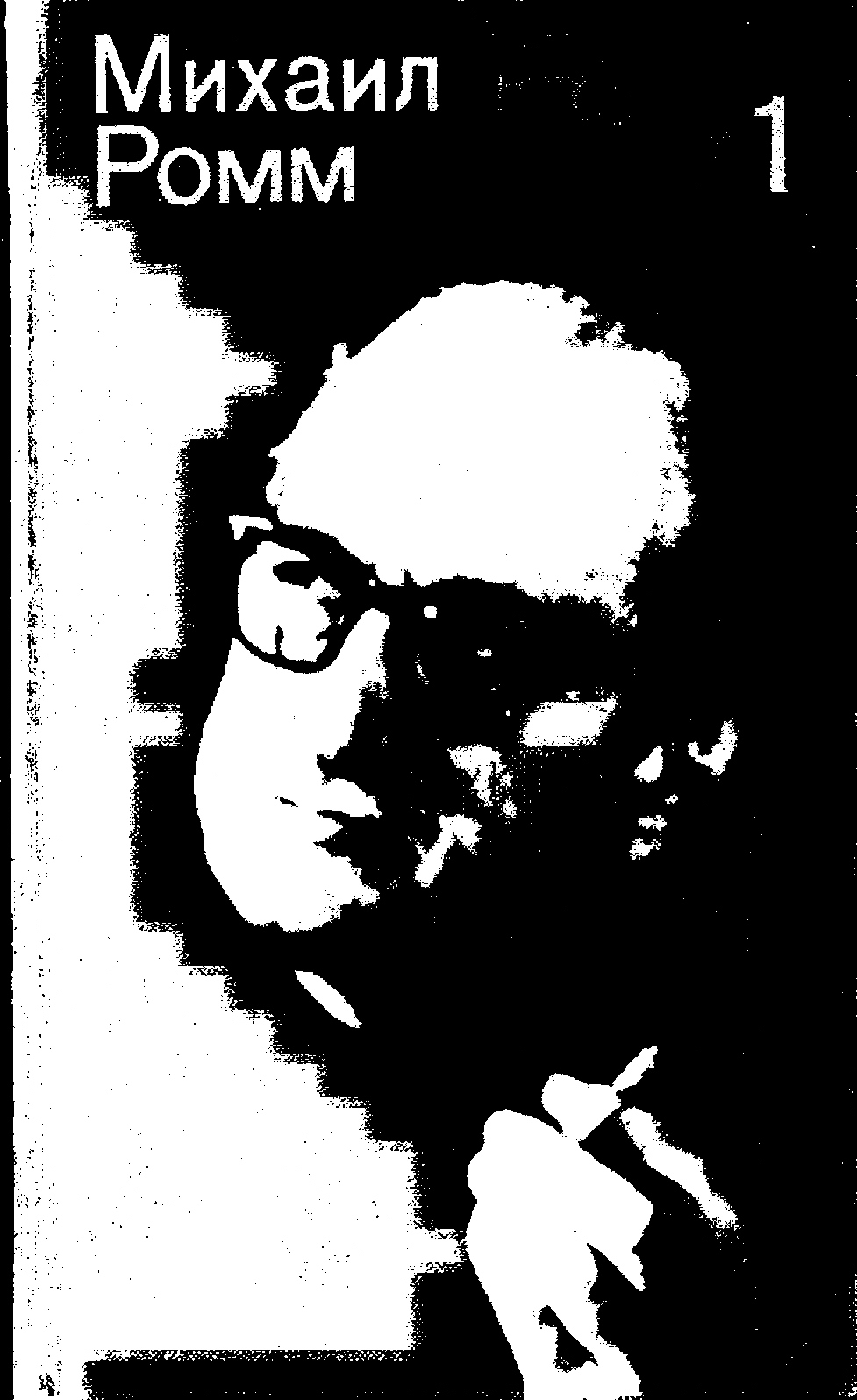
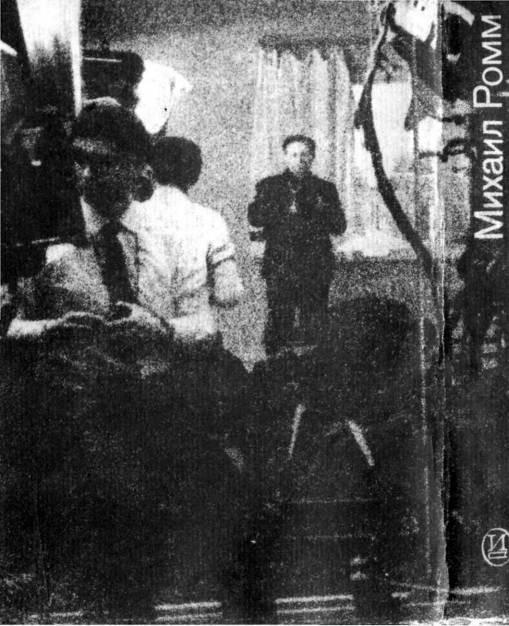
V



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: Составитель

Л. И. Белова, Н. Б. Кузьмина

С. А. Герасимов, Комментарий

С. В. Дробашенко, „ „ п

В. Н. Ждан, В. С. Листова

М. Е, Зак, Оформление

А. В. Караганов, художников

Ю. А. Красовский, А. Б. Коноплева,

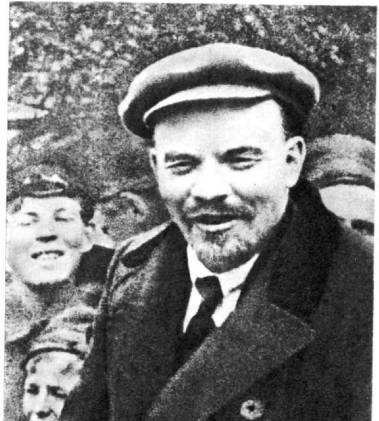
Е. А. Кузьмина А. Г. Кузькина

80106-063

025(01 )-80 -подписное

4910020000

© Издательство «Искусство», 1980 г.



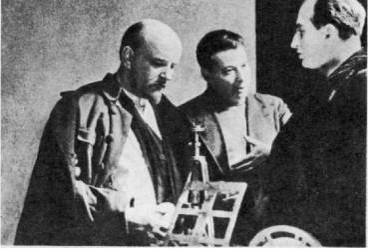
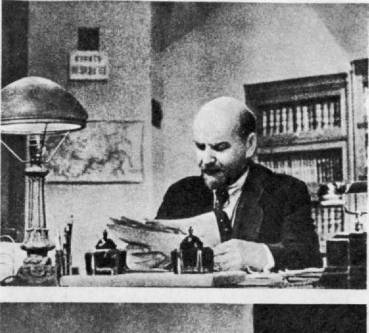
«Живой Ленин» (1958)



«Живой Ленин»

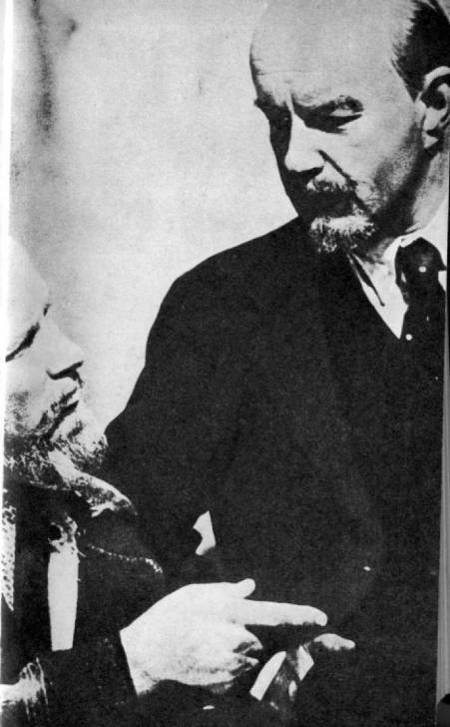


«Ленин в Октябре» (1937) На съемках фильма «Ленин в Октябре». М. Ромм и Б. Щукин «Ленин в 1918 году» (1939). В роли В. И. Ленина Б. Щукин



«Ленин в 1918 году» «Ленин в 1918 году».

На съемках фильма «Ленин в 1918 году»



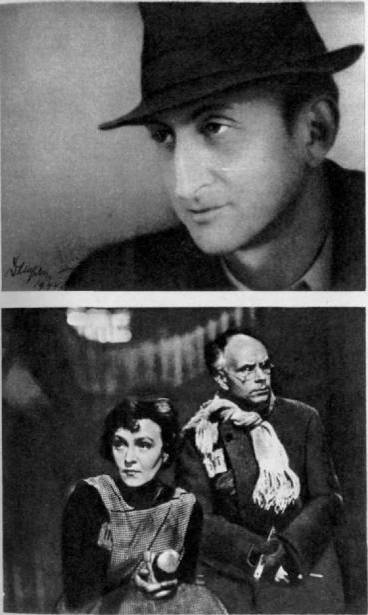
Т. Савченко, М. Ромм, Е. Кузьмина и Наташа Кузьмина (1940)

М. Ромм (1940)

На съемках фильма «Мечта».

М. Ромм и оператор Б. Волчек

*т.*



«Мечта» (19431 М. Ромм (1944)

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

<русский «Русский вопрос» (1948).

Джесси — Е. Кузьмина, Гарри Смит — В. Аксенов



На съемках фильма вопрос» (1948)

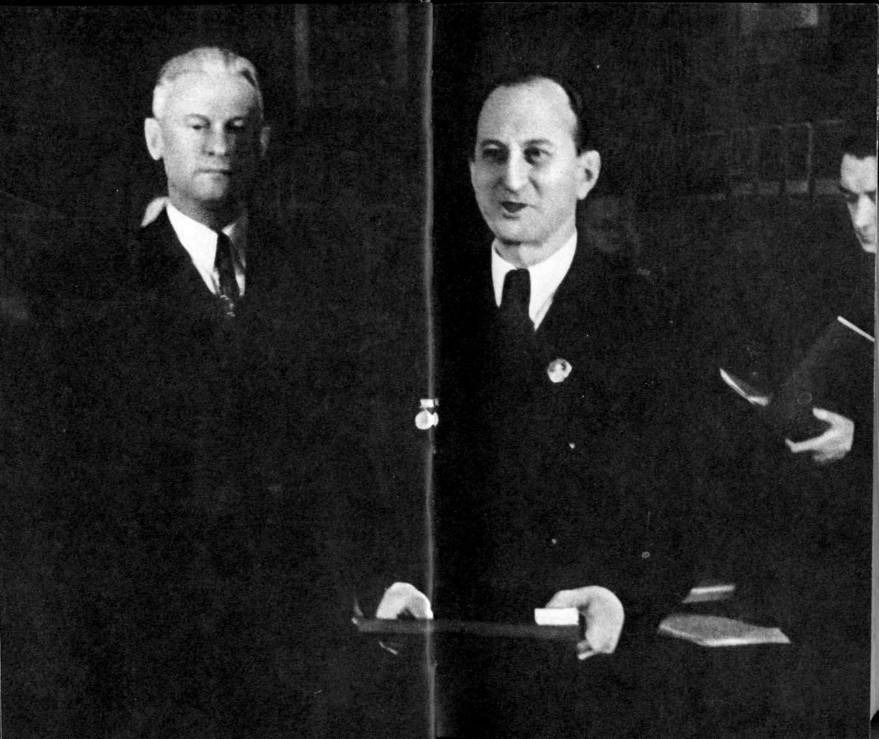
Гарри Смит — В. Аксенов, Херди — Б. Пославский



На выборе натуры **(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). На съемках фильма «Адмирал

Ушаков — И. Переверзев 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» (I960)



М. Ромм (1960) М. Ромм (1966)



