. И. Ленина

Статья опубликована в кн.: Великий образ. М., «Искусство», 1970, с. 146—154.

Печатается по тексту книги. К стр. 140

Такого человека нашли где-то на Урале. Биографию В. Н. Никандрова, исполнителя роли В. И. Ленина в фильме «Октябрь» (1927), составленную его дочерью, Е. В. Никандровой, см.: «Искусство кино», 1970, № 4, с. 141—142. К стр. 140

...вспоминал и резкий отзыв Маяковского... Отрицательный отзыв В. В. Маяковского об участии В. Н. Никандрова в фильме «Октябрь» см.: Маяковский В. Поли. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., «Худож. лит.», 1959, с. 147. К стр. 142

...Я подробно описал работу с Ваниным в статье, которая публиковалась... См. в кн.: Ромм М. Беседы о кино, с. 54—84, и т. 2 наст. изд. К стр. 144

...будет специальное сообщение ТАСС о том, что картина выдающаяся... В этом сообщении говорилось: «К 20-летию Великой Октябрьской революции советская кинематография закончила и в юбилейные дни показала кинозрителям Москвы, Московской области, Ленинграда, Киева, Харькова, Одессы, Минска... и других городов исключительный по силе драматургии и неподражаемый по силе актерского мастерства, великолепной режиссуры, монтажа и операторской работы большой художественный фильм «Ленин в Октябре».

Фильм заслуженно принят всеми как выдающееся произ-

ведение искусства, как замечательный по силе и смелости первый пример трактовки в искусстве ленинской тематики и образа гениального вождя В. И. Ленина. После премьеры фильма в ряде указанных центров страны, где присутствовало огромное количество зрителей, с огромным энтузиазмом принявших этот фильм, Главное управление кинематографии приступило к подготовке массового его тиража для повседневного показа на экранах страны и заграничные.

Чтобы еще выше поднять идейно-художественное значение фильма и лучше закончить его, Главное управление кинематографии получило указание директивных организаций срочно доснять и включить в фильм эпизод взятия Зимнего дворца и ареста Временного правительства, которым должна была начаться подготовляемая к съемке вторая серия этого фильма. Повсеместный выпуск фильма «Ленин в Октябре» будет осуществлен в первых числах декабря 1937 г.» («Правда», 1937, 10 ноября.) К стр. 146

...когда решался вопрос об освобождении Щукина... Б. Щукин одновременно работал над образом В. И. Ленина в спектакле «Человек с ружьем», а также был утверждён на роль вождя в готовящемся фильме «Ноябрь» режиссера С. Юткевича. Фильм вышел в 1938 году под названием «Человек с ружьем» с М. Штраухом в роли В. И. Ленина. К стр. 147

...послужил основой картины режиссера Ю. Карасика по сценарию М. Шатрова... Имеется в виду фильм «Шестое июля» (1968).

Первые страницы
Статья опубликована в журн. «Советский экран» (1969, № 15). Вошла в кн.: Экран 1969-1970. М., «Искусство», 1970.

Печатается по тексту журнала. К стр. 148

...документальную картину, которая называется «Первые страницы»... Речь идет о документальном фильме на ленинскую тему, над которым М. И. Ромм работал вместе с молодыми режиссерами С. Линковым и К. Осиным. К стр. 150

...«трио» Чарли Чаплин, Пат и Паташон. Речь идет об эстрадной миниатюре «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», исполнявшейся в конце 20-х годов в Ленинграде актерами Н. Черкасовым, Б. Чирковым и П. Березовым.

Бесконечно дорогие кадры
Статья опубликована в газ. «Спутник кинофестиваля», 1969, № 2, 8 июля, выходящей на VI Московском Международном кинофестивале. Печатается по тексту выпуска. К стр. 156

Подробно сняты похороны Свердлова и Елизарова, на которых присутствовал Ленин. Речь идет о двух известных документальных съемках В. И. Ленина, относящихся к марту 1919 года. 13 марта в Петрограде В. И. Ленин присутствовал на похоронах мужа сестры — Марка Тимофеевича Елизарова. Это событие снимал петроградский кинооператор Н. Ф. Григор. В настоящее время известны пятнадцать планов этой съемки, запечатлевших Ленина. 18 марта В. И. Ленин присутствовал и выступал на похоронах председателя ВЦИК Я. М. Свердлова, состоявшихся на Красной площади в Мос-

кве. На похоронах Свердлова работала съемочная группа под руководством В. Р. Гардина в составе: Г. В. Гибер, С. П. Забозлаев, А. А. Левицкий, Э. К. Тиссэ и другие. В настоящее время известны девять планов этой съемки, запечатлевших В. И. Ленина. К стр. 157

Всевобуч — Всевобуч (Всеобщее военное обучение, рассчитанное по программе на 96 часов занятий) было введено декретом ВЦИК от 22 апреля 1918 года. См.: Декреты Советской власти, т. 2. М., Политиздат, 1959, с. 151—153. 25 мая 1919 года в Москве праздновалась первая годовщина Всевобуча. К стр. 157

...на балконе Моссовета Ленин произносит речь. М. И. Ромм имеет в виду съемку В. И. Ленина, сделанную 19 января 1919 года на московском митинге протеста против убийства К. Либкнехта и Р. Люксембург. В настоящее время известны восемь планов этой съемки, запечатлевших В. И. Ленина.

Режиссер и фильм

Статья опубликована в журн. «Искусство кино» (1940, № 1—2). Вошла в кн.: Ромм М. Беседы о кино, с. 97—103. Печатается по тексту книги. К стр. 163

...В журнале «Советское кино» появилась... статья, автор которой отказывал мне в режиссерских данных на том основании, что я в картине «Пышка» точно следовал сценарию (написанному мною же). Речь идет о статье: Шатов Л. Сценарий и фильм «Пышка». — «Сов. кино», 1935, № 1, с. 43—47. К стр. 163

...Пудовкина, пережившего тяжелую травму. В автомо-

бильной катастрофе погиб Н. Зархи — автор сценариев немых фильмов В. Пудовкина «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга». К стр. 165

...есть любители делить кинематографию на... камерную и монументальную. М. И. Ромм имеет здесь в виду прежде всего В. В. Вишневого, в середине 30-х годов выступавшего против «камерного» кинематографа. См.: Вишневский Вс. Против камерной кинематографии. — «Кино», 1937, 29 апр.

Глубинная мизансцена

Статья опубликована в журн. «Искусство кино» (1948, № 3) под заголовком «О мизансцене». Вошла в кн.: Ромм М. Беседы о кино, с. 171—182. Печатается по тексту книги.

