

# В. ШКЛОВСКИЙ

## ЗА

...де  
...и с  
...ной т  
...Достое  
...произведет  
...«всадника» •  
...флота рево.  
...те» • Картина  
...ности» • О совет  
...О сценарии • О мемо  
...кадра • О мыслени  
...лове в киноленте • «Нов  
...изящнейшей-художник» • Си  
...• О ситуации и коллизии •  
...• Точность и конкретность с  
...дио • Закономерность построени  
...о и Дюжальетты» • Слово и действи  
...и причина ее успеха • Коллизии и  
...О коллизии и мысли • Сердце реб  
...меносца «Потемкин» • Сашка Довженк  
...фильм мира» • Тихие! Читай думать буд  
...о кино • Заключение второе — о телеви  
...это участие в дальнейшем действии • Одиссей

...и т.д.  
...• Их настоящее •  
...фельетонов об Эйнштейне  
...Третий фельетон • Четвертый  
...дени и жизни факсов • Итоги • П  
...• Ошибки и изобретения • «Третья  
...актерской игры • Пограничная ли  
...ой • Кинолялк «Нового Вавилона» • Бе  
...е духи • 75 процентов • Черная неб  
...• Письмо Эйнштейну • Письмо Ча  
...дио • Второе выступление • Разговор  
...• О «Чапаяеве» еще раз • Особое  
...новых путях кино • «Александр Г  
...» • Характер в сценарии и  
...чирь Шуб • «Великий  
...ый до»

## ЛЕТ

**В. ШКЛОВСКИЙ**



В. ШКЛОВСКИЙ • ЗА СОРОК ЛЕТ • СТАТЬИ О КИНО



ИЗДАТЕЛЬСТВО • ИСКУССТВО • МОСКВА 1965

**В. ШКЛОВСКИЙ**



**ЗА**

**СОРОК**

**ЛЕТ**

# М. Блейман

## ПОПЫТКА ПОРТРЕТА

Предисловия должны удовлетворять нескольким неизменным и строгим законам.

Обычно их пишут в тех случаях, когда нет уверенности, что читатель поймет и оценит книгу без посторонней помощи. Но иногда приходится сигнализировать, что автор человек подозрительный и сочинение его не должно читателю нравиться. В подобных случаях задача предисловия парализовать вред, который может нанести чтение книги. Кроме того, желательно выбрать в качестве автора предисловия такого авторитетного специалиста, чтобы читатель беспрекословно поверил его положительной или отрицательной рекомендации.

Но вот мне поручили написать вступительную статью к книге Виктора Борисовича Шкловского «За сорок лет», и я оказался в чрезвычайно затруднительном положении, так как ни одного из требований «поэтики предисловий» выполнить не в состоянии.

Действительно, нужно ли читателю, интересующемуся кинематографом, рассказывать, кто такой Шкловский? Несомненно он знает его и без моей рекомендации.

Вряд ли книга «За сорок лет» нуждается в толковании, в комментировании, в перефразировке. Сложность ее — результат сложного хода мысли ее автора. Интерес книги в том, чтобы следить за ходом этой мысли. Зачем же читать книгу, если она уже популярно рассказана?

Тогда, может быть, я должен стать критиком книги и сказать, что ее автор далеко не всегда придерживался верных, марксистских позиций и что работы, помещенные в сборнике, нужно оценивать, учитывая эволюцию его взглядов. Но ведь о своем формалистском прошлом пишет и сам Шкловский. Правда, он расстается с ним «не смеясь»,

как реком-  
мендовал Гегель.

Он говорит о прошлом страстно, он не только раскрывает ошибки, но и анализирует причины их возникновения, делает это конкретно и глубоко. Поэтому нет нужды рассказывать, где верно, а где неверно судит Шкловский о советской кинематографии.