\

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



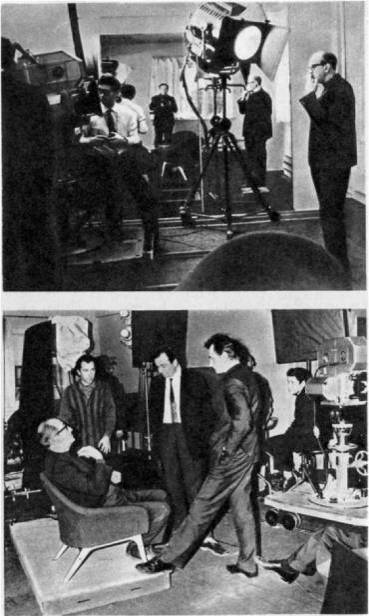
На съемках фильма «Девять М. Ромм и Д. Храбровицкий

**дней одного года» (1962).** М. Ромм, А. Баталов, **Н. Плотников** М. Ромм и Т. Лаврова

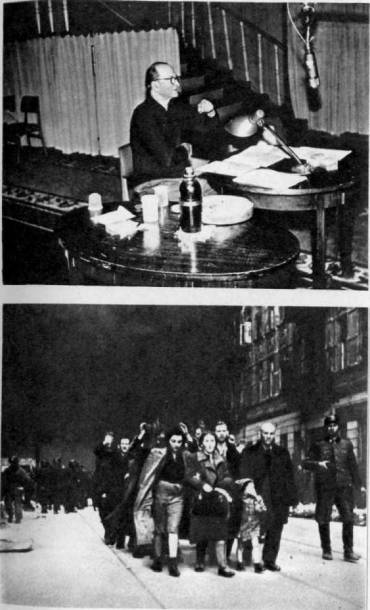


«Девять дней одного года» Гусев — А. Баталов

Гусев — А. Баталов, Куликов — И.Смоктуновский, Леля — Т. Лаврова



На съемках фильма «Первые страницы» (1970)



НД озвучании фильма «Обыкновенный фашизм»

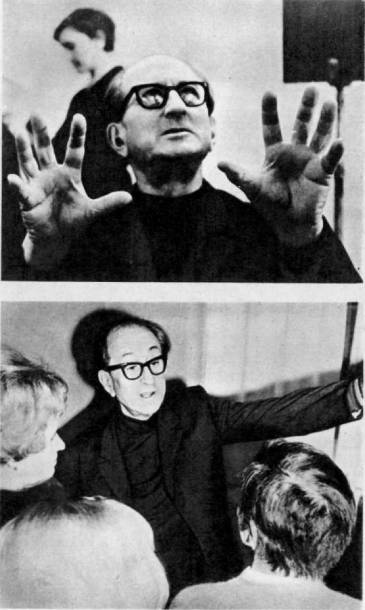
«Обыкновенный фашизм»

(1965)

| """"новенный фашизм»



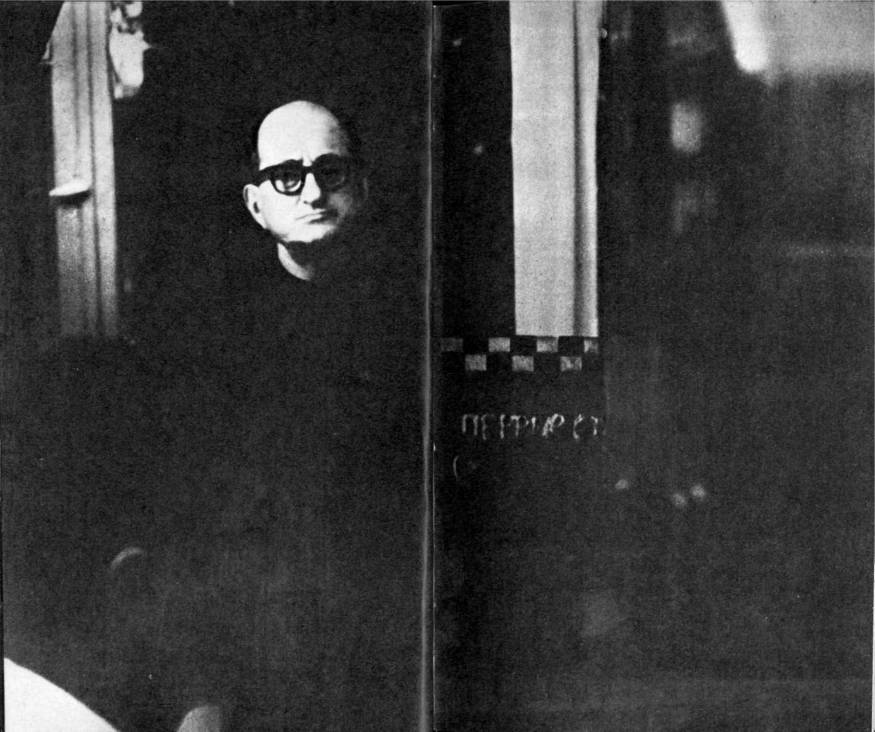
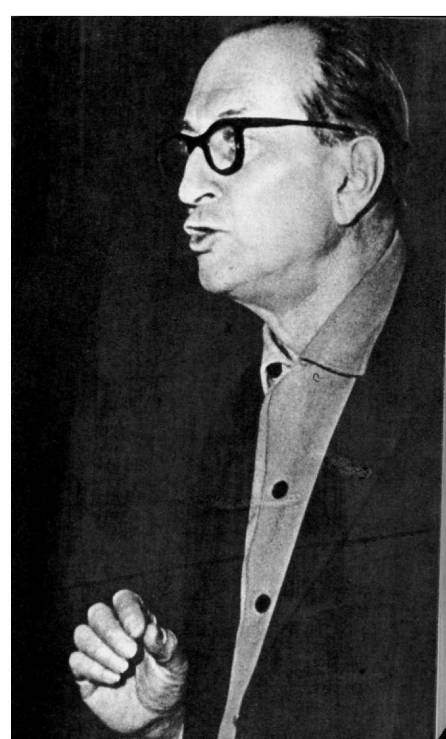
М. Ромм (1966)



На обсуждении

На обсуждении

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



**\**

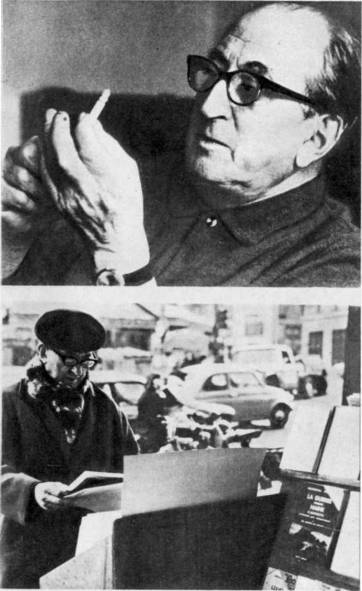
*с i*

*i*

На студии

М. Штраух и М. Ромм

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 худож­нической натуры, ставило перед редколлегией 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, объеди­няющий 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 позиции, связывая грани режиссерского творчества с глубин­ными, природными свойствами самого массового из искусств 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 JI. 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 театральных 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 ответственнось 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 1 в целом является сводом разнообразных матери­алов, 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 художнического, 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-настоя- щему помочь им» '.

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

1 Цит. по кн.: Зак М. Михаил Ромм и традиции советской

шшорсжиссуры. М, «Искусство». 1975, с. 6.

Ромма: в них — важнейшая часть того художнического 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» '.

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 роммов- ской 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 Ромм М. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, с. 3.

разных художников — разное. Сама по себе эта раз­ность не может стать пи 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 непременный 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 причи­не, 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 докинематогра- фической 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 продагента, 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 многоголовы­ми 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 художническим 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, худож- ник-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 буржуям 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, социологич- ность 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 дилогии о революции, о Ленине?

Возвращаясь к опыту своих первых работ, Ромм подчеркнет в одной из Вгиковских 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» 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»[[1]](#footnote-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,

прежде чем начать разбираться в голосах отдельных людей» '.

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 дилогии 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» .

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

' 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 стилевых 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 стилевых 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 эйзенштейнов- ского «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» '.

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]](#footnote-3).

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]](#footnote-4). 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 неимоверно сложной темы.

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. Щукиным в роли В. И. Ленина. Но, решившись пойти по следам театра в выборе исполнителя, Ромм не мог не думать — а как будет смотреться Щукин 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. Щукиным обес­куражили Ромма: не похож. Но в ходе разговора он увидел в глазах Щукина поразительный, резкий огонь таланта, ума, иронии, который вдруг осветил все его лицо. Природа обаяния Щукина была «ленинской», ибо это было обаяние яркого и светлого ума. Внеш­ние «несходства» перекрывались очевидной возможно­стью внутренних сближений артиста с воплощаемым характером. В Щукине 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 непре­менно должен найти в нем те особенные, пусть даже на первый взгляд странные черты, подглядевши кото­рые я заставлю читателя внутренне улыбнуться». «Щукин,— 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» '.

• 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» [[4]](#footnote-5).

Ромм вспоминает, что Щукин 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 Щу­кин уже в процессе подготовки к съемкам поняли, по­чувствовали, что общие принципы работы актера над ролью действуют и в тех случаях, когда играется 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

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, ощутимым 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...»[[5]](#footnote-6).

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 играете Ленина — 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 драма­тургии 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- пол ад к и 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 про­счетах и недостатках его дилогии. Упрощенное реше­ние некоторых массовых сцен — преувеличение момен­тов согласия, недооценка тогдашних расслоений в массе, политической неоднородности массы. Окарика- туривание представителей вражеского лагеря, не­сколько выбивающееся из стиля дилогии. 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 дило­гии, 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 дилогии. 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 дилогии 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 свой­ственных 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,— средствами 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»[[6]](#footnote-7).

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», полу­чает 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 дилогией, о твор­ческой встрече с Б. В. Щукиным, Ромм писал: «Не преувеличивая, можно сказать, что работа со Щуки­ным была для меня школой актерской режиссуры и вместе с тем школой отношения к искусству актера» '.

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 зани­мает 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 увлекался, 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, доходящие 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. Щукин 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 соедине- • ние, очевидно, и предопределило тот факт, что в посвя­щенной Ленину дилогии М. Ромма мы, зрители, по- новому открыли для себя Б. Щукина, Н. Охлопкова, В. Ванина, Н. Плотникова, а в роммовских фильмах 40—60-х годов — Ф. Раневскую, М. Астангова, 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. Многое из того, что делал Габрилович раньше, было близко Ромму: в работе над «Мечтой» сценарист не должен был что-то ломать в себе, при­спосабливаясь 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 жизнепо- добной, фигуры героев приобрели резкие контурные очертания»'.

Такого рода «заостроениям» 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 представали теперь в новом переизда­нии—с поправками на время и место действия. Эта «вторичность», временная и географическая провин­циальность увиденного невольно рождали 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 сострадая»[[7]](#footnote-8).

Обратимся еще раз к наблюдениям Марка Зака: «Литературные накопления поглощаются в «Мечте» кинематографом. Свойственная Б. Волчеку манера светорельефа, выстроенные художником В. Каплунов- ским 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» '.

Несколько условная конструкция фильма, его принципиальная павильонность, замкнутость на пан­сионате «Мечта» — все это не было капризом режис­серской фантазии или проявлением «чисто стилевого» поиска. Авторы фильма при создании его структуры исходили из того, что в меблирашках «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 рельефностть образу Розы Ско­роход: типажный облик исполнителя, актерский жест и поза, внешний рисунок роли, композиция кадра — все входит в «сложносочиненный», тонко и точно «компонуемый» образ. Такого рода «укрупнения», за­острения характерны и для других образов фильма. Не все они представлены равновелико. Некоторые — объемны, рельефны, другие — силуэтны, третьи сыгра­ны на одной ноте. Но все рассчитаны на вполне опре­деленное место в четко выверенной композиции, все даны в пропорциях и качествах, предопределяемыч 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 призывала «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 получат 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 сцени­ческого 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, появление 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 выходили на первый план, но и вытесняли пластику экранного образа. Ослабля­лась, если можно так выразиться, кинематографич- ность кинематографа. Особенно заметными вторжения 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 од­ной 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» '.