Мизансцена и монтаж

Доклад, прочитанный в 1950 году на объединенном заседании секций Дома кино. Печатается по тексту стенограммы, хранящейся в фонде М. И. Ромма. К стр. 178

...монтажные теории, которые принесли вред... М. Ромм повторяет здесь бытовавшие в то время негативные оценки ранних монтажных теорий. Впоследствии он высоко оценил монтажный опыт советского немого кино. См. в этом томе: «Возвращаясь к «монтажу аттракционов». К стр. 185

Картина «Человек и ливрея» была знаменита... Речь идет о фильме немецкого режиссера Фридриха Мурнау «Последний человек» (1925). К стр. 191

...возьмите панораму из «Молодой гвардии» Герасимова. Речь идет о сцене вступления немцев в Краснодар, снятой

оператором В. Рапопортом длительной панорамой: благодаря движению аппарата сцена все время обогащалась новыми участками действия, что позволило авторам фильма зримо раскрыть масштаб события. См.: Герасимов С. О киноискусстве. М., «Мол. гвардия», 1960, с. 65—67. К стр. 196

...изобразить фрагмент расстрела июльской демонстрации. Речь идет об эпизоде картины Эйзенштейна «Октябрь», воспроизводящем июльскую демонстрацию 1917 года в Петрограде. Этот эпизод был поставлен Эйзенштейном на основе подлинной фотографии, сделанной с верхней точки на углу Невского проспекта и Садовой улицы.

О массовых сценах

Статья опубликована в кн.: Вопросы киноискусства, М., «Искусство», [1955], под заголовком «Массовая сцена в фильме «Адмирал Ушаков». Вошла в кн.: Ромм М. Беседы о кино, с. 183—214. Печатается по тексту книги «Беседы о кино». К стр. 200

...пример указаний Станиславского, приведенный Горчаковым... М. И. Ромм цитирует здесь кн.: Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. Изд. 3-е. М., «Искусство», 1952, с. 387—388. К стр. 201

...Станиславский переименовал массовку в «народную сцену». Н. Горчаков приводит следующее суждение К. С. Станиславского: «... мы должны уметь массовые сцены разрабатывать как «народные» сцены». См.: Горчаков Н. Указ. соч., с. 390. К стр. 211

...вторая серия этого фильма

имеет особое название... Речь идет о фильме М. Ромма «Корабли штурмуют бастионы» (1953).

Вопросы

режиссерского мастерства Доклад на Всесоюзной творческой конференции работников кинематографии, состоявшейся 27 февраля — 4 марта 1958 года. Опубликован в кн.: Всесоюзная творческая конференция работников кинематографии. Стенографический отчет. М., «Искусство», 1959, с. 68—95.

Печатается по тексту отчета. К стр. 229

Е. И. Габрилович в своем докладе... Речь идет о докладе «О состоянии и задачах советской кинодраматургии», сделанном Е. Габриловичем на Всесоюзной творческой конференции работников кинематографии. К стр. 232

...вчера мы просмотрели талантливую работу молодого казахского режиссера М. Бегалина... Речь идет о фильме «Его время придет» — совместной постановке «Ленфильма» и Алма-Атинской киностудии (1957). К стр. 232

...многообещающими картинами латвийских режиссеров Л. Лейманиса, А. Неретника... Речь идет о фильмах Рижской киностудии, поставленных в 1957 году, — «Наурис» (режиссер Л. Лейманис) и «Рита» (режиссер А. Неретник). К стр. 232

...картина, сделанная в Баку молодыми режиссерами И. Гуриным и А. Ибрагимовым. Речь идет о фильме «Двое из одного квартала», поставленном на Бакинской киностудии в 1957 году по сценарию Н. Хикмета и А. Бегичевой,

К стр. 234

У Щедрина в «Господах ташкентцах» есть одно рассуждение... М. И. Ромм цитирует главу «Что такое ташкентцы?» (Салтыков М. Е. (Щедрин Н.) Поли. собр. соч. в 12-ти т.), т. 9. Спб., 1892, с. 21.

К стр. 237

...организован творческий Союз работников кинематографии... Организационное бюро Союза работников кинематографии СССР было образовано 6 июня 1957 года. В оргбюро входил и М. И. Ромм.

К стр. 239

...в истории картины «Саша вступает в жизнь»... Речь идет о картине, поставленной на «Мосфильме» в 1957 году режиссером М. Швейцером по сценарию В. Тендрякова.

К стр. 239

...на московском собрании режиссуры... Речь идет о собрании режиссеров киностудий Москвы, состоявшемся в Центральном Доме кино 14 января 1958 года и обсудившем как ряд творческих проблем, так и условия работы на студиях.

К стр. 242

...работу, которую проделал И. Анненский несколько лет назад по отношению к одному из лучших произведений Чехова и... Лермонтова. Речь идет о фильмах «Анна на шее» (1954) и «Княжна Мери» (1955), поставленных на Студии им. М. Горького.

К стр. 245

Я на всю жизнь запомнил слова Максима Горького... В кн. М. И. Ромма «Беседы о кино» («Искусство», 1964) приведены слова А. М. Горького: «Кого бы я ни писал, хотя бы величайшего человека эпохи, я непременно должен найти в нем те особенные, пусть даже на первый взгляд странные черты,

подглядевши которые, я заставлю читателя внутренне улыбнуться».

К стр. 245

...перечтите воспоминания Горького о Ленине. Здесь и далее М. И. Ромм цитирует воспоминания А. М. Горького «В. И. Ленин». См.: Воспоминания о В. И. Ленине в 5-ти т., т. 2, с. 236, 248.

К стр. 247

...а картине «Огненные версты»... единственный по-настоящему своеобразный характер дан актеру-трагику.

Речь идет о фильме, поставленном в 1957 году режиссером С. Самсоновым, в котором актер А. Ходурский исполнял роль Орлинского.

К стр. 247

...последнюю работу Рене Клера... Речь идет о фильме французского режиссера Рене Клера «Порт де Лила» (1957, в советском прокате «На окраине Парижа»).

К стр. 252

В записной книжке у Ильфа... М. Ромм цитирует кн.: Ильф И. Записные книжки. 1925—1937. М., «Сов. писатель», 1957, с. 66.

К стр. 255

...урок, который дал мне в свое время С. М. Эйзенштейн... Об этом эпизоде М. И. Ромм вспоминал более подробно. См.: Ромм М. Беседы о кино, с. 13.

К стр. 259

Недавно я побывал в Тбилиси, Ереване и Баку... В личном архиве М. И. Ромма есть запись его воспоминаний о поездке на Кавказ в 1957 году, в частности об его участии в торжествах по случаю 120-летия со дня рождения классика грузинской литературы И. Г. Чавчавадзе.

Что такое современность в искусстве и практические задачи советской кинематографии Доклад на семинаре по марксистско-ленинской эстетике на киностудии «Мосфильм» 18 октября 1960 года. Частично опубликован в газ. «Советский фильм» (орган киностудии «Мосфильм», 1960, 9 дек.).

Печатается по тексту направленной стенограммы, хранящейся в фонде А. Д. Попова (ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 992) и в фонде М. И. Ромма.

К стр. 264

Я напечатал примерно год тому назад статью «Кино, театр, телевидение»... Эта статья была опубликована М. И. Роммом в журнале «Искусство кино» (1959, № 11) под заголовком «Поглядим на дорогу». См. наст. т., с. 395.

К стр. 269

...картину, сделанную на Киевской студии. Речь идет о фильме «Крепость на колесах» (1960), поставленном режиссером О. Ленциусом по сценарию В. Кондратенко.