И последнее — я не хочу скромничать и считаю себя компетентным в области теории кинематографии. Но я вовсе не убежден, что мои позиции непогрешимы и обязательны. Что же остается? Очевидно, отказаться писать предисловие к книге «За сорок лет». Но ведь оно все-таки нужно. Прочитав книгу, я убедился в том, что читателя нужно вооружить ключом — нет, не к работам, напечатанным в книге, а к личности их автора — прозаика, теоретика, критика, историка литературы и кинематографии, кинодраматурга, публициста, я мог бы прибавить к этому перечню и профессию театрального драматурга, но, кажется, Шкловский написал только одну пьесу.

Что же это за человек, который равно свободно работает в столь различных литературных жанрах, который говорит, как специалист, о принципах монтажа в фильмах Эйзенштейна и о тонкостях бытового уклада России XVI века, который пишет, как авторитетный исследователь, о Марко Поло и о Льве Толстом и одновременно судит о стихах Маяковского и картинах Дзиги Вертова как заинтересованный их соучастник?

Не знаю, как мне удастся все это объяснить, но я попытаюсь это сделать.

1 «Спб. Стремянная ул., 10» — этот адрес знали, пожалуй, все гимназисты России. В узкой, темноватой и тихой петербургской улице, по соседству с грохотавшими трамваями, Владимирским и Невским, стоял трехэтажный дом, в котором помещалось издательство Сойкина и где принимали подписку на «Природу и люди» и «Мир приключений».

В 20-х годах этот особняк, полный комнаток неправильной формы, переходов и лестниц, занял Дом театральной самодеятельности. В клубе ежевечерне собирались ленинградские театральные реформаторы и выработывали диковинные проекты ликвидации в первую очередь академических, а во вторую — всех остальных профессиональных театров. Пустующие помещения следовало отдать театрам массовым, самодеятельным. Это кажется сегодня смешным, однако напомним, что на основе этих проектов и был создан ТРАМ (Театр рабочей молодежи), сыгравший немалую роль в становлении театра 30-х годов.

Традиция требует, чтобы встреча с героем проис-

ходила почти что случайно. Согласно этой традиции объявление о выступлении В. Шкловского в Доме театральной самодеятельности должно было быть неразборчиво написанным от руки и криво висеть на массивной, резной двери. Не помню, была ли резба на двери Дома самодеятельности, но думаю, что объявление о лекции В. Шкловского было прозаически четко написано на машинке.

Я слышал об этом человеке и читал его книги. Но представление о нем как-то не складывалось. Не сходились концы с концами, казалось странным, что один и тот же человек написал жесткую книгу «Революция и фронт», книгу «Сентиментальное путешествие», в которой впечатления очеркиста были сопряжены с удивительно откровенной лирикой, и диковатые статьи на академические темы, но совсем не по-академически написанные и совсем уж не по-академически изданные. На газетной бумаге, за красной мятой обложкой была напечатана ученнейшая статья в сборнике «Поэтика». Работа о литературных опытах богоискателя, мистика и своеобразного, хотя и кокетничавшего юродством, писателя В. В. Розанова была издана в формате массовой политической брошюры.

Автора всех этих многочисленных, несмотря на его молодость, сочинений я и увидел в тесном зале Дома театральной самодеятельности.

Это был большеголовый, твердо стоявший на земле человек. Он казался тяжелым, увесистым, но речь его была быстрой и торопливо-задыхающейся. Казалось, он боится, что не успеет передать аудитории все сведения, которыми обладает.

Прошло сорок лет, но манера говорить у Виктора Борисовича нисколько не изменилась. Он сохранил кажущуюся бессвязность и ассоциативность речи, которую так любят воспроизводить пошловатые пародисты. Впрочем, они и не обязаны понимать, что бессвязность его речи мнима, что она возникает из объемной прихотливости его мысли и что все отвлечения, перескоки и ассоциативные ходы оказываются нужны, когда он выходит на прямую линию умозаключений и выводов.