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 глубинной мизансцены. Достаточно сказать, что в фильме ис­пользовано всего 313 кадров — вместо обычных в тог­дашнем кинематографе 800—900. Многие эпизоды ре­шаются на долгих планах, глубинная 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 поясном плане, а все остальное — добавки, чтобы скрыть ее фактическое однообразие. Не улучшают положения и применяемые иногда съем- к и 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 ощутимой. 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- ностыо 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» '.

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

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 раз­вертываются характеры? Новые принципы сюжетосло- жения 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» [[8]](#footnote-9).

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 впрямую 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 дру­гих, 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 утеряли перво­начальное свойство кинематографа — поражать жиз- неподобием. 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. Храб- ровицкого 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

• Михаил Ромы 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, внезапностью, очевидностью предъявляет тебе феномены, перед которыми ты останавливаешься в недоумении и тревоге, ибо они требуют немедленно­го 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» '.

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 до­рогой 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 ми- зансценирования 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 прави­ло, 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»'.

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-

I 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 повторя­ет свое прошлое — повторяют, когда повторять его I 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 нисколько не хуже, может быть, даже немножко лучше, выглядит почему-то на экране ненужным анахронизмом.

«Изменилось время, изменилась страна, изменился ;Аарод, изменился зритель, изменились требования к /кинематографическому зрелищу, изменился и сам ки- /нематограф. В этом молодом искусстве нельзя стоять I на месте, как нельзя остановиться посреди улицы в J часы пик, среди бурного движения автомобилей: тут любое неподвижное тело незакономерно; 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, одна- / ко, что устой называется еще «бык»...» К

Ромм убежденно считал, что искусство остается подлинным только в движении, только при условии, €сли оно находит формулу «исторического момента», умеет подчинять свой эстетический инструментарий 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

*Ж'*

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» ',

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, неразъединимость 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 при­спешников 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 вмонтировано в изобразительный ряд.

При всем многообразии попыток, «многоколейно- сти» 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, культ- просветработа, учеба в художественном институте, опыты в скульптуре... Но эта взаимосвязь, взаимопро- никаемость биографии, характера художника и его творчества продолжаются 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 дилогии 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 вглядеться 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 на­смешливости, 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. Отзыв­чивости 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 фэксовским 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- ш

z 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 каж­дому 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 >г. 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 челове­ка и художника.

Михаил Ромм

Избранные произведения в 3-х томах том 1

Лениниана

с

I

\ \

<ЫШ■

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 киносмотра 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 свидетельство 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.

Ж

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 сто­роны, 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 пол­ностью раскрыть и понять характер героя, мы согла­сились на какое-то не до конца договоренное, а подра­зумевающееся одинаковое наше отношение к образу Владимира Ильича с тем, чтобы обо всем остальном столковаться 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, внеся, 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. Взяв 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 засъемки 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 проделывать что бы то ни было без за­жженного 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 проделанной им предварительной работы, а главное, его исключительная одаренность позволили нам очень быстро прийти к конкретному выполнению прямых сце­нарных заданий.

Для облегчения работы Щукина 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 Щукина, 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 ответственным кускам 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 Щукин постепенно овладевал ролью и охватывал ее во всей широте.

Порядок съемок был установлен такой, чтобы па первых трех эпизодах Щукин 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. Щукин­ские 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 ра­боту, то есть размечали мизансцену, движение, проду­мывали стимулы поведения и их внешнее выражение, анализировали диалог и вчерне отрабатывали 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 «за- мучивание» 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 за­мечает, 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 не­уловимое 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 до­делывая куска дальше, надо немедленно снимать, не требуя от актера повторения, лишь словесно дав ему некоторые подбодряющие или исправляющие указания.

Когда актер врабатывается 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 Щукин добился очень быстро.

Легкость в работе у Охлопкова и Щукина 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 Щукиным над конкретными кус­ками, то убедились, что Ленина как человека можно играть лишь тогда, когда в каждом куске будет пока­зан 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, нап­ример, 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 осталь- i ные компоненты режиссерской работы над фильмом. | Решение образа Ленина стало ведущим, основным, подчинило себе решение остальных образов и, следо- i вательно, всю стилевую трактовку фильма. Таким образом работа над образом Ленина явилась для нас / отправной точкой в определении всей стилистики ра­боты над картиной. 11 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 I внимание было уделено там внешним характеристи- ' кам образа, передаче своеобразного пластического ри- , сунка, 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, рабо­та Щукина 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 Щукин 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 Щукиным подошли к этому решению? Преж­де всего мы решительно отказались в актерской работе от внешне подчеркнутой характерности.

В «Ленине в 1918 году» Щукин раскрывает образ Владимира Ильича рядом глубоких внутренних харак­теристик, необычайно тонких оттенков в поведении и в ходе мыслей. Щукин 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 Щукин 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 деталировки, без мелкого украшательства. Такие огромные куски, как болезнь Ленина, речь на митинге и др., служат ярким примером и образцом подобной актерской работы.

Если вглядеться в исполнение Щукиным 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, Щу­кин 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. 6 распоряжении актера остается только голос, но и им актер пользуется очень скупо. Слово отделено от слова паузой, голос понижен. Выразительность интонации

I Михаил Ромм

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 трактовки 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 внутрикадро- вым 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 и 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 натуги, 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 переменил в ней ничего.

Щукин никогда не был удовлетворен своей рабо­той. Необычайно скромный, он жил все время в непре­станном труде, буквально дейь 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- 1\* 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 главней 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 мо­гучее 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 «Щорс» 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 JI. 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 напомажены, 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 про­ницательным 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 художнической, которая заключается в смелости изображения любого исторического персонажа, как бы велик он ни был. По­зиция коленопреклонения 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, выход­цы из глухих деревень царской России, стряхнули 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-крестья- нина,— 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 ка- кого-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,по- бедоносно-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 обра­титься 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 жестикуляции. 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-на- стоящему 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 эпо­пею, 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 нощно работать вместе с А. Я- Каплером над сценарием, па­раллельно с его доработкой я буду тут же делать на­метки 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. Щукин, 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, вникал 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 кар- тина-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 немногое. 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 исполните­лем 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 освобож­дать. После просмотра Керженцев сказал мне: «Вы совершенно неверно трактуете Ленина. Ленин был су­ров, 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 намек­нул 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, жестикуляции, 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—ив 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 щукинского было в образе Ленина, именно щукинского, а не ленинского,— но народ при­нял этот образ, и на протяжении десятилетий, как правило, щукинская 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 ка- кой-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 Осиным я делаю докумен­тальную картину, которая называется «Первые стра­ницы». Впрочем, я не убежден, что название это со­хранится.

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 художнической 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 неслыханно 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 художнического 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 не­мом 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 наметки будуще­го нашего фильма, мы перебирали имена актеров, ко­торые были связаны с ленинской темой. «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»: Б. Щукин, 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 Щукин, 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 троицу играли Чер­касов, Чирков и Березов. Они прежде всего прослави­лись 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. Щукин — 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. Щукин пронес школу Вахтангова через все свои роли и свято берег ее. Одновременные поиски остро понятой внешней характерности при постижении всей глубины характера — вот что, думается мне, было его основным актерским оружием. Кстати, Щукин 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 художнических 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 посчастливилось, что я столкнулся с ним. Я работал со многими актерами самого высокого, по­истине мирового класса. Но Щукин был актером ка- кой-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, мерилом 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 решился делать 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 достоин 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 странен, 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-

I чека, Б. Тенина помогут вернуть нам это время. При- , дется 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 то- : гда, когда будем обращаться к искусству, связанному с ленинской темой. Здесь нас интересует все: и атмос­фера, в которой проходила работа, и тот период вну-

* греннего накопления, созревания, который привел сце- I наристов, режиссеров, актеров к экранному воплоще- ; нию образа Ильича. Здесь нам дорога каждая под- . робность, ибо все они, вместе взятые, помогут просле- ; дить путь советского искусства к его вершине — вопло- - щению 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 хронику.

Беспрерывный 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 исто­рический 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. Мастер,ство «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 Яннингса, 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.

8 Михаил Ромы

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 Чингис­хана» 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 взращивания 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 перекорежить. 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 АРРК, оценка ее сливками кинематографических кругов име­ли огромное значение. Я полагаю, что ряд режисеров, 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 Чингис­хана». Уже одно то, что картина ставилась по настоя­щему модному «эмоциональному» сценарию (А. Рже- шевского), 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 ки­нематографистов. 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 поступается 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 «Чапа-евым», 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 не­посредственно 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, вторгался в середину ее и начинал 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 еди­ном дыхании. Почти как правило, сцена, снятая на среднем плане, играется хорошо; выдернутые из нее укрупнения играются хуже; крупные планы, выдерну­тые из укрупнений, играются 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 выносится 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 полу­чите 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 мизансценировоч- ные 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 куска 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 мизансцени- рования, 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 получаются 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 спиною 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 S 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 беспрерывным, 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 си\* дят, 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&го за спиною Смита и Джесси, которые продолжают ..jp видеть, прижавшись друг к другу. Аппарат в это вре- JjF НЯ успел настолько приблизиться, что впереди распо­ложенные 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

f."-/

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. Беспрерывный, 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 наверх 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 Виль- ямса и Мэг к Смиту 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 Смиту и прижимается к нему. Это такси. Джесси объявляет Смиту, 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 глу­бины. 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 ожиданий. 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.

Б середину этой сцены пришлось врезать два круп-' ных 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. • „ .-1

Я счел своим долгом поделиться опытом глубин­ного построения мизансцен с переменой 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 переменой крупностей в какой-то мере заменяет эффект монтажа актерских, сцен. Она обогащает действие на экране и делает эпи-!>"' зод более выразительным по сравнению с первооснов- ной 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 малсющутительно, 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 удачи глу­бинной мизансцены. Первое — все передвижения акте­ров должны быть не только психологически оправда- - ны, но, мало того, в них должно быть еще учтено до­полнительное усиление или ослабление движения, ко-, л торое 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 панаце­ей 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.<А...> <А...>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 ми-...

зансценировании, главным образом об ак терской па-

вйльонной сценеА то мдзансцена теперешнего кинема-

тографа сложилась под влиянием монтажного мышле- ния немого кинематографа и подЧзлиянйем театраль- ной мизансценыГЭТгГдва фактора определил ААщзанА- сценйрШанное\_мышление режиссеров-. ..сегодняшнего дня. ТГоэтШу 'xoxi'd А. рж-н-ацазъ-.с\_-1ац1,- ..чтобы обозн а -

чйть "некоторые особенности кинемАографического

мизансцениАов~ани'я"1й~мизансценирования театрально- го -^'ъ^гртчш^т^ыт^с^тп^р^^^^я^жиссщов- нег\_ мого кинематографа. .

КйнЖатограф, 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, могу­щим 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 нуж­ные обстоятельства, самим действовать — самим бе­жать, самим сталкиваться и драться,— и в это время выхватывал из этих непроизвольных 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 пе- • риода с поправками и изменениями, и медленно при- ближается к окончательным результатам, то в кине­матографе режиссер должен найти мизансцену мгно­венно, 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 издалека, а мне он нужен близко. Поэтому приходится заставлять актера, насиловать 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 возь­мем распространенный план — по колено, на котором играются 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 шириною в два метра развести мизансцену и изо­бразить что-либо? Конечно, нет.

Если посмотреть наши картины, то окажется, что огромное большинство действий развивается на ни­чтожном пятачке. 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 — величи­ной 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...

Л Сцена в театре представляет собой прямоугольник i или трапецию, широким основанием повернутую к ', зрителю. Сцена в кинематографе — треугольник, по- '} вернутыи острым углом: чем дальше, тем вы больше | видите. Чем ближе в пределах треугольника действует Е актер, тем меньше вы его видите — сужаете его в про- I странстве. У нас есть случаи, когда берем крупный | план актера и малейшее движение головы есть уже S» крупное мизансценировочное передвижение.