К стр. 273

«Нувель-ваг» (nouvelle vague) — «новая волна» — направление во французском кино, возникшее в конце 50-х годов. «Новая волна» объединяла различных по своим идеям и взглядам кинематографистов (Франсуа Трюффо, Жак Ривет, Жан Люк Годар, Пьер Каст, Ален Рене, Аньес Варда, Арман Гатти, Крис Маркер, Анри Кольпи, Жак Деми, Луи Маль и другие). Фильмы «новой волны» неравноценны. Среди них есть значительные произведения — «400 ударов» (1959) режиссера Франсуа Трюффо, «Хирозима, любовь моя» (1959) режиссера Алена Рене и обычные коммерческие карти-

ны. «Новая волна» дала французскому кино ряд известных режиссеров, операторов, художников и актеров.

К стр. 273

...приема асинхронности, о котором, кстати, писал Пудовкин... Речь идет о статье Вс. Пудовкина «Асинхронность как принцип звукового кино». Впервые опубликована в 1929 году в Англии, в книге Вс. Пудовкина — «Film Technique». На русском языке опубликована в кн.: Вопросы киноискусства, Изд-во АН СССР, 1958, с. 309—316.

К стр. 277

Качалов снимался на Студии научно-популярных фильмов... Речь идет о фильме «Мастера сцены» (1946) режиссера В. Юренева.

К стр. 280

Комедия дель арте — комедия масок — вид итальянского театра, спектакли которого создавались методом импровизационной игры. Возникнув в середине XVI века, комедия дель арте стала высшим достижением итальянского театра эпохи Возрождения.

f..-Я постараюсь быть кратким...]

Заключительное слово на семинаре по марксистско-ленинской эстетике на киностудии «Мосфильм», произнесенное 11 ноября 1960 года. Печатается по тексту направленной стенограммы, хранящейся в фонде А. Д. Попова (ЦГАЛИ, ф. 2417, оп. 1, д. 992) и фонде М. И. Ромма.

К стр. 282

...Пушкин пишет «Пир во время чумы», причем делает вид, что это перевод... Маленькая трагедия Пушкина «Пир во время чумы» — самостоятельное художественное произведение, написанное по мотивам драматической поэмы «Город чумы» английского

поэта Джона Вильсона (1785-1854).
К стр. 284
Не мне принадлежат эти слова, а Немировичу-Данченко...
М. И. Ромм приводит речь Немировича-Данченко на торжественном заседании в день сорокалетнего юбилея МХАТ 27 октября 1938 года (см.: Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. 1. М., «Искусство», 1952, с. 151—153).

Слово к дискуссии

Выступление на дискуссии «Язык современного кино» в Союзе кинематографистов (1962 год). Печатается по тексту стенограммы, хранящейся в фонде М. И. Ромма.
К стр. 289

...люди просты, как мычание...
М. И. Ромм в этом сравнении использует название одного из ранних сборников Маяковского. См.: Маяковский В. Простое как мычание. Пг., изд-во «Парус», 1916.
К стр. 296

Мы в своей картине... Речь идет о фильме «Девять дней одного года».
К стр. 299

Теперь к вам Николай Николаевич... Н. Н. Кладо — кино-критик и драматург.

Ремесло или призвание

Статья опубликована в «Известиях» (1962, 9 апр.).
Печатается по тексту газеты.

Возвращаясь

к «монтажу аттракционов»
Статья написана на основе лекции, прочитанной во ВГИКе; опубликована в кн.: Кинематограф сегодня. М., «Искусство», 1967, с. 61—82.
Печатается по этому тексту.
Термин «монтаж аттракционов» восходит к одноименной статье С. Эйзенштейна, опубли-

кованной в 1923 году.
См.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., «Искусство», 1964, с. 269—273.
К стр. 324
...после опубликования этой статьи. Речь идет о статье М. И. Ромма «Драматургия сегодня», опубликованной в газ. «Советская культура» (1961, 13 мая, под заголовком «Не отставать от бега времени»). В настоящем томе помещена под заголовком «Драматургия сегодня» (см. с. 343)
К стр. 326

...на московском кинофестивале шла картина... «Гольй остров».
Речь идет о II Международном фестивале в июле 1961 года, где фильм К. Синдо «Гольй остров» получил Большой приз (наряду с советским фильмом «Чистое небо»).

Кинодраматургия

Статья написана в соавторстве с А. Фадеевым и опубликована в «Правде» (1940, 16 февр.).
Печатается по тексту газеты.

К стр. 334

...постановление правительства «Об улучшении организации производства кинокартин»...
Это постановление было принято Советом Народных Комиссаров СССР 23 марта 1938 г. Опубликовано в «Известиях» (1938, № 70, 24 марта).

О кинодраматургии

Статья опубликована в газ. «Сов. искусство» (1946, 29 ноября).
Печатается по тексту газеты.

К стр. 341

...очень хороший, тонкий сценарий М. Смирновой «Воепитание чувств». По этому сценарию в 1947 году на студии «Союздетфильм» был поставлен фильм «Сельская

учительница» (режиссер М. Донской).
К стр. 341
...сказано в постановлении ЦК ВКП(б) о репертуаре театров... Речь идет о постановлении ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» от 26 августа 1946 года.

Драматургия сегодня

Статья опубликована в газ. «Советская культура» (1961, 13 мая) под заголовком «Не отставать от бега времени». Вошла в кн.: Ромм М. Беседы о кино, с. 252—262.

Печатается по тексту книги.
К стр. 348

...серия очерков молодого журналиста... См. об этом подробнее в докладе «Что такое современность в искусстве и практические задачи советской кинематографии» в этом томе наст. издания.

Актер — кино — жизнь

Статья опубликована в газ. «Моск. комсомолец» (1966, 4 февр.).

Печатается по тексту газеты.
Сегодняшний виток спирали
Статья опубликована в кн.: Актер в кино. М., «Искусство», 1976, с. 133—146.

Печатается по тексту книги.
К стр. 359

...великий французский актер Коклен-старший... приводит рассказ о ярмарочном скомохрохе. М. Ромм цитирует здесь кн.: Коклен (старший). Искусство актера. Перевод А. А. Веселовской. В серии «Искусство театра». Вып. 2. М.—Киев, 1909, с. 42—43.

К стр. 361

...в спектаклях театра Таирова. Речь идет о спектаклях Камерного театра, на сцене которого шли «Сакунтала» (1914), «Покрывало Пьеретты» (1916), «Саломея» (1917),

«Адриенна Лекуврер» (1919), «Федра» (1921), «Любовь под вязами» (1926), «Оптимистическая трагедия» (1933) и др.
К стр. 363
В 1945 году великодушный русский актер М. А. Чехов, живший в то время в США, прислал письмо... Речь идет о письме «Советским киноработникам по поводу «Иоанна Грозного» С. М. Эйзенштейна» («Искусство кино», 1968, № 1, с. 117—124).

Книга, жизнь, кино
Опубликовано в журн. «В мире книг» (1965, № 9, с. 40—42), как ответы на анкету журнала. Печатается по тексту журнала.
К стр. 373

...какую-то «Пещеру Лихтвейса». Речь идет об известной приключенческой книге начала века, выпущенной анонимным автором и выдержавшей немало изданий. См., например: Пещера Лейхтвейса. Раскрытие ужасных тайн графини в зеленой маске. М., типография Бельцова, 1914, 287 стр., с иллюстрациями.