Но это я понял много позже. В Доме самодеятельности я услышал набитый сведениями доклад о современной Германии (Шкловский тогда только что вернулся оттуда), о том, как ведут себя звери в Берлинском зоопарке — «Зоо», о том, что в Дрездене такси обиты серой в полоску материей и поэтому в дождливые дни весь этот город кажется серым в полоску, о последних рассказах «Серапионовых братьев» — Николая Никитина, Михаила Слонимского, Вениамина Каверина, Всеволода Иванова, о стихах Николая Тихонова и Елизаветы Полонской, о формальном методе в литературоведении,

о футуризме Маяковского и Хлебникова и неожиданно много — о кинематографе.

В статье «Литература и кинематограф», помещенной в сборнике, можно прочесть многое из того, о чем тогда в докладе говорил Шкловский. Иные мысли этой статьи кажутся сегодня неверными, многие наивными, некоторые прозорливыми. Но, что бы ни говорилось в античных мифах, Минерва никогда не выходила вооруженной из головы Юпитера. Шкловский говорил об искусстве, которое еще только выходило из младенческой стадии, об искусстве, у которого не было истории, не было традиции, об искусстве, которое еще даже не смело называться искусством.

Конечно, у самых умных и прозорливых художников назревал интерес к кинематографу. Толстой говорил Л. Андрееву, что собирается писать для кино. Горький, правда несколько позже, интересовался новым искусством. Маяковский пробовал себя в роли сценариста, что было понятно, и в роли актера, что было несколько странно. Но большинство серьезных людей, работавших в искусстве, при упоминании слова «кинематограф» отмахивались, если не раздражались.

В начале 30-х годов я по просьбе «Ленфильма» обратился к академику Е. В. Тарле с просьбой проконсультировать исторический фильм. Возникло неожиданное препятствие — Евгений Викторович, как оказалось, в первый и в последний раз видел кинокартины в 1913 году, и они ему не понравились. В 30-е годы он, возможно, был исключением, но в 20-е таких, как он, было большинство.

Шкловский написал свою первую серьезную работу о кинематографе тогда, когда еще не были поставлены «Стачка» и «Механика головного мозга», когда Эйзенштейн еще работал в театре, когда Пудовкин хотел стать актером, а одесский скульптор Довженко об этом искусстве и не помышлял.

Советская кинематография пользовалась тогда услугами дореволюционной режиссуры. Я не хочу говорить о ней дурно, многие ее специалисты стали полезными работниками, но они меньше всего были способны сделать тот великий качественный скачок, который принес советской кинематографии мировое признание. Это произошло несколько позже и было связано с другими людьми.

В кинематографии Запада уже назревал серьезный процесс. В экспериментальных фильмах «Авангарда» во Франции, в лучших фильмах германского экспрессионизма, и прежде всего в реалистической мелодраме американцев Гриффитта и Штрогейма, и, конечно, в «комической» Чаплина можно было рассмотреть перспективы нового искусства. Но тогда еще никто не мог и подумать, что грубое и примитивное кино станет рядом с другими искусствами и даже

с литературой. Этого не думали даже те теоретики, которые полемически утверждали, что их искусство лучше и больше всякого другого.

Как это ни соблазнительно, я не хочу изобразить Шкловского пионером кинематографической теории. Одновременно с появлением его первых работ были написаны такие книги, как «Фотогения» Деллюка и «Видимый человек» Балаша. Но есть различие между этими книгами и работами Шкловского, различие в целях их авторов. Если книга Деллюка была эстетической декларацией «Авангарда», если Балаш пытался установить особые черты кинематографической поэтики экспрессионизма, если оба эти теоретика, наконец, были прежде всего заинтересованы в том, чтобы утвердить неповторимое своеобразие, специфику нового искусства, то Шкловского интересовало совсем другое.

Даже само название его первой кинокишечки было, может быть, бессознательно, но полемично. Его интересовало не определение того, что можно увидеть только на экране, будь то мир вещей, как думал Деллюк, или микроскопические черты человеческого поведения, как полагал Балаш. Наоборот, его занимали связи нового искусства со старым, процесс развития этого нового искусства и черты его общности с процессом развития традиционных, так сказать, «исторических» искусств. Он пришел в кино не как восторженный его апологет, а как исследователь, и прежде всего исследователь литературы.