Трудности кинематографического мизансценирова- , ния — 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 пере­сматривать немые картины для работы над фильмом «Владимир Ильич Ленин». Целый ряд простейших немых картин непонятен зрителю, непонятен он л 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-симво- лов 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 ставит 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 принесся 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 картинами, 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», появился 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 соображал, заполнял сам отсутствующие места,— отсюда типажная теория. Человека можно заставить делать одно движение, за­плакать, засмеяться и прочее — все по отдельности. Зритель заполнял недостающее своим воображением, он многое домысливал за нас.

Когда впервые увидели органику актерской мысли й 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 отступать 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, играется актером хорошо, а как только выдернешь кусочек — всегда играется хуже. Этот кусок играется вне связи с предыдущим и последующим. Крупные планы вообще играются 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-раз- ному,— 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 обозревает.

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 Краснодон единой панорамой, и внутри сцены каждый раз возникают неожиданные фрагменты действия. Это изначальное предназначение панорамы.

Панорама, в которой аппарат ходит за актером, на­значается для того, чтобы освободить актера от неболь­шого пятачка 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 также 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 обозрением- 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 емысл... 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. Эрмлера 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 вгля­деться 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

Михаил Ромм разе не могли... Самое простое — показать бурно бе­гающего 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 Макфер- сона: маленькая, неудачная, в то время как она долж­на была изображать большой кабинет владельца га­зеты.

Мы с Волчеком 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-четырех 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 удлинили 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 :|5ыдо бы неверно. Внутри актерской сцены мы стара­емся монтировать мягче, и когда берем целые сцены, Тй делаем наплывы, мягкие шторки: стараемся брать актера крупно. Тогда как резкий переход на крупный рлан 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 ми- занкадра, 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 «остеклене- ние» 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.<А...А>

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, обусловливают 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 удается 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», ко­торыми 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 ецену». 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 ру­тиной, 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 самодеятельности, 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 раз­дать 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 немого, 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 изобретатель­ность 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, удлинило 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 ре­волюции 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. Меньшевик 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 ощетинивается 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 Рут- ковского 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 замет­ной станет недостаточная внушительность самой мас­совки.

Таким образом, если массовая сцена на заводе в ко­нечном счете как бы удалась, то это произошло потому, что неудача массовки 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, кишащую 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 массовки 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 Смольно| му. 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, суетой 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 массовки 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 беспрерывное, 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 до­бивались 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, воз­никли 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 опьп 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-един- ственное 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, мон- тажно 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, спускаем­ся 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 ука­занному 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 напирает 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. Уча­стникам 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 скупо, 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 немыслим этап сводных пред- генеральных 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 карти- < не, 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 ка­кой 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 смыс-/ лу, 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-Днестров- екая крепость с любых точек дает соединение много­метровых мощных вертикалей и горизонталей. Много- ярусность ее позволяет строить многоплановые мизан­сцены в разных этажах по высоте, а узкие дефиле рвов быстро наполняются массовкой, не требуя слишком большого количества участников благодаря ограниче­нию 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 натурного 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 уша- ковского 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 предре­шен 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, беспрерывный в движении.

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

В сценарии все время подчеркивались знакомые .зрителю 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, осложнял 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-Дне - стровском: 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 проде- . лать пусть простейшую, но все же актерскую задачу. Таких первопланных 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: первопланных 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, ft Тренировки были нелегкими и продолжались более 5 двух недель. Сначала наша затея казалась невыпол- 3? нимой: драка на краю отвесных скал нередко грозила \ несчастными случаями, восемнадцатиметровые штур- m мовые лестницы то и дело подламывались, установка \\* их продолжалась нестерпимо долго. Опасность и £ Сложность предприятия возрастали по мере того, как г увеличивалось количество людей, одновременно уча- Й ствующих в тренировках.

| Представлялось непонятным, как это в жизни бра- £ йись штурмом подобные крепости под огнем неприя- ф теля, если их стены почти невозможно было преодо- А, леть в мирных условиях. Но, как это всегда бывает, Щ День ото дня дело шло успешней и успешней, лестницы '\ становились прочнее, драка на стенах — более темпе- - раментной, 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!» вызывала сму­щенный смех, а офицер попросту отказывался ее по­давать: «Мне еще политработу с ними вести,— сказал .-. он,—подавайте команду сами, товарищ режиссер».

Л

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 сиен 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, дымы, 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 натуры — 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 обу­чением 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. Зада­ния режиссуры переводились на воинский язык.

В общем, для того чтобы изобразить на экране штурм Корфу, мы «брали штурмом» Белгород-Дне - стровский 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 отрепети­рован 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 дымы 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 дымы, 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 са­мыми 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 переменился 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 Судаке), 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 разновременно 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 предваряющих 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, предваряющие 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 беспрерывными жерт­вами то тут, то там, но после того, как бой отчетливо ф. разделился на два этапа и вторая часть — штурм кре- пости — представилась как беспрерывное победонос- , ное движение, необходимо было сосредоточить почти ,: все смерти на первом этапе штурма (за исключением смерти Тихона Прокофьева). Поэтому даже основны­ми тренировками в Судаке, 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 трагиче-

1. скую гибель, создают у зрителя драматическое пред- \* чувствие. Чередование кадров на палубе и береговых «' кадров матросского наступления, которые монтажно %. объединяются с конфликтом между Ушаковым и Ша- f ииловым, порывы вперед, смерти и отступления долж- U яы были создать, как мне казалось, прерывистый, тре- Ц вожный ритм, присущий первой части Шестой симфо- ж Вии и хорошо вяжущийся с начальным этапом боя, III, когда успех еще не определился.

Цз Разумеется, кинематографический ритм не может

1. \*очно соответствовать ритму симфонии. Речь идет, jjjjtjlcKopee, об отправном ритмическом импульсе, который квожно почерпнуть в музыке Чайковского.

Ш Большинство кадров боя за остров Видо снято на Дронтражур, который подчеркивает мрачный рельеф • Местности, создает тревожную атмосферу действия. шДвижение мы строили в основном по диагоналям и «расто от аппарата, ибо в следующем эпизоде, штурма рКорфу, все движение решено было направлять на ап- аПарат. Такое направление движения на острове Видо |1»правдывается еще и тем, что каждый кусок боя да- "рбгся как бы с точки зрения наблюдающих за ним Ушакова или Шапилова, в то время как в штурме Кор- У аппарат вскоре отрывается от корабля и погружа- ся 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 беспрерывную 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 престо 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 главнрй 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 нара­стающего, 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 прорезает многотысячное «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 му­зыка 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, беспрерывно 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 про­фильно.

Как сказано выше, общая ритмическая формула штурма Корфу может быть определена очень коротко: беспрерывное ускорение с одновременным нарастани­ем 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 тем 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 первопланным движением. Эти кадры настолько ди- , намичны, 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 беспрерывно лМеняющихся крупностей, в них заключен такой раз- Мах динамики, что монтажная склейка уже не может

**'О Михаил Ромм** 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 покри­вились 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 прив­ходило и обсуждалось известие о курьере из Петер­бурга. Центральной частью эпизода была сцена во­круг МОГИЛЫ: рОС МОГИЛЬНЫЙ ХОЛМ, Жители Корфу ВОЗ­лагали 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 группов- ки 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 груп- повки, совершенно отказавшись от пошивки женских костюмов.

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

ю\*

Мужчин мы превратили в условных корфиотов, на­рядив их в комбинацию из деталей абхазских и гу­цульских 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 искомых результа­тов.

Огромную роль в организации эпизода сыграла му­зыка— великолепный, вдохновенный реквием, напи­санный JI. 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 производст­ва 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 положа 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 цз 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 &ело бралась режиссура. Я говорю здесь не об отдель­ных режиссерах, которые сами писали для себя сцена­рии и были квалифицированными кинодраматургами, g говорю о плодотворной традиции режиссерской ини­циативы в области организации кинодраматургии. Мы $наем, что советская кинорежиссура в нужные момен­ты сама являлась застрельщиком в деле развития ки- ?одраматургии, организовывала сценаристов, ставила еред ними высокие и сложные идейные и творческие $адачи, продвигала кинодраматургию вперед своим режиссерским трудом. Если мы будем ждать сложа Руки, пока наши уважаемые писатели и высокоцени- |П1е нами профессиональные кинодраматурги прине­сут сотни сценариев высокого качества на нужные нам темы, то мы можем и не дождаться 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 беспрерывных 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 худо жественного 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 опьп «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 инте­ресно 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, -Зчго из-за этого разрыва нарушалась преемственность Шкногих плодотворнейших традиций работы советских &ежиссеров.

W\ Наиболее радостным событием за последние годы «Ыедует считать широкое выдвижение молодежи, сре- 1Д4 которой ряд режиссеров убедительно продемонст­рировали и талантливость, и яркую индивидуальность, •л быстрое овладение высотами режиссерской профес­сии. Имена режиссеров С. Самсонова, А. Алова и ГЦ\*. Наумова, Э. Рязанова, М. Швейцера, Я- Сегеля и £Ц. Кулиджанова, В. Ордынского, Г. Чухрая, Р. Чхе- «Идзе и Т. Абуладзе, Ф. Миронера и М. Хуциева, В. Ба­жова, С. Ростоцкого, 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 JI. Лейманиса, А. Неретниек, на днях на экраны столицы вышла своеобразная картина, сде­ланная в Баку молодыми режиссерами И. Гуриным и А. Ибрагимовым. Беспрерывное пополнение рядов мо­лодой режиссуры — это то, чего мы ожидали долгие

годы.

Тем не менее нужно сказать, что на работе моло­дого поколения сказался разрыв с поколением стар­шим, сказалась внезапность 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 «малокартинья». Для художника не может пройти бесследно, если он в те­чение ряда лет ставит исторические картины с пози­ций культа личности, если он ставит фильмы о совет­ском обществе, пользуясь приемами грубого украша­тельства, 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 «малокарти- нья» 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 Гроз- лый» 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 л .или только что пришедшая на производство и ассисти- '., ровавшая старшим мастерам, росла под знаком внут- '\* ,реннего протеста против того главенствующего на- ; правления, которое приобрела наша кинематография 5 ,в годы «малокартинья». Едва получив возможность • ^самостоятельно высказаться, наша молодежь испы- ' .тала сильнейшую потребность противопоставить свое " Створчество украшательским тенденциям эпохи «мало- ' .картинья», а вместе с тем и творчеству старшего поко­ления.

Следует сказать, что и часть режиссуры старшего поколения испытала те же самые стремления: сломать инерцию времен «малокартинья», резко повернуть !«есь характер нашей творческой деятельности. На та­ких поворотах, разумеется, дело не обходится без кре- Ва. <...>

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 да­ются 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 Щедрина 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 Щедрина, как мне кажется, за­служивает внимания.

Но если серьезность и пристальность рассмотрения .ограничатся тщательным исследованием того, что по- , 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 ч 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 Лвременные и пространственные категории, должен ви- . • деть 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 юлодой режиссуры (назову хотя бы «Коммунист»

0. Райзмана и рядом «Сорок первый» Г. Чухрая). Но

Такое направление работы характерно далеко не для |сей молодежи. Противопоставляя свое творчество па­радности, украшательству и дидактичности подавляю­щего большинства фильмов времен «малокартинья», Насть нашей молодежи в какой-то мере выбросила за |0рт и те великие традиции советского киноискусства, эторые являются драгоценностью в нашем наследии.