Реплика кинематографиста за круглым столом литераторов

Опубликовано в журн. «Вопросы литературы» (1964, № 3) под рубрикой «Содружество муз. Наша анкета». Вошло в кн.: Ромм М. Беседы о кино, с. 271—278.
Печатается по тексту книги.
К стр. 381

...есть картина, сделанная из ранних рассказов... Речь идет о фильме американского режиссера Генри Кинга «Снега Килиманджаро» (1952) по одноименному рассказу Эрнеста Хемингуэя.

Поглядим на дорогу

Статья опубликована в журн. «Искусство кино» (1959,

№ 11, под заголовком «Кино, театр, телевидение»). Вошла в кн.: Ромм М. Беседы о кино, с. 217—251.
Печатается по тексту книги.
К стр. 391
...начиная с премьеры «Царя Федора Иоанновича». Речь идет о первом спектакле Московского Художественного общедоступного театра (будущий МХАТ), поставленном по трагедии А. К. Толстого 14 (26) октября 1898 года.
Тридцать «умирающих лебедей»
Статья опубликована в «Комсомольской правде» (1959, 1 марта).
Печатается по тексту газеты.
К стр. 418
...VI Всемирный фестиваль...
Речь идет о VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве в 1957 году.
Наш достойный соперник
Интервью опубликовано в журн. «Советское радио и телевидение» (1966, № 3, с. 3-6).
Печатается по тексту журнала.
К стр. 422
Были попытки снимать Сару Бернар и Федора Шалапина. О съемках Ф. И. Шалапина см. в кн.: Из истории кино. Вып. 8. М., «Искусство», 1971, с. 216—230.
«Сегодня, когда наступила телевизионная эпоха...»
Интервью опубликовано в кн.: Вопросы киносценарии. Характер в кино. М., «Искусство», 1974, с. 153—160.
Печатается по тексту книги.
К стр. 432
В вашей новой работе «Мир сегодня»... — документальный фильм, над которым М. Ромм работал в последние годы жизни. Вышел на экран под названием «И все-таки я верю»

(завершали фильм режиссеры М. Хуциев и Э. Климов).
К стр. 432
Я хочу сделать две картины.
Первоначальный замысел фильма «Мир сегодня» («Мир-68») предусматривал создание двух картин в едином кинематографическом цикле.
К стр. 438
...в московском театре Быкова и Левшиной «Семперантэ».
Речь идет о московском театре импровизации, существовавшем в 1917—1938 годах и руководимом А. А. Левшиной и А. В. Быковым.
Перед широким разворотом киноискусства и киноиндустрии
Статья опубликована в журн. «Искусство кино», 1954, № 9, с. 11—21.
Печатается по тексту журнала.
К стр. 449
...исключительный успех выставки скульптора С. Эрзи...
Речь идет о выставке, устроенной в Москве летом 1954 года Оргкомитетом Союза советских художников и Московской организацией Союза художников. На выставке экспонировались произведения, созданные скульптором в 1908—1953 годах. См.: Каталог выставки произведений скульптора Степана Дмитриевича Эрзи. Сост. Л. В. Розенталь. М., 1954.
К стр. 451
...секретарь райкома стал главным героем только одной картины... Речь идет о фильме режиссера И. Пыррева «Секретарь райкома» (1942).
К стр. 459
Второй съезд советских писателей должен разрешить немало важнейших вопросов...
Второй Всесоюзный съезд советских писателей работал в Москве 15—26 декабря 1954 года. М. И. Ромм был делегатом этого съезда от Московской писательской

организации. См.: Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956.

Наши неотложные задачи
Статья опубликована в «Известиях» (1954, 4 сент.).
Печатается по тексту газеты.

Кино и зритель
Статья опубликована в «Литературной газете» (1955, 17 марта).
Печатается по тексту газеты.

Проблемы, поставленные жизнью
Статья опубликована в журн. «Советский экран» (1959, № 14, с. 4—5).
Печатается по тексту журнала.
К стр. 473

...Недавно в Алма-Ате состоялась конференция кинематографистов республик Средней Азии и Казахстана. Конференция была организована Министерством культуры СССР и Союзом работников кинематографии СССР и проходила в столице Казахской ССР 27—30 мая 1959 года.
К стр. 475

...в столице Таджикской ССР в прошлом году поставлено пять художественных картин...
Речь идет о лентах студии «Таджикфильм», сделанных в 1959 году: «Насреддин в Ходженге, или Очарованный принц», «Судьба поэта», «Сыну пора жениться», «Человек меняет кожу» (2 серии).

Важнейшее из искусств
Речь на III съезде писателей СССР. Опубликовано в «Литературной газете» (1959, 24 мая).
Печатается по тексту газеты.
К стр. 480

...Двадцать лет тому назад в «Тихий Дон» нельзя было бы экранизировать без катастро-

фических потерь и искажений.
М. Ромм вспоминает здесь об экранизации первой книги М. А. Шолохова «Тихий Дон», предпринятой в 1931 году режиссерами О. Преображенской и И. Правовым.

Искусство для молодых
Статья опубликована в «Литературной газете» (1962, 2 авг.).
Печатается по тексту газеты.
К стр. 482
Почти тридцать лет отделяют первый съезд кинематографистов от первого съезда писателей. Первый съезд советских писателей состоялся в августе—сентябре 1934 года. I съезд Союза кинематографистов СССР открылся 23 ноября 1965 года.

Чтобы говорить о современности, надо всегда быть молодым!
Интервью. Опубликовано в газ. «Советская культура» (1962, 27 сент.).

Печатается по тексту газеты.
К стр. 487

...на фестивале в Карловых Варах фильм «Девять дней одного года»... Речь идет о XIII Международном кинофестивале в Карловых Варах, состоявшемся 9—24 июня 1962 года. На этом фестивале фильм М. И. Ромма «Девять дней одного года» был отмечен большой премией — Хрустальным глобусом.
К стр. 489

В 1936 году очень уважаемый мною Всеволод Вишневский выступил с заявлением...
См. комментарий на странице 556 этого тома.
К стр. 489

...Я не видел еще новую картину Хуциева. Речь идет о фильме «Мне двадцать лет» («Застава Ильича», 1964).

К стр. 489

Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии»... Это постановление было принято Президиумом ЦК КПСС 19 июля 1962 года.

К стр. 490

Я нашел оператора, который также склонен к чистому кадру... Фильм М. Ромма «Девять дней одного года» снимал оператор Г. Лавров.

Искусство мысли

Статья опубликована в «Комсомольской правде» (1962, 27 июля).

Печатается по тексту газеты.

Кинематограф думающий

Статья опубликована в журн. «Советский экран» (1965, № 21, с. 3).

Печатается по тексту журнала. К стр. 496

...трилогия, над третьей частью которой я буду работать...

Речь идет о фильме «Мир сегодня».

«Мир-68»

Интервью. Было напечатано в журн. «Советский экран» (1967, № 12, с. 2—3).

Печатается по тексту журнала. К стр. 499

...Эйзенштейн определил существо кинематографа как «монтаж аттракционов». См. комментарий на странице 560 этого тома.