Но и тут поведение его было странным и необычным. Он был уже признанным прозаиком, серьезным историком литературы, авторитетным критиком. А он целиком погрузился в диковинную атмосферу кинофабрики, сменил письменный стол на монтажный и, вместо того чтобы писать, стал резать и склеивать пленку.

Он мог сочинить роман, а сочинил сценарии. Он мог работать над продолжениями исследований о Сервантесе и Стерне, а пытался «спасти» погубленную бездарным режиссером картину «Потомок араба», глубиной замысла не отличавшуюся.

Он мог писать книги, а писал для «Киногазеты» статьи о том, что нужно делать много дешевых картин, о том, что не нужно ломать декорации, когда их можно использовать вторично, о том, что на кинофабриках плохо заботятся об актерах, которые устают перед съемкой в толчее коридоров.

Он вкладывал в эти статьи столько же эрудиции и темперамента, сколько и в свои книги.

Друзья его писали фундаментально, «тащили историю литературы», как говорил Маяковский, работали над научными исследованиями. Он мог бы вместе с ними продвигаться к славе и академиче-

скому креслу. Но ему так и не довелось в него усесться, и он, по-видимому, об этом совсем не жалеет.

Почему же он обратился к кино, чем оно так его привлекло?

2 В книге «С того берега» Герцен говорил, что Европа уставлена памятниками и почти каждый камень нужно сохранить, как частицу истории, Россия же молода и даже фундамент общественного порядка в ней еще не обсох. Вот почему старые общественные отношения будут сломаны прежде в России, а не в Европе, хотя они там и больше одряхлели.

Мысль Герцена важна не только для истории общественных движений, она объясняет не только нашу революцию, но и многое в истории культуры.

Известно, что исследователи любят обращаться к явлениям и фактам, которые еще не были предметом научного анализа. Если явление еще никто не объяснил, значит, никто не дал ему ложного толкования и, следовательно, не придется опровергать старую точку зрения, прежде чем взяться за построение новой концепции.

Шкловский пишет, что кинематография казалась ему удивительным искусством, у которого не было истории, а следовательно, и груза традиций. Искусство создавалось на глазах, в нем все было новым. Поэтому казалось, что легче всего выяснить законы «строения вещества» искусства, его закономерности на материале кинематографии.

Конечно, эта посылка исследователя была неверна, формальное изучение искусства не дает его верно понять, и такая позиция пагубна и для искусства и для его исследователя. Шкловский об этом написал сам, написал точно и темпераментно.

Мне здесь важно другое, то, что интерес исследователя скрестился с тем поразительным явлением, которое называется советская кинематография.

Исследователь попал в удивительную коллективную, творческую лабораторию. На его глазах рождались шедевры, он мог не только исследовать творческие принципы строения таких фильмов, как «Стачка» и «Ленинская киноправда», «Мать» и «Звенигора», «Конц Санкт-Петербурга», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», но и принимать творческое участие в их создании.

Рождались не только советская теория монтажа, не только новая теория языка кино одновременно с этим языком, не только новый поэтический и одновременно публицистический стиль советской кинематографии. Прежде всего рождалось новое величественное содержание этого искусства, его революционный пафос, его революционная страсть.

Шкловский много писал об этих картинах и их авторах. Писал так, что и сейчас читатели — все равно, старые или молодые, свидетели и участники рождения этого искусства и те, для кого эта эпоха стала легендой, — одинаково проникаются радостным трепетом, который всегда сопровождает рождение.

Он сочувственно цитирует Эйзенштейна, говорившего, что ему и его соратникам казалось, будто они делают революционное искусство, тогда как революция сделала их самих. Это и стало темой Шкловского-критика. Он рассказывал о том, как люди делали искусство революции, о том, какие это были люди, и о том, как революция формировала этих людей.

Так оказалось, что исследователь, пришедший в искусство со своими собственными целями, со своей задачей, увлекся не столько анализом того, как возникает искусство, а тем, как самому его делать. Впрочем, анализу это не помешало.