Надежда нашего кинематографа — это молодежь. |р£инематограф — искусство юное, притом стремитель­но движущееся вперед. То, что сегодня является нова­торством, завтра становится трюизмом, сегодня — от­крытие, завтра — общее место, сегодня сильно и сме- i;>flp, завтра — общеупотребительно, а подчас и устаре­ло... Из всех искусств время наиболее жестоко по ;|Йтношению к кинематографу: картины покрываются ЦЯаутиной 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 нисколько не слабее ленинградских. Причину этого я вижу в первую голову в том, что на «Мосфильме», на реорганизованном «Межрабпомфильме» режиссерские коллективы пере­стали 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 «Окраины», 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 полнотой 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-.Л>

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 толь- ' ко 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. \*-• ч Или возьмем хотя бы музыкальную комедию. Этот [ жанр возник в результате работы И. Пырьева и Г. Александрова и дал нам такие глубоко народные / 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 звуча­ния, 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, добиваясь 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 сту- ё дии решили, что картину такого рода необходимо сде- W лать. Затем они соединились втроем и, точно наметив Г цель картины и определив материал, на котором она " должна строиться, сами организовали написание сце- ' нария.

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 ве- ' ликими стройками и грандиозными событиями в горо- н де 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 весо- t мый список крупных художественных произведений, л-отвечающих на острейшие, важнейшие вопросы эпохи.

Само время требует от нас завоевания новых вы- ,сот. Во всем мире происходят сейчас огромные сдвиги, I возникают новые формы международного движения. ьМы часто видим, какое значение для международной 'пропаганды имеют хотя бы такие события, как поезд- |[ки наших спортсменов за границу, как обмен телеви- -у знойными передачами, как все и всяческие формы раз- ' крушения 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 предъявляет 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 выдвижением 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 киноработ­ников: «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 со­общает 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 самим 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 бы­лую 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, отделывать их, а не отделываться 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 теленке» 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 границ 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, нафантазировав сложные панорамы 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 предъявляют­ся 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 широкоэкранное 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 тушующих, 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 паузо- боязни. 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 прямотой 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 разно, 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 массовкой, 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, мизансце- нировочное 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. Аме- вду тем эта сцена также могла бы стать сосредоточе- ием мысли картины, она давала возможности для чень сильного решения.

Возьмем «Сестры» Г. Рошаля. Один из основных преков к этой картине — слабость массовых сцен на- иная от Февральской революции и кончая смертью дооковникова. Эти сцены разработаны кинематогра- ически слабее, чем даже это сделал А. Толстой в ро- ане, а ведь должно бы быть наоборот.

Возьмем «Пролог» Е. Дзигана. Насколько много­водные и масштабные массовые сцены этой картины \_' абее в режиссерском решении таких сцен, как уход 'ряков на фронт или бой с белогвардейцами в карти- того же Е. Дзигана «Мы из Кронштадта»,— сцен оеобразных, 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, серьезно­му изображению на экране, внедрять отвращение т< 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 изо­билие 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 трактовки 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 ценарии: сапоги стоят перед запертой дверью.
* Так вот,— сказал Сергей Михайлович,— сними- е эти сапоги так, что если вы после съемки попадете ~д трамвай, я мог бы взять этот кадр, показать его оим студентам во ВГИКе и сказать: «Смотрите, ка- "й блистательный режиссер безвременно погиб. Он спел снять в своей жизни всего один кадр — сапоги, "оящие перед дверью,— но этот кадр снят так, что он "идет в историю советской кинематографии». И так ""имайте дальше каждый кадр вашей картины, как бследний в жизни,— продолжал Эйзенштейн,— В ки- ематографе не бывает незначительного.

Разумеется, не нужно понимать Сергея Михайлови-

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. Урусевского 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 немо­лодыми 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 мои 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 серьезнейшие 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, примитивизи- руются 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 лобычаев.

) Я вспоминаю время, когда на «Межрабпомфильме», ,лнапример, даже В. Пудовкина коллектив студии за­ставлял переснимать эпизоды, хотя он и не хотел этого делать.

Я вспоминаю время, когда на «Ленфильме» режис- :ерский коллектив имел в этом вопросе решающее • слово.

Наконец, я вспоминаю совсем недавние времена, Когда на «Мосфильме» И. Пырьев, продолжая этутра- -Дицию, настойчиво требовал от молодой режиссуры Полноценной работы и заставлял, например, Э. Ряза­нова многократно переснимать и улучшать ряд эпизо-

**• Михаил Ромы**

дов «Карнавальной ночи». Но такие директора стали сейчас исключением.

Нетребовательность к результатам во многом за­висит от неверной организации производства. За годы «малокартинья» 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 упрощен чества, поток компромиссов и полурезультатов, ибо это не только снижает уровень киноискусства, ко 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 урезы­вать и упрощать художественные элементы, прямиком 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 уре­зывать 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, скромен 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 жироскопи- ческого 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 гприходится 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 событие гла­вами 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.

;t Но все технические недочеты на центральных сту- "Днях 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,Па- пример, 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- Ярматова (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 н 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 сов- \ местные 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 лмею 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 •асаргин 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 са­мого прекрасного цветения мы не дь&гались 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.

унуо 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 музы- {Ка, и театр, и литература. Что такое современность в Цирке, я, например, совершенно не понимаю. Там мож­но делать «шпагат» в XIX, XX, XXI веке — вероятно, большой разницы, кроме костюма, не обнаружив. На­счет 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. <... >

<Л...Л>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 отросток, 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, поду­дите, что происходит в мире. Человечество то подхо- \*т 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 отне сти 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 зри- , телей 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 Главкинопрока- том, побила 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 просмот- . ра просто убитый. Более дурной, совершенно бессмыс- \* ленной, убогой, идиотской картины я не видел. Я даже I не могу сказать, для кого поставлена картина,— я ни- \ чего подобного уже давно не видел. !; Что же происходит? Почему на этого «Мистера Пит- | кина» такой поток зрителей? Трудно это понять. Я со- \ ветовался с друзьями кинематографистами — они сами t потрясены. Один из них, узнав, что его дочери понрави- I лась эта картина, запретил выходить ей из дому в те- I. чение месяца. Больше он ничего сделать не мог. С Что же происходит? Конечно, дурные картины всег- № да могли быть, и они могли нравиться. Мог же нра- t виться когда-то «Тарзан» или Пат и Паташон. Но I тогда надо ведь этому что-то противопоставить, что-то I такое, что могло бы зажечь умы.

л Мне кажется, мы должны с вами прежде всего ра- I зобраться в состоянии современного кинематографа I для того, чтобы посмотреть, каким оружием мы распо- „„ лагаем. Я, как вам известно, страстный поклонник того К искусства, в котором работаю, и считаю, что кинемато- \ граф есть величайшее из всех когда-либо существовав- L Ших, во всяком случае, до сего времени искусств, и что f этот кинематограф является с каждым годом все бо- 'i лее 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 без- ,. граничность 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 Пит- кина.

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 въелись 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, застрял 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 огромней - ; • щую роль в обеспечении выхода нашей армии. Армия \ вырвалась из клещей. Команда бронепоезда была на- \* граждена. Бронепоезд был взорван. Он вел бои много дней на рельсах.

Человек стал изображать это событие, само по себе, k безусловно, интересное. Немцы рвутся к Киеву. Очень Г ясная стратегия. Отрезан кусок земли, иссеченный вет- % ками железной дороги. И здесь мечется бронепоезд, ко- ; торый 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 /армией. Школьный товарищ санитарки — матрос, влюбленный в нее, попадает на этот же бронепо­езд. <... >

И вот это действительно изумительное, грандиозное, т":ажное 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, общем, весь мир свелся к тому, что на фоне броне - роезда разыгрывается пьеса, рассчитанная 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 , ри помощи набора персонажей из периферийной труп­пы, 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 инженю 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 величием 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 <С-Л>

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. Сталевар 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 ста­левар 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. <л...л> )

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.

Но 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 опери­ровании 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 ка- баллистики 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 реи- лики). Играет не актер, звучит дикторский текст, даж)е там, где люди говорят. Она вся построена на звуках. Например, излагается история, как герой делает крю­чок или изготовляет веревку, выжидая, когда пройдет надзиратель или раздастся какой-то непонятный рит­мический шум, который слышен каждые две-три мину­ты 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 зву-Л ки 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 ка- кая-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 пьесоподобии. 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 беспрерывное 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 штуч­ка.

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 Антуа- нет, 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 дивер- \ сант, 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 v 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 немыслимо слушать? Я утверждаю, что, на вкус кинематографиста, то, как читает Качалов, слу­шать невозможно, это насквозь антикинематографич- но. Раскрашивание каждого слова искусственно по­ставленным тембром актерского бархатного голоса, глубочайшая фальшь, наигрывание буквально в каж- i дом слове, которые противопоказаны кинематографу. :: Это дурно, а не хорошо. И, к сожалению, радио и те­левидение на протяжении последних лет беспрерывно 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 са-

* модеятельности, 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 — ста- . рый человек, привыкший к себе и ко МХАТу, большой

* художник,— то он ужаснулся своему наигрышу. Он I попросил режиссера Юренева переснять кусок, «сни- ;: зил» манеру наполовину, посмотрел — и опять ужас­нулся. Он уже не мог просто играть эту роль. Как ша­гающий экскаватор не может поднять коробку спичек,

i так и Качалов не мог иначе работать, это было невоз-

* можно 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. Он 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 натуру, 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 счасть­ем, 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 перекочевывают 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 i узкоколейки, хотя перед нами, вокруг нас — весь мир. | Я полагаю, что это — вопрос большой, который, ко- : нечно, 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. <С-.Л>

Заканчиваю следующим: я сейчас написал сцена­рий, уверен, что он весь изобилует теми же родимыми s 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 t несчастью. Далеко не все можно сделать, хотя и пони­маешь, но тем, кто моложе меня,— тем будет все-таки легче. <• • •]> Народу нравится многое. Народу нрави­лась итальянская комедиа дель арте. Пришел Голь- дони, 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-пер- вых, 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—л>

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 мо- \*. лодежь 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 Jno стандарту. Тем не менее нам нужно и в рамках та­кого академического явления, как наш семинар, серь­езно подумать: не пришла ли пора попробовать на ве- 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 идей­ности 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-на- стоящему 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...Л> он маски рует 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. <Л.-.Л> В то время Булгарин пишет громаднейший роман под названием «Иван Вы- жигин», якобы современный. В нем действие происхо­дит как раз в те годы, в которые писал Булгарин. Но это произведение по строю мыслей, которые в нем изло­жены, 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 л.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 проис- :одит сегодня и как бы на самом генеральном матери­але и которые не поднимают тем, которые по-настоя- ацему волнуют наше общество, которые сегодня явля­ются важными. В общем я согласен с Чухраем и хотел бы пополнить свое выступление некоторыми приме­рами.

в> 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: про­исходит 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 режисер 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? <С-Л> То, что не изменяется в течение восьмидесятилетия, может быть только мертвым.

Не мне принадлежат эти слова, а Немировичу- 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. <[...Л>

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 Лива- (нов ушел бы, остался бы Урбанский. От этой малень­кий перестановки получился бы совершенно другой •смысл. Это много хуже с точки зрения идеи, но вы тогда напряженнее будете смотреть, потому что тут при- 'вычный 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 всем пово­дам. 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 отвешивали. 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 всту­пительную 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 Лсеминаре, 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, въевшиеся 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 обруба­ет 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-

**£. '\* Михаил Ромм**

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 при­мыкает 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 перекос. 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 ?*

*Чего вы боитесь?*

*Какой ваш тайный грех?*

*Кто, по-вашему, лучший актер?*

*Кто самый красивый актер ?*

*Ваша любимая картина?*

Короткие зеленые штаны и русскую папаху. Атомной войны и китай­цев.

Я курю папиросы с опиу­мом.

Жан Габен.

Жан-Поль Бельмондо. Он безобразен, уродлив, но невероятно соблазнителен (это ответ семнадцатилет­ней девушки). «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 дра­матургического 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 дедраматизацию, 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 обще­мировым.

У меня недавно произошел забавный разговор с JI. А. Кулиджановым по поводу его картины «Когда деревья были большими».

Мы решили с ним, что если бы Кузьма Кузьмич влюбился в девицу, 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 разработке 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, модернее... <•••]>

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 ка- кие-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 немого 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, за­ставить 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 рас­ходится 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, про­износя 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 м ежду,— 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 ч е м 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 обращусь к дру­гому материалу, если, предположим, действие будет развиваться на натуре, на снегу, во время лыжного по­хода, мне придется все решать по-другому — ив 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—Л>

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 ша­рикоподшипники.