К стр. 500

Я был в Риме в день, когда покойный Кеннеди выступил со знаменитой кубинской декларацией. Речь идет о заявлении президента США Дж. Кеннеди, сделанном 22 октября 1962 года и положившем начало так называемому Карибскому кризису. Подробнее об этом см.: Громыко А. 1036 дней президента

Кеннеди. М., Политиздат, 1968, с. 211—227.

К стр. 500

...один европейский философ дал интервью... Речь идет о немецком философе О. Шпенгелере, авторе книги «Закат Европы».

Главное в кинематографе — открытая ясная мысль

Опубликовано в газ. «Литературная Россия» (1971, 26 ноября) как интервью с М. И. Роммом.

К стр. 502

«Мир сегодня» — так решил М. И. Ромм назвать свой последний фильм, задуманный как «Мир-68».

«Мать»

Статья опубликована в кн.: Искусство миллионов. М., «Искусство», 1958. Вошла в кн.: Ромм М. Беседы о кино, с. 25—28.

Печатается по тексту кн. «Беседы о кино».

Отвечать немедленно на том же уровне [«Мы из Кронштадта»]

Статья опубликована в газ. «За большевистский фильм», орган киностудии «Мосфильм» (1936,5 марта).

Печатается по тексту газеты.

Победа мастера [«Последняя ночь»]

Статья опубликована в газ. «Советское искусство» (1937, 1 марта).

Печатается по тексту газеты. К стр. 513

...великолепна работа актеров Пельтцера и Дорохина.

В фильме режиссера Ю. Райзмана «Последняя ночь» (1936) И. Пельтцер играл роль Захаркина-отца, Н. Дорохин — Петра Захаркина.

Фильм о великом kobzare

[«Тарас Шевченко»]

Статья опубликована в журн. «Огонек» (1951, № 51). Печатается по тексту журнала.

Волнующий кинодокумент [«Повест о нефтяниках Каспия»]

Статья опубликована в газ. «Советская культура» (1953, 19 дек.).

Печатается по тексту газеты.

Об итальянском неореализме

Статья написана не ранее 1958 года. Печатается по тексту, хранящемуся в фонде М. И. Ромма.

Голливуд — фабрика лжи

Статья опубликована в газ. «Советское искусство» (1949, 16 июля).

Печатается по тексту газеты. К стр. 536

...Демонстрация... была приурочена к моменту, когда в Париже проходила сессия Совета министров иностранных дел. Совет министров иностр-

анных дел — международный орган, учрежденный Потсдамской конференцией в 1945 году, в состав которого входили министры иностранных дел СССР, Китая, США, Франции и Англии. М. Ромм рассказывает о событиях, сопутствующих VI (Парижской) сессии СМВД, состоявшейся в мае.— июне 1949 года.

Кинематограф говорит: стоп! [«На берегу»]

Статья опубликована в «Литературной газете» (1959, 22 дек.).

Печатается по тексту газеты.

Диалог о творчестве (Михаил Ромм — Лукино Висконти)

Опубликовано в журн. «Советский экран» (1961, № 17, с. 16—17).

Печатается по тексту журнала. К стр. 551

«Я иду в неизвестное» — первоначальное название фильма М. И. Ромма «Девять дней одного года» (1962).

Аббасов Ш. 477
 Абуладзе Т. Е. 231 305 484
 Агаджанова-Шутко Н. Ф. 338
 Айманов Ш. К. 474
 Айтматов Ч. 474
 Александров Г. В. 154 241 311
 Аксенов В. Н. 172 173
 Алов А. А. 231 305 484
 Альбинони Т. 332
 Андриканис Е. Н. 250
 Анненский И. М. 242 448 449 450
 Аптониони М. 295 327 354 360 364
 Антонов А. П. 311
 Антонов С. П. 481
 Арнштам Л. О. 76 239
 Асеев Н. Н. 374
 Астангов М. Ф. 87 276 302
 Афиногенов А. Н. 76

Бабанова М. И. 188
 Бабель И. Э. 377
 Бабочкин Б. А. 150
 Балаш Б. 77
 Вальзак О. 452
 Барабанова М. П. 172 173
 Баранов А. 518
 Барановская В. В. 508
 Барнет Б. В. 239
 Барто А. Л. 334
 Басов В. П. 231 256
 Баталов А. В. 87 100 357 358
 Бах И.-С. 332
 Бегалин М. С. 232 474
 Бейбутов Р. 526
 Бель Г. 377
 Бельмондо Ж.-П. 291 368
 Бенкрофт 161
 Бергман И. 364
 Березов П. 150
 Берзарин Н. Э. 375
 Бернар С. 422
 Бернес М. Н. 150 518
 Бирман С. Г. 184
 Блейман М. Ю. 334
 Блок А. А. 374 388
 Болдуман М. П. 302
 Бوليинцов М. В. 334
 Бондарчук С. Ф. 518
 Бонч-Бруевич В. Д. 156
 Брехт Б. 492
 Булгарин Ф. В. 282
 Бунюэль Л. 365

Бушуев Г. М. 510
 Быков А. В. 438

Вакар И. В. 142
 Ванин В. В. 87 142 150 151 358 458
 Васильев Д. И. 142
 Васильевы Г. Н. и С. Д. (бр. Васильевы) 76 106 133 165 245 270 445 489
 Вахтангов Е. Б. 151
 Вергов Д. 161
 Викторов-Алексеев В. 213
 Виноградская К. Н. 334 459
 Вирта Н. Е. 447 448
 Висконти Л. 66 544—551
 Вишневский В. В. 76 77 334 489 510 511
 Волков Н. Д. 348
 Вольпин М. Д. 477
 Вольтер 491
 Волчек Б. И. 86 88 130 142 144 154 176 194

Габен Ж. 291
 Габрилович Е. И. 88 229 248 334 481
 Гагарин Ю. А. 345 421
 Ганшин В. Н. 151
 Гарбо Г. 183
 Гардин В. Р. 78
 Гассман В. 358 359
 Герасимов С. А. 76 131 188 191 239 362 364 533
 Гиш Л. 161
 Гогоберидзе Л. Л. 305
 Гоголь Н. В. 375
 Годар Ж.-Л. 354 365 368
 Гойя Ф. 378
 Головня А. Д. 509
 Гольдони К. 280
 Горчаков Н. М. 200
 Горький А. М. 80 81 114 116 137 138 149 151 153 154 176 241 245 278 388 393 531
 Грамши А. 548
 Гребнер Г. Э. 334 341 459
 Гриффит Д.-У. 422
 Гурин И. Я. 232

Дали С. 316
 Данеллия Г. Н. 305 350 484 487
 Дега Э. 380
 Демуцкий Д. П. 518
 Демпси 435

Де Сантис Дж. 529 530 544 545
 Де Сика В. 398 529 530 544 545
 Джерми П. 530 544
 Дзаваттини Ч. 286
 Дзержинский Ф. Э. 139
 Дзиган Е. Л. 76 133 253 489 510
 Ди Венандо Д. 317
 Дикий А. Д. 142
 Довженко А. П. 66 76 106 133 161 165 231 237 256 307 314 341 487 489 534
 Дорохин Н. И. 513
 Достоевский Ф. М. 246 534

Елизоров М. Т. 156 157
 Ермолинский С. А. 334
 Есипова Р. Д. 510
 Ефимов К.-Н. 227