В предисловии к «Государству и революции» Ленин говорил, что опыт революции приятнее и полезнее проделывать, чем писать о нем. Это высказывание удивительно верно характеризует природу революционного творчества, в какой бы области оно ни проявляло себя.

Кинематография не была исключением. Те, кто имел счастье работать в советском кино эпохи его зарождения, помнят чувство создания нового и необыкновенного, которое захватывало людей целиком и, конечно, полней, чем анализ созданного другими.

Шкловский испытал это на себе. Поэтому он ходил на кинофабрику, как на службу, хотя на ней не служил, монтировал картины, которые не получались, писал надписи, давал советы авторам сценариев, правил рукописи, обогащая их своей выдумкой, требовал, чтобы фильмы делали экономно, чтобы их было много, чтобы они решали темы современности, заботился о том, чтобы у актеров были хорошие роли, и сокрушался по поводу того, что сценаристы не умеют писать роли женские.

Он делал в кинематографе свое дело и кроме того много такого дела, к которому он по складу ума и характера, по склонностям и интересам не имел никакого отношения.

Время делало людей, которые его описали. Таким время сделало и Виктора Шкловского.

**3** Мне уже довелось писать о другом удивительном человеке этой эпохи, об Адриане Ивановиче Пиотровском. Он был драматургом, сценаристом, художественным руководителем «Ленфильма» и руководителем оперного театра, в котором зародилась советская опера — от Шостаковича до Держинского, вдохновителем ленинград-

ского ТРАМа и директором Института истории искусств. Он находил время, чтобы писать статьи в газетах и журналах и отнюдь не дилетантски, а профессионально переводить античных авторов. Один только перевод Аристофана делает его имя значительным в истории нашей культуры.

Секрет этой многосторонности не только в том, что человек был очень талантлив. Сейчас не меньше талантливых людей, чем в 20-е годы. Но революция сформировала особый тип культурного деятеля. Пиотровский принадлежал к этим людям. В годы культа личности они были парализованы, но, к счастью, не все уничтожены.

Я спросил Пиотровского, сетовавшего на неприятности, почему бы ему не оставить дела, которые не приносят ничего, кроме огорчений, и не уйти в переводы античных авторов. Он ответил мне горько и резко, что это невозможно — я не смогу переводить Эсхила, которым занят сейчас, если у меня не будет кинематографа, театра молодежи, оперного театра, студентов, редакций, я не хочу заниматься археологией и не стану ею заниматься.

Только строя культуру нашего времени, он мог проникать в тайны культуры века Перикла. Они были для него неразрывны. История помогала ему понять современность. Современность давала ключи к познанию истории.

Шкловский пишет о больших литературных явлениях прошлого, используя свой опыт современника великой революции. Пусть это пришло не сразу — сравните работу «Как сделан «Дон-Кихот», написанную в 20-е годы, и хотя бы то, что написано им о герое Сервантеса в статье «Литература и кинематограф».

Прежде был формальный анализ, пытливый интерес к тому, «как это сделано», почти детская попытка разобрать игрушечный автомобиль, чтобы понять, почему он бегаёт. Этот интерес сменился размышлениями «взрослого» исследователя, который, пережив опыт революции, единственный способен понять выросший в эпоху общественных катаклизмов характер героя Сервантеса.

Раньше Шкловского интересовало, как «сделан» Толстой, но позже пришел интерес к великому человеку, который не только увидел неизбежное крушение старого времени, не только осуждал старый жизненный уклад, но искал новый, не мог найти и жестоко страдал из-за этого.

Вторгаться в творческую лабораторию современника нескромно. Но я не могу удержаться от догадки, что именно кинематограф, именно опыт работы с большими мастерами кинорежиссуры принес Виктору Борисовичу понимание, что знания, «как сделан» предмет искусства, недостаточно для того, чтобы проанализировать художественное произведение и охарактеризовать его автора.

Опыт работы в современном искусстве привел Шкловского к марксистскому методу анализа искусства прошлого.