Я просто умолял, чтобы картину «Девять дней одно­го года» пустили в одном-двух кинотеатрах и подер­жали хотя бы месяц, чтобы люди могли к картине при­выкнуть, 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.

<\..Жогда 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 немым 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 ап­парат 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 прямиком, 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 •л утеряно 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. <... > Поз- .', вольте вам сказать, что вы очень ошибаетесь, когда го- \ ворите, 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, :-Чю картины нельзя смотреть, развалившись в крес­ле. <...>

Меня упрекали в том, что я ставлю рядом картины Стрика — «Гневное око» и Алена Рене «Хиросима, лю- \*бовь 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 мас­совкой, 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 утеряли 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 худож- ник-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 Клад о, 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 толь­ко 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», «Сережа», «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. <С—!> 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 же 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. Музыку 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, кинематографический ледоход. Появлялись все новые и новые имена режиссеров-постановщиков, среди кото­рых сразу же выделилась группа талантливых, по-сво- ему 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, Ростоцкий, Се- гель, Ордынский, Данелия, Таланкин, и в самые по­следние годы еще Тарковский, Шукшин и Туманов, За- хариас, 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 беспрерывный 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 та­лантливого 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 делячество.

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 та­лантливого 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 неосязаемый предмет—на определение одаренности мастеров. У нас слово «та­лант» 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 про­изводит 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 предъявляет 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, перевернутое прошлое. Вот почему мне хочется сегодня напомнить о таком сильном кинематографи­ческом приеме, как «монтаж аттракционов».

Вероятно, все, кто мало-мальски знаком с историей кино, слыхали 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 докинематографиче- ским, 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 кото­рый 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 ху­дожника 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 полуцирковом 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 наследства.

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 зрелищный 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 кинема­тографистов 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 жерт­вами. 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 щелкать. 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 получилось 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 абсур- дов, 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 приема, 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 ста­ла 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 Ма- зина — 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 шизофре­нии 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, чревовещает 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 прости­тутка, и гнезда на деревьях, и зеркальный потолок, и сыскное бюро,— все это поток аттракционов, разно­стильных, порой наружных, пестрых и рассчитанных только на поражающий эффект.

Поэтому вся картина на меня произвела впечатле­ние 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 ему 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 привязывать че­ловека к себе, заставлять 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 развертываться этот конфликт, то мы с Храбро- вицким решили вопрос выбора среды в пользу термо­ядерной физики, а не медицины, биологии или чего-ни- будь 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 два- дцати-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 сногсшиба­тельный 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 фа- ,' шизма»? Начинается с рисунков детей. Потом идут Д 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 сцьны мирной жизни должны гораздо сильнее подей- | ствовать, когда уже будут показаны ужасы фашизма » и будет сказано, чем это грозит людям. Ц Но нельзя забывать, что пока идут титры «Обык- W новенного фашизма», пока звучит барабан, начинает • играть роль само настроение людей, которые пришли в кино,— это уже материал, с которым надо считать­ся. И здесь мне пригодилось мейерхольдовское: «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 че- : реп 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-

'3 Михаил Ромм

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 бреются, 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 непременное 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 помои, 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 дедраматизации. 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 также 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 эф­фектности. 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 топать 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 беспрерывного размышле­ния, причем на эти размышления К. Синдо не толкае! 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 Мациста», «Любовница Цеза­ря», «Подвиги Геракла» и какие-то еще невозможные картины, которые идут вперемежку 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 ка- кой-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 сталкивается 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 хро­ники.

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: тяжела, длинна, 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, добиваясь 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 мон­таж, 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 X. Стой- чев. Кулиш — выпускник ВГИКа, оператор; Стой- чев — 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 осмыслял ма­териал 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 ит. 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, идилли­ческих 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 идиллическая 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 Альбинони 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-мо- ему, 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, л 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 («Щорс», 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 3. Хацревин, М. Блей- ман, М. Болыпинцов, Г. Гребнер, Л. Славин, Л. Нику­лин, А. Барто, Ю. Олеша, С. Ермолинский, А. Рже- шевский, А. Новиков-Прибой и многие другие. Появ­ляется ряд блестящих сценарных работ. Назовем хотя бы написанные за последний год сценарии «Первая Конная» Вишневского, «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 лите­ратурное 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 пьесе 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: редактуры 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 опьп, 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-пренебре- жительное 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-грамот- ного 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 Щукаря, и пошли гулять щукари под разными фамилиями из сце­нария в сценарий, как говорится, для комедийного оживления. Но Шолохов сам увидел своего Щукаря. Он у него живой. А эти щукаревы 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 наблюден­ной 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 ка- кая-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 инстан­ций, 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 потрясали одну стра­ну за другой. В Конго произошла одна из самых чудо­вищных и грязных трагедий, которую когда-либо ви­дело человечество. 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 насущих 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, добротно 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 зву­кового 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 натуры, 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 рас- считанно 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, 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 занятной 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-любов- ной 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 театраль­ной его трактовке. Главное впечатление от этой инсце­нировки, что Толстой внезапно поглупел. Слова, кото­рые говорятся на сцене, написаны Толстым, но они произносятся вне подлинного контекста времени, ибо вынуто 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. Болыио того, пола­гаю, что если висит ружье, то и пусть себе висит: сов­сем 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, неза­кономерна, 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 картине 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, ко- ' торые 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 i ценное в картине — ее последняя треть — объявляется незакономерным, не вытекающим из сюжета и, следо­вательно, ненужным.

Другой пример. Когда Г. Данелия и И. Таланкин задумали экранизацию повести «Сережа» 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, «по- J лучилась». Но при обсуждении ее (до выхода на эк­ран) ряд весьма авторитетных товарищей дали ей от­рицательную оценку, считая «Сережу» 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 развертываются 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 преобразо- \ ваний внутри нашего искусства. Меньше всего я свя­зываю эти преобразования с широким экраном, цирко­рамой, цветом, стереоскопией, широкоформаткой и т. п. Эти технические новшества, по моему глубокому убеж- i дению, 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 вос- > приятия 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 нищи. 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 частиковой 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 стано­вился «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 по­падаются 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 полдесятка монтаж­ных комнат и два просмотровых зала. Каждая монтаж­ница 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-

\*" Михаил Ромм 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 воз­никало 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 Вер- нером 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 лине 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 работать 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 см-е- 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 Щепкина 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 «сделанности» 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 Плот­никова 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 современны. 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 вкратце, 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 действи­тельная 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 Кок- лен-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 спря­тавший 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, приспосабливается 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.

Совсем 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, шаляпинским 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 мерам, 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 гераси- мовской 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 приобретается 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 киноработникам 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 Эйзен­штейна, 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 су­губо 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 щекота­ли, 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 Лап- кина, 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 «Ви- ридиану» 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 натурного 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, пароходов 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 Индокитай 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. Большей 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 сожа­лению, 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 ка- кой-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 Лейзе- ра «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 Пин­кертона», «Ника Картера», какую-то «Пещеру Лихт- вейса».

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 величие, 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 Щедрине, 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 яв­ление, которое непостижимо для людей, не знающих русского языка. Читая Щедрина, любую его вещь, я ис­пытываю восхищение, почти физическое наслаждение и беспрерывно 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 ка­бинете — 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 Жюлю 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 — живот­ное всеядное и притом прожорливое. История его — это история беспрерывного 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 полувековой давности вы­зывает непременный 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 кагры «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» беспрерывно, 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 кинемато­графа, но именно от кинематографа «нежизописного», который развивал свою точку зрения на мир беспре­рывно 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 подчеркнуто «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 «кинематогра- фичность», 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. «Кинема- тографичность» 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 «кинематографичноеть» 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 «кинематографич­ноеть» 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,хн\_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 са­мом 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 беспокойное 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 вы­раженным 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-дра- матургически, а не технологически; не умозрительно, а художественно, чувственно, изначально, внутри сце­нарной задумки?

Современный сценарий — это нередко еще либо полуповесть, либо полупьеса, либо полугибрид полуто­го 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 человеческих 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,

**fS Михаил Ромм**

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 беспрерывным 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 беспрерывным 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, лебгорый 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), закуриваю (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 немого, затем говоряще­го, затем цветного и, наконец, широкоэкранного, 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, хватает 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 подскакивает от яростиЛибро- сается за ними в погоню. Бешеное объяснение, мужчи­ны 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 вы­глядит 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 — таращили 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. Поче- му-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 ис- ] кусств 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 завершенный 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 отноше­ний, 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 комму-' низме.

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 быстрей, 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 сравняться 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 пятна- дцать-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-четырехмиллиардную 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 реали­стического 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 пеленок.

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 несравнима 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, Стани­славский 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 вдали. 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, ответственнейших ролей (на­пример, главные роли в картинах «Похитители велоси­педов» или «Два гроша надежды»). Ни у нас, ни в Ита­лии 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. JI. Книп- пер, 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 натуре: 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 огром­ные 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 острейшее 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 мучи-

* тельные поиски. То, что для театра представляет са- i мую трудную из задач, в кинематографе разрешается i\ естественнейшим образом благодаря камере, панора-

ме, крупному плану и микрофону.

f

* Правда, и кинематограф идет к реализму не пря- \*> мой дорогой; правда, и в кинематографе реалистиче- ']' ские тенденции завоевывают все более прочные пози- £ ции с трудом, постепенно, шаг за шагом. Даже самая ,-' близкая подруга кинематографа — техника,— и та ; подчас отбрасывает нас назад. Так, например, втор- /- жение в немой кинематограф звука на первых порах

привело к потере многих высоких позиций, завоеван- ' ных немым 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 дей­ство.

Возникновение цвета вновь на некоторое время сни­зило жизненную правду кинематографа. Анилиновая раскраска пленки придала кинематографическому зре­лищу известную условность, неприятную подчас олео- графичность. 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.

Великая 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 дру­гого, 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.

Та к и м 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 вековечная 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 акына 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 роско­ши. 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 ухудшенного 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, те­атральными 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 находит 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 воодушевленное™ коллектива, наконец, по артистич­ности были не хуже спектаклей многих московских те­атров, а может быть, чем-то даже и лучше.

Количество самодеятельных, народных театров бу- ; дет все больше и больше возрастать. Чем ближе будем 1мы 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 изберет ярко зрелищ­ную, подчеркнуто 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, требую- ;щего больших затрат труда и времени при создании • каждого произведения,— для кинематографа. « Лучшие из театральных актеров — те, которые ока- ; жутся достойными представлять человека на экране ?ддя 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. Уж 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. Девятиканальный 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 девяти­канальный поток подлинного искусства. Произведения искусства, разумеется, невозможно фабриковать мас­совым порядком, как мясные консервы, а жадный эк- ранчик 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 могу­чие 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 совершенствовали 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 достав- шляется потребителю на дом. Как видите, простая, при- ; митивнейшая 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 са- |мые большие и самые «совершенные» телевизионные (.экраны, все же мы присутствуем при рождении нового л.могучего искусства, которому предстоит великое бу- !Дущее.

Разумеется, когда по телевидению передается ки­нокартина или театральный спектакль, то никакого [Нового вида искусства не возникает. В этом случае .телевизор превращается в своего рода дурную типо­графию, 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 иные веж­ливые дети, когда к ним обращается телевизионная дикторша со словами: «До свидания, дети»,— отве-

Ж|чают ей: «До свидания, тетя». Я сам испытываю по- Щтребность попрощаться с диктором, когда он прощает - К ся со мной. Pi если я смотрю телевидение в одиноче- Щ 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.