Жаков О. П. 510
 Жаров М. И. 184

Зайцев Н. В. 79
 Зайчиков В. Ф. 172
 Зак М. Е. 70 76 88 89 93
 Зархи А. Г. 133 239 283 489
 Зархи Н. А. 459
 Захава Б. Е. 276
 Захариас М. 305
 Зенякин А. М. 525
 Золотаревский Л. 425
 Золя Э. 452

Ибрагимов А. М. 232
 Ивакин Н. К. 510
 Иванов А. Г. 255
 Ильф И. А. 250

Калатозов М. К. 239 247 249 287 481 484
 Каплер А. Я. 78 125 141 142 144 145 147 334
 Капуновский В. П. 89
 Кара-Караев А. 525
 Карасик Ю. Ю. 147
 Кармен Р. Л. 521 523
 Карпантье 435
 Кассаветис Д. 367
 Кастеллани Р. 544
 Кастро Ф. 265 345
 Касумов И. А. 521
 Катаев В. П. 334
 Качалов В. И. 277 283 284 285 357 362 427

Каюров Ю. И. 153
 Кеворков С. А. 260
 Кеннеди Дж.-Ф. 500
 Керженцев П. М. 145 146
 Кимягаров Б. А. 474 476
 Кин Э. 357
 Кириллов П. К. 510
 Киришон В. М. 76
 Китон Б. 161
 Кладо Н. Н. 302
 Клей К. 435
 Клер Р. 247
 Кмит Л. А. 518
 Книппер-Чехова О. Л. 395 439
 Козинцев Г. М. 76 106 133 161 188 250 302 303 364
 Козлов П. В. 463
 Коклен Б.-К. 359
 Кольчатый А. Н. 518
 Консовский А. А. 513
 Корнейчук А. Е. 140 334
 Краусс В. 354
 Креймер С. 68 539
 Крупская Н. К. 145 149 154
 Крюков Н. Н. 510
 Кузнецов М. А. 518
 Кузьмина Е. А. 87 108 172 173 194

ЛЯЯ

Кулешов Л. В. 298
 Кулиджанов Л. А. 231 292 305 484
 Кулиш С. Я. 330

Лаврова Т. Е. 87 100 358 430
 Лактионов А. И. 363
 Лапин Б. М. 334
 Лапкина М. 365
 Левшина А. А. 438
 Лейзер Э. 369
 Лейманис Л. Я. 232
 Лелуш К. 367 368
 Ленин В. И. 65 77—87 103 106 113—132 135—157 176 193 194 210 245 246 411 458 479 504
 Леонидов О. Л. 459
 Лермонтов М. Ю. 242 375 382
 Ливанов Б. Н. 87
 Ливанов В. Б. 285
 Линков С. 148
 Лисянская А. 172
 Люмбер 380 407 527

Мазнна Дж. 316
 Мамедов Д. М. 525
 Мануильский Д. З. 145

Маркс К. 107 136 390 391 392 504
 Матростянни М. 358
 Мачерет А. В. 76
 Маяковский В. В. 114 140 149 374 534
 Медынский С. Е. 525
 Мейерхольд В. Э. 151 309 311 314 388
 Метальников Б. А. 293
 Миронер Ф. Е. 231
 Михайлов В. 271 272
 Мольер Ж.-Б. 338
 Мопассан Г. 74 76 141 377 452
 Москвин И. М. 357
 Мочалов П. С. 361

Названов М. М. 276
 Наумов В. Н. 231 305 484
 Немирович-Данченко В. И. 284 285 468
 Неретник А. М. 232
 Никандров В. Н. 149 150
 Никулин Л. В. 334
 Новиков-Прибой А. С. 334

Образцов С. В. 151
 Окуневская Т. К. 513
 Олеша Ю. К. 334
 Ордынский В. С. 231 256 305 484
 Осин К. 148
 Осипов И. 521
 Островский А. Н. 317 338 448 453
 Охлопков Н. П. 87 125 126 127 142 150 151 188 458

Павленко П. А. 334
 Пазолини П.-П. 361
 Панова В. Ф. 350
 Панферов Ф. И. 334
 Пастернак Б. Л. 374
 Пеллегрини Г. 544
 Пельтцер И. Р. 513
 Переверзев И. Ф. 5t8
 Петров В. М. 239 447 448 484
 Петров Е. П. 250
 Платонов А. П. 377
 Плеханов Г. В. 138
 Плотников Н. С. 87 150 151 357 358
 Пляйт Р. Я. 87 276 302
 Погодин Н. Ф. 76 79 81 114 140

Прокофьев С. С. 365
 Протазанов Я. А. 78 294
 Пудовкин В. И. 66 75 76 92 106 133 161 162 163 190 192 199 231 237 239 257 307 314 338 393 489 507 509
 Пушкин А. С. 67 241 282 296 357 374 381 391 393 453 479 480
 Пырьев И. А. 192 241 257 311 484

Райзман Ю. Я. 76 88 133 235 248 253 294 301' 364 481 484 486 489 511 512 513
 Раневская Ф. Г. 87 302
 Рембрандт Х. ван Рейн 378
 Ренэ А. 299
 Репин И. Е. 284 379
 Ржевский А. Г. 163 334
 Рози Ф. 545
 Роллан Р. 492
 Ромен Ж. 377
 Ромм М. И. 374
 Роом А. М. 188
 Ростоцкий С. И. 231 305
 Рошаль Г. Л. 253 486
 Рыбаков А. М. 231
 Рязанов Э. А. 231 241 257 305

Савченко И. А. 68 514 517 518
 Салимов Д. И. 477
 Салтыков-Щедрин М. Е. 234 283 375 376 448
 Самойлов Е. В. 518
 Самойлова Т. Е. 285
 Самсонов С. И. 231 305 484
 Свердлов Я. М. 156
 Сегель Я. А. 231 305 484
 Семашко Н. А. 137
 Симков И. Е. 142
 Симонов К. М. 91
 Симонов Р. Н. 79
 Синдо К. 326
 Славин Л. И. 334
 Славинская М. Е. 155
 Смирнова М. Н. 341
 Смоктуновский И. М. 87 100 285 357 358 361 368
 Смышляев В. С. 310
 Солдатти М. 317
 Софокл 338
 Софронов А. В. 479
 Сталин И. В. 133 135 143 144
 Станиславский К. С. 82 92 150

151 165 166 180 200 201 283 284 285 358 388 394 395 396 397 439 468
 Стендаль 377 396 491
 Стойчев Х. 330
 Столлер А. Б. 256
 Стрик Д. 299 300
 Сэлинджер Д. Д. 377

Таиров А. Я. 151 361
 Таланкин И. В. 305 350 484 487
 Тарковский А. А. 104 288 299 305 484 487 488
 Телешева Е. С. 200 364
 Тенин Б. М. 150 154
 Тихонов Н. С. 334
 Толстой А. Н. 253 334
 Толстой Л. Н. 67 246 296 324 325 338 347 348 375 376 377 381 393 394 480 491 520
 Трауберг Л. 3. 76 133 161 188
 Трейси С. 381
 Тренев К. А. 140
 Трентиньян Ж.-Л. 367
 Третьяков С. М. 311
 Туманов С. 305
 Турганев И. С. 376 453
 Туровская М. И. 432

Ужвий Н. М. 518
 Улутзаде С. У. 476
 Урбанский Е. Я. 285
 Урусевский С. П. 249 250 256 295 484
 Фадеев А. А. 246 377
 Файзиев Л. А. 474 477
 Феллини Ф. 301 314 315 316 317 327 360 364 367 545, 546
 Фельдман Д. М. 513
 Франс А. 491 492
 Фрззер Д. 435
 Фурманов Д. А. 445
 Фурцева Е. А. 280

Хацревин З. Л. 334
 Хачатурян А. И. 223 226 228
 Хвья А. Л. 518
 Хейфиц И. Е. 133 489
 Хемингуэй Э. 295 296 377 381 488
 Хмара Л. 510
 Храбровицкий Д. Я. 97 306 350 431
 Храпченко М. Б. 343

Хуциев М. М. 231 ЗОБ 354 484 489

Чайковский П. И. 220 221 226
 Чаплин Ч.-С. 161 359 382 393 422
 Черкасов Н. К. 150 184 278
 Чернышевский Н. Г. 515—518
 Честноков В. И. 518
 Чехов А. П. 242 246 270 271 382 388 393 448 449 453 534
 Чехов М. А. 363 364
 Чирков Б. П. 150
 Чухрай Г. Н. 104 231 235 281 282 290 291 305 306 307 350 484 486 487 549
 Чхеидзе Р. Д. 231 305 484

Шалапин Ф. И. 422
 Шатров М. Ф. 147
 Швейцер М. А. 231 305 484
 Шевченко Т. Г. 513—519
 Шеккер И. И. 518
 Шекспир В. 296 314 338
 Шеленков А. В. 213 218 224
 Шенгелия Л. А. 519
 Шкловский В. Б. 334
 Шолохов М. А. 246 334 340 480 543
 Шпигель Г. О. 276 518
 Шпрингфельд П. А. 518
 Штейн А. П. 133 459
 Штраух М. М. 114 148 150 151 154 276 311
 Шуб Э. И. 102 161
 Шукшин В. М. 104 305
 Шумяцкий Б. 3. 144 145
 Шют Н. 539

Щепкин М. С. 357 517 518
 Шукин Б. В. 80 81 82 86 87 113—132 142—148 150—153 194 358 458

Эйзенштейн С. М. 66 67 74 76 80 85 92 106 133 139 140 148—151 161 184 196 197 199 231 233 237 239 255 256 297 307 309—314 317 321 325 338 363—366 382 393 476 487 489 499 507 509 534
 Экк Н. В. 239
 Эме А. 367
 Энгельс Ф. 404 504
 Эрмлер Ф. М. 76 193

Эрзя С. Д. 449
Эфрон Н. 150 151 358
Эфрос А. В. 264

Юдин Г. П. 518
Юра Г. 518
Юренев В. Ю. 277
Юрский С. Ю. 362

Юсов В. И. 288
Юткевич С. И. 76 114 133 148
154 239 250 253 484

ЯннингсЭ. 161 354
Янукова В. Д. 311
Ярматов К. Я. 260
Яхонтов В. Н. 357 362

Указатель фильмов

- «А если это любовь?» 301
«Авиценна» 260 262
«Адмирал Ушаков» 94 133 211
212 448
«Академик Иван Павлов» 233
«Александр Невский» 165 240
252 364
«Анна на шес» 448 449
«Аттестат зрелости» 446
«Арсенал» 133 252
«Аэроград» 243 256
- «Баллада о солдате» 29 290 291
303 307 549
«Бежин луг» 239
«Безрадостная улица» 354
«Белая кровь» 268
«Блоу-ап» 360
«Богатая невеста» 243
«Богдан Хмельницкий» 240 517
«Большая жизнь» 243
«Большая семья» 262
«Броненосец «Потемкин» 73 133
138 139 149 161 252 297 312
313 338 365 381 393 422 451
499 507 526
«Великий гражданин» 193 243
333 460 484
«Верные друзья» 471
«Весна на Заречной улице» 272
«Владимир Ильич Ленин» 155
184 196 409
«Война и мир» 300
«Волга-Волга» 241
«87г» 314 315
«Встречный» 238 242 243 460
«Гамлет» 303
«Генеральная линия» 365
«Гневное око» 290 295 299 300
«Голый остров» 289 326
«Гроза» 449
- «Далеко от Москвы» 198 256
«Два гроша надежды» 366 529
- «Двенадцать разгневанных
мужчин» 290 425
«Джульетта и духи» 314 315
316 360
«Девять дней одного года» 93
96 97 99 100 101 297 302 306
309 318 357 369 423 430 431
487 488 490 491 492 493 496
497 499 566 568
«96» 78
«Дела и люди» 188
«Депутат Балтики» 133 140 165
238 282 333 445 450 460 489
«Дон Кихот» 250 262 450 460
«Дорога к звездам» 262
«Его призыв» 78
- «Железный занавес» 535 537
«Живой Ленин» 155
«Жуковский» 190
«За жизнь обреченных» 262
«Земля» 101
«Земля дрожит» 549
«Земля жаждет» 511
- «И все-таки я верю» 565
«Иван» 243
«Иван Грозный» 184 233 240
364 365
«Иваново детство» 288 290 295
297 487 488
- «Кабинет доктора Калигари»
527
«Клятва» 190
«Когда деревья были большими»
292
«Коммунист» 248 253 262 303
489
«Комсомольск» 243
«Корабли штурмуют бастионы»
94
«Королева Христина» 183
«Король Лир» 314