Щ В кинематографе, который как бы воссоздает дей- ствительность на экране, взгляд в аппарат актера или , снимающегося в хронике человека сразу же разобла-

1

; чает неправду, сейчас же показывает, что это не под­линная фиксация действительности, а инсценирован­ное изображение ее. Поэтому первое предупреждение • кинооператора, что бы он ни снимал, всегда одинако­во: 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 допус- \ кается взгляд актера прямо в аппарат, в какой-нибудь . кульминационный момент картины, когда режиссер как бы хочет выплеснуть действие с экрана в зритель- ; ный 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- i шали иллюзию подлинности величественных кинодо­кументов 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- Щ ся от нее или улыбаются. Что же касается дикторов, Щ комментаторов и вообще всех лиц, разговаривающих ж со зрителем с экрана телевизора, то здесь эффект об- Щ 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, направлен­ный 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 оперироватьп 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 кинемато- •f граф. И если сегодня основное преимущество его — &. доставка искусства потребителю на дом, то завтра он Ш найдет свой специфический язык, столь же отличный Ш от языка кинематографа, как язык кинематографа от- Ш личен 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 {•хм же перекрестке. Но помимо этих родителей он [впитывает опыт кинематографа, опыт радио и опыт ггазеты. Если мы называем кинематограф синтетиче- : ским искусством, то в еще большей мере это относится гК 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 i 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- III, -ночку, в условиях квартиры.

Ж Даже если бы телевизионные экраны были в пять Враз больше, просмотр кинокартины в своей комнате III-не может заменить просмотра ее в кинематографе сре- ВДи массы зрителей. Особенно наглядно это доказывает «• комедия.

Смех -Л-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 просмотровой 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 врезается 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 по­смотрели 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, сни­мая 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 ши- рокоформатка, 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 нормаль­ного 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-Йор- ка, 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-ни- будь 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 широкоэкранную 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 вот вы стремительно наехали на крупный план героя, вам нужно заглянуть ему в глаза. И хорошо, если экран вместе с этим стремительным наездом так же стреми­тельно 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 узкопленочные 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.)

'6 Михаил Ромм

Затем Иванов соглашается спеть, но его волнует, есть ли оркестр, как будто оркестра в павильоне мо­жет не быть...

Обидно смотреть такой конферанс, 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 телеви зионные 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, не- телевизионно. 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 натурных ки­носъемок 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, кинопленка, 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 матчи, 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 заре- петированные 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. Те­рещенко, 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 по- чему-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 зри­тель 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, приходящие 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 перемонтировать, 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 категориче­ски 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-настоя- щему 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 слож­ностью 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 «Lachen- de 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 подпаивали 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 сногсши­бательный 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 кинопленку, 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 пе­редачи КВН и могущей сделать не менее интересны­ми телефильмы и телеспектакли. Кстати, возвраща­юсь 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, добиваясь 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— птичьи). 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 недо- сказанностей.*

* 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 облу­чился 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 полутора 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 хо­дят. 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. Стереофонический звук, широкий формат — все это составляет, создает иллюзию действительности, чело­век чувствует себя погруженным в эту среду. В об- щем-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 непременна, 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 Фрэ­зера. Теперь только специалисты будут смотреть, как же это произошло. А если вы хотите делать фильм об этом матче по-настоящему, то надо рассказать о Кас- сиусе 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-мое- му, 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-тре- тьих, 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-тре- мя 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 приде­те, скажем, в общежитие 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 име­ются 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 втягивания 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-размыш- ления. 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 поче- му-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-по- пулярной и т. д. То и другое, третье, четвертое совме­щаются. 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 также, 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-

кино­зритель

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, многомесячную 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 предъявят совершенно иные требо­вания, к ней сложится совершенно иное отношение.

Нам предстоит решить множество трудных и инте­ресных творческих, технических и организационных проблем.

Но главнейшей 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 про­хладного, орнаментированного, рассудочно-лакиро­ванного 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 талантливого, несдержанного, часто путающе­гося, не всегда дисциплинированного, 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 акку­ратном, 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 ге­роиню 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 прощупы­ваются 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 бит­ва», 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. Аннен- ский стилистически исказил 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 Салты- кова-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, свободолюбивую девицу, тоскующую, плачущую, не сделал главного: он не показал ее пона­чалу рабыней, он превратил ее в героиню, в мятущуюся 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. Эрьзи, 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, Эрьзи, с

17 Михаил Ромм довольно рыхлым и малосамостоятельным творчест­вом Анненското. 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 — стро­ителю 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 недадут.

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 беспланово, стихийно, случайно. Режиссеры, попавшие в простой, хватались за клас­сику то ли в связи с очередным юбилеем, то ли в свя­зи 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 разнобойным 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 пла­ново 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-сцена- ристов, постоянно работающих на какой-либо студий, 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 случай- йых, не заинтересованных в судьбе Данной студий\* 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 диало­гом, 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 редактура 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 послед­нее 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 инстанций, которые проходит 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 инстанций, 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 резуль­тате индивидуального, вкусового подхода к произведе­нию. Мы не умеем объективно и терпимо относиться к проявлению самостоятельного вкуса автора. Чего только не наслушаешься 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 со­рок— 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-пят- надцати 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-художе- ственному 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, асси­стенты, 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 програм­мой 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 серь­езнейшие конструктивные дефекты. Киностудии вы­нуждены кустарным способом «доводить» и совер­шенствовать поступающую к ним аппаратуру. Завод «Кинап» не изготовляет 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 изготовляется 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-бе- лые, 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, по 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 чело­веконенавистнической 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 Города 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 премье­ры 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-исследо- вательского 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, ибо 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 кино- театрике нельзя оборудовать широкий экран. Невоз­можен здесь также и хороший стереозвук, ибо эффект стереозвука зависит от широты 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,— лишалось 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-. Л> 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-вто- рых, 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 просмотреть.

Весьма важный вопрос — продолжительность ки- • носеанса. 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 негод- няя система проката, черепашьи 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 вглядеться, 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, человеч­ная 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 JI. 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 услышали 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 хлоп­ководах 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: «ста- линабадское 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 пост­роена, 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 «самодеятельных» 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 на­блюденного 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-види- мому, 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. Воль- пин).

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. Фай- зиева; 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,

гримеры, 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 театральный вуз, то можно организовать и кинемато­графический вуз или в худшем случае создать кино­отделение при театральных вузах, возложив на ВГИК методическую и практическую помощь этим вузам иль 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 настоятельно 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 за­бот, 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 лите- С ратуры 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 про­изводим 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,

18 Михаил Ромм

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 ок 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. Кине­матограф 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 кине- шатографе. 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-види- мому, 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 подержать мо­лодого художника на втором плане. По-моему, это не­верно. 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 кажется 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 гибельна 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, 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 «ка- мерников». 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 смелого 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 уде­лом 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. Анатоль 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, психоанализмом 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 ин­теллектуальное 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, киногерой 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 доби­раешься 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 кар­тины, 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 истреб­лено 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-настояще- му. Но чтобы он начал думать, вернее, чтобы зритель в кинематографе начал думать, нужно большое напря­жение и нужна перестройка отношения к нашему ис­кусству.

Самое 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 ра­боты, 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 практичных способов полностью прекратить существование человеческого рода. Вот почему моло­дежь во многих странах жадно торопится жить, на­чинает 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, ба­ранье идолопоклонство, как бы ни выглядел твой идол.

Идолопоклонство может принимать самые разные формы: поклоняются вещам, превращают в идолов ки­нозвезд, поклонялись Гитлеру, поклоняются Мао Цзе- дуну. Может быть, самый страшный кадр современно­сти — это не взрыв атомной бомбы, а площадь Тянь- аньмынь 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: «Не­пременно». Его спросили, если он так уверен, не мо­жет ли он сказать, когда. Он ответил: «Могу. Около со­рокового 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 вы­растало 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 капита­лизма 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.

Неслыханно быстрое техническое, индустриальное развитие происходит в западном мире стихийно. Имен­но поэтому оно опасно, а порой и тревожно. Мы видим сейчас странную однобокость 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- 1 рых событий и парадоксальных поворотов. Что-что, а 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 1 для размышления и осмысления разноречивых, слож­ных и большей частью тревожных процессов. Это ма­териал огромной изобразительной силы. Он так же захватывает воображение и мысль, как и материал предыдущего нашего фильма «Обыкновенный фа­шизм». 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- I 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 про- 1 исходит в нем. Даже нелепость, глупость может быть ; осмыслена умным кинематографистом. Никакая неле­пость не случайна. В любой странности можно найти закономерность мысли: кто, почему, зачем?

Кто, почему, зачем рекламирует убийства? Кто, почему, зачем рекламирует эротику? 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 обесчеловечивает 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 киши г деятельными спекулянтами и солид­ными кулаками.

Но уже чертятся проекты Днепростроя, Урал маша 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 сгусток 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 сбычившись, 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, отекший 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 также, как сняты лица, снята в картине фабрич­ная Россия. Черные от копоти цеха, заваленный ломом и мусором двор, расползшиеся во все стороны грязные улички поселка, нищие домишки, рассохшийся доща­тый пол, жестяной рукомойник, из которого капает вода. А вслед за тем —тюрьма, квадрат кирпичного двора с серым хороводом арестантов, весна, ледоход, знамя, 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 Вишневского, 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 по­становочные трудности картины самоочевидны и труд­ности эти преодолены с подлинным размахом.

И хочется в заключение пожать руку т. Вишневско­му, писателю, работающему в наших рядах с юноше­ским энтузиазмом, автору, горевшему картиной, болев­шему вместе с группой, настоящему кинематографисту. 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 режис­сер 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 контрастным: 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 разви­тии. 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 Кон- совский (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-

'" Михаил Ромм 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 наследство, 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 жизненый путь Шевченко, на­чиная с юношеских лет молодого поэта и художника, выкупленного по подписному листу из крепостной не­воли. Кончается фильм последним годом жизни соста­рившегося, 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 ук­раинской 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 Ба- рабашем и Лукашевичем. Жестокие крепостники Бара- баш 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-Мефоди- евского братства» Кулишем и Костомаровым, которые прикрывали свои реакционно-националистические взгляды слащавыми рассуждениями о социальном прогрессе. Вопреки клевете буржуазно-националисти- ческих историков Шевченко и в «Кирилло-Мефодиев- ском братстве» оставался революционным демокра­том, 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 ре- волюционерам-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. Че- стноков. 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 СпешневА, М. Кузнецова (сол­дат Скобелев), М. Бернеса (честный офицер Косарев), Л. Кмита (садист-офицер Обрядин), П. Шпрингфель- да (украинский националист Кулиш), Г. Юдина (пре­датель), А. Хвылю (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 операто­ров —А. Кольцатого, Д. Демуцкого, И. Шеккера и мо­лодого художника JI. 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 расказ 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 эф­фектным 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 прибора­ми, 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 гряду — «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, полуобман — так ставится вопрос. Кар­тина убедительно доказывает, что в одном произведе­нии можно соединить репортаж с инсценировкой и не нарушить ни правды, а это главное, ни стилевого един­ства.

Ведь можно исказить действительность, и не при­бегая к инсценировке. Можно снять одни положитель­ные 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 прочно­сти 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 нефтяни­ках 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, любуется 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 поразительном 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 вдохновленную 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, раз­вивает 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 прейскурантного 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-неф- тяникам — 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 главое — 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 пестроте 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 темпера­ментом 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 рас­суждают 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 гар­монии. 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- стыо 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 смыслово 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 грубине 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 воз­вратное 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 жизнеподо- бия 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 художнической 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 па­пахах 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 «болыпевички-террорист- ки». Помню, фильм этот заканчивался сценой в церк­ви, где сиятельный любовник ставил свечу эту за упо­кой души своей возлюбленной, причем свечу он при­обрел 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 «клюква» 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 огра­дить себя от поражений, американские кинодельцы 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 наблюде­ния 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 Невила 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 погибло 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, вит­рины, 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, попада­ются 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 пилюли 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-Францис- ко. 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 утлой 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, ощутимо.

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 рискую 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—Рози 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 сказоч> ном материале. Вы знаете его «Чудо в Милане»? Вот в этом духе он сейчас работает. К таким вещам цен» зура относится, конечно, снисходительней.