«Красная опасность» 537
 «Кровавое время» 370
 «Круг» 511
 «Кубанские казаки» 192 193 450
 «Ленин в Октябре» 65 78 83 84
 85 114 127 128 131 148 149
 150 204 208 458 489
 «Ленин в Польше» 114
 «Ленин в 1918 году» 65 83 84
 85 86 127 128 129 131 146
 147 148 150 176 193 207 208
 211 254 278 280 333 358 366
 458
 «Лев Толстой» 520
 «Лестница» 425
 «Летяг журавли» 247 249 254
 256 262 286 303
 «Летчики» 511
 «Лично известен» 260
 «Ломоносов» 241
 «Лурджа Магданы» 262
 «Любовница Цезаря» 327
 «Мари-Октябрь» 290
 «Маскарад» 107
 «Мать» 73 74 133 161 252 338
 422 507 526
 «Машенька» 88 450 460 484
 567
 «Машинист» 530 531
 «Мечта» 88 90 107 170 302 366
 484
 «Мир входящему!» 286 303
 «Мистер Питкин в тылу врага»
 267
 «Мичурин» 233
 «Мне двадцать лет» 566
 «Молодая гвардия» 191 233 362
 450
 «Мост через реку Квай» 367
 «Мсье Верду» 360
 «Мужчина и женщина» 367
 «Мы за мир» 520
 «Мы из Кронштадта» 76 77 133
 253 333 460 509 510
 «На берегу» 68 538
 «На последнем дыхании» 368
 «Насреддин в Ходженте» 566
 «Незабываемые годы» 262
 «Неотправленное письмо» 285
 286 287 384
 «Новый Вавилон» 87
 «Обыкновенный фашизм» 102
 104 319 321 326 330 331 424
 432 439 497 499 503
 «Огненные версты» 247
 «Огни большого города» 417
 «Огни Мирного» 262
 «Одержимость» 548
 «Одна» 87 188
 «Окраина» 87 239
 «Октябрь» 78 80 114 139 140
 148 149 196 252 365
 «Отелло» 262
 «Павел Корчагин» 262
 «Падение Берлина» 197 233
 «Партийный билет» 243 451.460
 «Первые страницы» 148
 «Петр I» 240 252 333 484
 «Повесть о нефтяниках Кас-
 пия» 519 521 522 526
 «Подвиги Геракла» 327
 «Поднятая целина» 165 333
 «Последние письма» 330 331
 332
 «Последняя ночь» 88 133 484
 489 511 513
 «Потомок Чингис-хана» 162 163
 399
 «Похитители велосипедов» 366
 398 529 530
 «Приговоренный к смерти бе-
 жал» 273
 «Пролог» 253
 «Простой случай» 163
 «Прощай, оружие!» 381
 «Птицы большие и малые» 361
 «Путевка в жизнь» 239
 «Пятилетка» («План великих
 работ») 188
 «Пышка» 74 90 102 104 141 163
 186 187 377 429
 «Райнис» 450
 «Разговор с товарищем Лени-
 ным» 114
 «Рассказы о Ленине» 250 253
 «Рим, 11 часов» 530 531
 «Рокко и его братья» 545 546
 «Ромео и Джульетта» 262
 «Русский вопрос» 33 94 102
 172 176 194 251 272
 «Саша вступает в жизнь» 239
 «Свадьба» 425
 «Свинарка и пастух» 241 484
 «Секретная миссия» 94 102
 «Секретарь райкома» 565
 «Сельская учительница» 233 450
 460

«Сережа» 290 291 303 350 351
 487
 «Сестры» 253
 «Сладкая жизнь» 301 314 545
 546
 «Смеющийся человек» 426
 «Советские китобои» 520
 «Солдаты» 255 262
 «Сорок первый» 235 256 262
 303 306 307 487
 «Сталинградская битва» 133
 447 448
 «Старик и море» 381
 «Стачка» 149 312 365 487
 «Страсти Жанны д'Арк» 383
 «Суворов» 240
 «Судьба поэта» 476 506 566
 «Судьба человека» 480
 «Сумка дипкурьера» 487
 «Сын Мациста» 327
 «Сыну пора жениться» 566
 «Тарас Шевченко» 68 233 240
 450 513 514 517
 «Тарзан» 267 367
 «Тени» 367
 «Тихий Дон» 254 262 480 566
 «Трактористы» 241 243 484
 «Третий удар» 517
 «Три песни о Ленине» 114
 «300 лет тому...» 240
 «Трилогия о Максиме» 252 333
 536
 «Тринадцать» 75 77 104 141
 195 366 429
 «Убийство на улице Данте» 94
 102 248 253 369 491
 «Учитель» 243
 «Фиеста» 381
 «Хиросима, любовь моя» 273
 290 295 299 300
 «Цирк» 460
 «Чайки рождаются у моря» 425
 «Чапаев» 76 133 134 135 165
 238 240 252 270 280 282 289
 333 417 445 450 460 526
 «Человек и ливрея» («Послед-
 ний человек») 185 364
 «Человек меняет кожу» 566
 «Человек № 217» 90 102 170
 172 366
 «Человек с ружьем» 79 80 81
 114 133 151 484
 «Четверо» 256
 «Чины и люди» 294
 «Чистое небо» 95 303 307 549
 «Чкалов» 243
 «Член правительства» 243 282
 446 460
 «Чудо в Милане» 545
 «Чужая родня» 262 303
 «Шестое июля» 114 147 153
 «Шорс» 133 165 240 252 333
 «Ягодки любви» 487
 «Яков Свердлов» 240

Содержание

От редколлегии	65
А. Караганов. Культура мысли — культура фильма	70
С. Герасимов. Режиссер Ромм	106
Лениниана	
Образ Ильича	113
Работа Щукина над образом Ленина	115
Большая тема искусства	132
Заметки о кинематографическом образе В. И. Ленина	139
Первые страницы	148
Бесконечно дорогие кадры	155
Кинорежиссер — драматург — актер	
Режиссер и фильм	161
Глубинная мизансцена	167
Мизансцена и монтаж	173
О массовых сценах	199
Вопросы режиссерского мастерства	228
Что такое современность в искусстве и практические задачи советской кинематографии	263
Слово к дискуссии	288
Ремесло или призвание	303
Возвращаясь к «монтажу аттракционов»	308
Кинодраматургия	333
О кинодраматургии	337
Драматургия сегодня	343
Актер — кино — жизнь	353
Сегодняшний виток спирали	356
Кино в системе искусств	
Книга, жизнь, кино	373
Реплика кинематографиста за круглым столом литераторов	378
Поглядим на дорогу	385
Тридцать «умирающих лебедей»	417
Наш достойный соперник	420
«Сегодня, когда наступила телевизионная эпоха...»	429

Время — кино — зритель

Перед широким разворотом киноискусства и киноиндустрии	443
Наши неотложные задачи	460
Кино и зритель	465
Проблемы, поставленные жизнью	473
Важнейшее из искусств	478
Искусство для молодых	481
Чтобы говорить о современности, надо всегда быть молодым!	483
Искусство мысли	491
Кинематограф думающий	493
«Мир-68»	497
Главное в кинематографе — открытая ясная мысль	501

Размышления: советский и зарубежный кинематограф

«Мать»	507
Отвечать немедленно на том же уровне [«Мы из Кронштадта»]	509
Победа мастера [«Последняя ночь»]	511
Фильм о великом kobzare [«Тарас Шевченко»]	513
Волнующий кинодокумент [«Повесть о нефтяниках Каспия»]	519
Об итальянском неореализме	527
Голливуд — фабрика лжи	535
Кинематограф говорит: стоп! [«На берегу»]	538
Диалог о творчестве (Михаил Ромм — Лукино Висконти)	544
Комментарий	553
Указатели	566

Со,

**Михаил
Ильич
Ромм
Избранные
произведения
в 3-х томах
Том 1**



Лен

Редактор
Л. А. Ильина
Художники
А. Б. Коноплев
и А. Б. Кузькин
Художественный
редактор
Г. К. Александров
Технический редактор
Г. М. Короткова
Корректор
Л. Я. Трофименко

Кин<

ИБ № 1112
Сдано в набор 7.05.79.
Подп. к печ. 19.02.80. А0Б221.
Формат издания 84x100/31.
Бумага тип. № 1 и тифдручная.
Гарнитура литературная.
Печать высокая и глубокая.
Усл. п. л. 28,008. Уч.-изд. л. 32,28
Изд. Ко 15372. Тираж 25 000.
Заказ № 338. Цена 2 р. 60 к.
Издательство «Искусство».
103009 Москва. Собиновский
пер., 3.

Ордена Октябрьской Революции и
ордена Трудового Красного
Знамени Первая Образцовая
типография имени А. А. Жданова
Союзполиграфпрома при Государ-
ственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной
торговли. Москва, М-54,
Валовая, 28

Кино