А фильмы, которые создаем мы, разоблачают TOs что происходит в Италии. Это всегда вызывает подо» зрение, 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,

20 Михаил Ромм

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 живут 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 больных 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 повто­ряли 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, симво­личной — 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 плодовита, 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 жестоким 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 не­много 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.

I

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 юбилеен Бориса Васильевича Щукина... В апре­ле 1969 года отмечалось 75-летие со дня рождения Б. В. Щукина. 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

...вретроспективном 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-кон- ференция, на которой кроме М. Ромма выступили А. Кара­ганов, Г. Александров, М. Дон­ской, 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 Щукина над образом Ленина

Статья опубликована в кн.: Образы Ленина и Сталина в кино. М., Госкиноиздат, 1939, с. 49-66.

Печатается но тексту книги. К стр. 115

...Щукин 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 Щукин 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 Щукина с Лениным возникла у Алексея Максимо­вича 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. Чеку- нова. 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. Тиссэ. 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 произ­ведение 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 заграницы. 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 утвержден 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» (1968J.*

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, выходив­шей 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 Мое- 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 В ЦИК 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 автомо­бильной катастрофе погиб Н. Зархи — автор сценариев немых фильмов В. Пудовкина «Мать» и «Конец Санкт- Петербурга». К стр. 165*

...естьлюбители делить кине­матографию на... камерную и монументальную. М. И. Ромм имеет здесь в виду прежде всего В. В. Вишневского, 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 Краснодон, 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. Бе- галина... Речь идет о фильме «Его время придет» — совмест­ной постановке «Ленфильма» и Алма-Атинской киностудии (1957). К стр. 232

...многообещающими картинами латвийских режиссеров Л. Лей- маниса, А. Неретниек... Речь идет о фильмах Рижской ки­ностудии, поставленных в 1957 году,— «Наурис» (режис­сер Л. Лейманис) и «Рита» (режиссер А. Неретниек). К стр. 232

...картина, сделанная в Баку молодыми режиссерами И. Гу- риным 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 таш- кентцах» 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»*

1. и «Княжна Мери»
2. , 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-на- стоящему 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-ле- тия 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 неправ- ленной стенограммы, храня­щейся в фонде А. Д. Попова (ЦГАЛИ, ф. 2417, on. 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, «Хиро­сима, любовь моя» (1959) режиссера Алена Рене и обычные коммерческие карти­ны. «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

Комедиа дель арте — комедия масок — вид итальянского те­атра, спектакли которого созда­вались методом импровиза­ционной игры. Возникнув в середине XVI века, комедиа 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 неправ- ленной стенограммы, храня­щейся в фонде А. Д. Попова (ЦГАЛИ, ф. 2417, он. 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 — кино­критик 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, опубли­кованной 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... «Голый остров». Речь идет о II Международ­ном фестивале в июле 1961 года, где фильм К. Синдо «Голый 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 «Вое\* питание 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 скомо­рохе. М. Ромм цитирует здесь кн.: Ко клен (старший). Искус­ство актера. Перевод А. А. Ве- селовской. 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 Пьерет- ты» (1916), «Саломея» (1917),

«Адриенна Лекуврер» (1919), «Федра» (1921), «Любовь под вязами» (1926), «Оптимисти­ческая трагедия» (1933) и др. К стр. 363

В 1945 году великолепный 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 жури. «В мире книг» (1965, № 9, с. 40—42), как ответы на анкету журнала. Печатается по тексту журнала. К стр. 373

...какую-то «Пещеру Лихтвей- са». 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 Шаляпина. О съемках Ф. И. Шаляпина см. в кн.: Из истории кино. Вып. 8. М., «Искусство», 1971, с. 216-230.

«Сегодня, когда наступила телевизионная эпоха...» Интервью опубликовано в кн.: Вопросы кинодраматургии. 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 делать две картины. Первоначальный замысел филь­ма «Мир сегодня» («Мир-68») предусматривал создание двух картин в едином кинемато­графическом цикле. К стр. 438

...вмосковском 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. Эрьзи... 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 Эрьзи. Сост. Л. В. Розенталь. М., 1954. К стр. 451

... секретарь райкома стал главным героем только одной картины... Речь идет о фильме режиссера И. Пырьева «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 Ходженте, или Очарованный принц», «Судьба поэта», «Сыну пора жениться», «Че­ловек меняет кожу» (2 серии).

**Важнейшее из искусе™**

Речь на III съезде писателей СССР. Опубликована в «Ли­тературной газете» (1959, 24 мая).

Печатается по тексту газеты. К стр. 480

*...Двадцать лет тому назад и «Тихий Дон» нельзя было бы экранизировать без катастро­фических 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 Вирах 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. Шпенг­лере, 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

...великолепнаработа актеров Пельтцера и Дорохина. В фильме режиссера Ю. Райз­мана «Последняя ночь» (1936) И. Пельтцер играл роль За- харкина-отца, Н. Дорохин — Петра Захаркина.

Фильм о великом кобзаре [«Тарас Шевченко»]

Статья опубликована в журн «Огонек» (1951, № 51). Печатается по тексту журнала.

Волнующий кинодокумент [«Повесть 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 иност­ранных 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 СМИД, 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).

Указатель имен

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

Антониони М. 295 327 354 360 364

Антонов А П. 311 Антонов С. П. 481 Арнштам JI. 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

Бальзак 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

Бёль 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 Болыиинцов 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 Вертов Д. 161 Викторов-Алексеев В. 213 Виноградская К. Н. 334 459 Вирта Н. Е. 447 448 Висконти Л. 66 544—551 Вишневский Вс. 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

ДалиС.316

Данелия Б. Н. 305 350 484 487 ДегаЭ.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

Елизаров 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 Каплуновский В. П. 89 Кара-Караев А. 525 Карасик Ю. Ю. 147 Кармен Р. Л. 52 1 523 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 Киршон 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 Кольцатый 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

ш

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 Люмьер 380 407 527

Мазнна Дж. 316 Мамедов Д. М. 525 Мануильский Д. 3. 145

Маркс К. 107 136 390 391 392 504

Мастроянни 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 Неретниек А. М. 232 Никандров В. Н. 149 150 Никулин JI. 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®. И. 334 Пастернак Б. Л. 3 7 4 ПеллегриниП. 544 Пельтцер И. Р. 513 ПереверзевИ. 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 Плятт Р. Я. 87 276 302 Погодин Н. Ф. 76 79 81 114 140

Прокофьеве. С. 3 65 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 X. ван Рейн 378 Ренэ А. 299 Репин И. Е. 284 379 Ржешевский 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 X. 330 Столпер А. Б. 256 Стрик Д. 299 300 Сэлинджер Д. Д. 377

Таиров А. Я. 151 361 Таланкин И. В. 305 350 484

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 Тургенев И. С. 376 453 Туровская М. И. 432

Ужвий Н. М. 518 Улугзаде 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 Фрэзер Д. 435 Фурманов Д. А. 445 Фурцева Е. А. 280

Хацревин 3. Л. 334 Хачатурян А. И. 223 226 228 Хвыля А. Л. 518 Хейфиц И. Е. 133 489 Хемингуэй Э. 295 296 377 381

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

Шаляпин 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 Щукин 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

f

Эрьзя 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 имен составлен Т. Симачевой

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 шее» 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

«Летят 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 Кас­пия» 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 бе­жал» 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 Лени­ным» 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» («Послед­ний 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

«Щорс» 133 165 240 252 333 «Ягодки любви» 487 «Яков Свердлов» 240

Указатель фильмов составлен Н. Нароушвили

Содержание

[От редколлегии -65](#bookmark1)

А. Караганов. Культура мысли — культура фильма 70 С. Герасимов. Режиссер Ромм 106

Лениниана

[Образ Ильича 113](#bookmark6)

[Работа Щукина над образом Ленина 115](#bookmark7)

[Большая тема искусства 132](#bookmark8)

Заметки о кинематографическом образе В. И. Ленина 139

[Первые страницы 148](#bookmark11)

[Бесконечно дорогие кадры 155](#bookmark12)

Кинорежиссер — драматург — актер

[Режиссер и фильм 161](#bookmark14)

[Глубинная мизансцена 167](#bookmark15)

[Мизансцена и монтаж 173](#bookmark16)

О массовых сценах 199

Вопросы режиссерского мастерства 228

Что такое современность в искусстве и практические

задачи советской кинематографии 263

[Слово к дискуссии 288](#bookmark19)

[Ремесло или призвание 303](#bookmark20)

Возвращаясь к «монтажу аттракционов» 308

[Кинодраматургия 333](#bookmark24)

[О кинодраматургии 337](#bookmark23)

[Драматургия сегодня 343](#bookmark25)

[Актер — кино — жизнь 353](#bookmark26)

[Сегодняшний виток спирали 356](#bookmark27)

Кино в системе искусств

[Книга, жизнь, кино 373](#bookmark30)

[Реплика кинематографиста за круглым столом лите­раторов 378](#bookmark31)

[Поглядим на дорогу .385](#bookmark32)

[Тридцать «умирающих лебедей» 417](#bookmark35)

[Наш достойный соперник .420](#bookmark36)

«Сегодня, когда наступила телезизионная эпоха...» 429

Содержание

[Перед широким разворотом киноискусства и киноин­дустрии 443](#bookmark40)

[Наши неотложные задачи 460](#bookmark41)

[Кино и зритель .465](#bookmark39)

Проблемы, поставленные жизнью 473

[Важнейшее из искусств 478](#bookmark46)

[Искусство для молодых 481](#bookmark47)

Чтобы говорить о современности, надо всегда быть

молодым! , 483

[Искусство мысли .491](#bookmark49)

[Кинематограф думающий 493](#bookmark50)

[«Мир-68» .497](#bookmark51)

[Главное в кинематографе — открытая ясная мысль 501](#bookmark52)

Размышления: советский и зарубежный кинематограф

[«Мать» 507](#bookmark53)

Отвечать немедленно на том же уровне [«Мы из

Кронштадта»] 509

Победа мастера [«Последняя ночь»] 511

Фильм о великом кобзаре [«Тарас Шевченко»] 513

Волнующий кинодокумент [«Повесть о нефтяниках

Каспия»] 519

[Об итальянском неореализме 527](#bookmark57)

[Голливуд — фабрика лжи 535](#bookmark58)

Кинематограф говорит: стоп! [«На берегу»] .... 538 Диалог о творчестве (Михаил Ромм — Лукино Вис­конти) 544

Комментарий 553

575

Указатели 566

**Михаил**

Ильич

Ромм

**Избранные произведения в 3-х томах Том 1**

Редактор

JI. А. Ильина

Художники

А. Б. Коноплев

и А. Б. Кузькин

Художественный

редактор

Г. К. Александров

Технический редактор

Г. М. Короткова

Корректор

JI. Я. Трофименко

ИБ № 1112

Сдано в набор 7,05.79. Подп. к печ. 19,02,80. А0Б221. Формат издания 84х 10 0/3!. 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 Революций и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государ­ственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28

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

1 Цит. по кн.: Зайцев Н. Правда и поэзия ленинского образа.

М., «Искусство», 1967, с. 62.

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

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

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

1 Зак М. Михаил Ромы и традиции советской кинорежиссуры,

с. 154.

**1 Ромм М. Беседы** о кино, с. 260.

1. Вишневский Вс. Против камерной драматургии.— «Кино», 1937, 29 апр. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Коме, правда», 1969, 3 окт. [↑](#footnote-ref-3)
3. Погодин Н. Театр и жизнь. М., «Искусство», 1953, с. 207. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Вопр. киноискусства», с. 77—78. [↑](#footnote-ref-5)
5. Ромм М. Работа Щукина над образом Ленина.— «Искус­ство кино», 1938, № 7. [↑](#footnote-ref-6)
6. Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М, «Искусство»,

   1968, с. 255. [↑](#footnote-ref-7)
7. Габрилович Е. О том, что прошло. М., «Искусство», 1967,

   с. 101. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же, с. 275. [↑](#footnote-ref-9)