Пиотровский и Шкловский были людьми разными, непохожими и даже, как мне казалось, чем-то раздражавшими друг друга. По их многое роднило, и прежде всего единство культурного типа, хозяйское отношение к культуре. Они сознавали себя ее участниками, ответственными за все ее отрасли, а не только специалистами своего ремесла.

Буржуазные теории прогресса плоски и не способны увидеть сложность движения культуры. Так, определив, что в XIX веке отдельные отрасли науки все больше отрываются друг от друга, а жанры искусства все больше и больше дробятся, теоретики пришли к идее дифференциации культуры, ее специализации, к утверждению, что эта специализация все больше будет возрастать. Время «Возрождения», когда был не в диковину многосторонний и всеохватный тип культурного деятеля, казалось этим теоретикам эпохой неразвитой культуры, которая ближе первобытному синкретизму, чем блестяще дифференцированной современности.

Но в том-то и дело, что революция вызывает необходимость всеобщего пересмотра, переоценки, перестройки не только общественных отношений, не только экономики, но и явлений, ими рожденных. Уютно разложенный по разным полочкам мир культуры, каким он представляется буржуазному сознанию, неожиданно предстает в плотных связях. Поэтому революция и предъявляет требование на культурного деятеля, способного охватить не только свою специальную отрасль, но и координировать процесс всеобщей перестройки и переделки всей культуры. Этим процессом у нас не только административно, не только организационно, но творчески руководил А. В. Луначарский. Вместе с ним этим был занят и А. М. Горький. Они были самыми большими деятелями созданного революцией культурного типа, о котором я уже говорил.

Дело тут не только в масштабе, не только в разнохарактерности интересов и знаний. В. Я. Брюсов, наверное, знал не меньше — я помню день, когда он прочитал в Литературном институте три лекции — о теории относительности (тогда о ней мало кто знал), об античном стихосложении и об отношении средневековой алхимии к современным теориям строения вещества. Но Брюсов не был хозяином культуры, он был лишь собирателем знаний. Горьким же руководила страсть не только как можно больше узнать, но и отобрать нужное для строительства нового мира. Он был и творцом культуры и рачительным ее хозяином.

Пусть и в меньшем масштабе, таким человеком был А. И. Пиотровский. Такой же человек, со своими индивидуальными поправ-

ками, В. Б. Шкловский. Нет отрасли нашей культуры, до которой ему не было бы дела. Он знает свою специальность — и не только свою — не как коллекционер знаний, а как мастеровой, как работник.

Все это рождает еще одну существенную черту в его творческом характере.

Ему очень полюбилось одно высказывание Маркса, и он так часто его цитирует, что редакторам этой книги пришлось попросить его кое-где вычеркнуть эту цитату. Замечание Маркса касается характера совместного труда. Шкловский поясняет, что художник не принимает участия в совместном труде, что, однако, не означает, что его индивидуальный труд не является частью общественного труда. Все это, разумеется, верно, но не исчерпывает сложности вопроса об отношении художника к своей работе.

Есть люди искусства, стремящиеся прежде всего утвердить в сознании читателей, зрителей, слушателей свои мысли и чувства, и не заботятся о том, чтобы читатель и зритель непременно запомнил их авторов. Тексты «Ревизора» и «Горя от ума» расплозились по пословицам, и то, что они стали анонимными, свидетельство не слабости, а, наоборот, покоряющей силы художников.

Но есть и другой тип людей творческого труда. Они хотят утвердить в искусстве прежде всего самих себя, свою манеру, свой стиль. Вряд ли нужно выдавать отметки различным творческим темпераментам. Нужно сказать только, что они всегда спорят, и если Маяковский говорит: «Сочтемся славою, ведь мы свои же люди», — то другой поэт немедленно возражает: «Я, гений Игорь Северянин».

Я никого не хочу осуждать, хотя один умный человек — не помню кто — говорил, что великие умы не боятся тривиальности, и только посредственность обязана быть всегда оригинальной.

Кинематография, очевидно, в силу своего полупроизводственного характера до некоторой степени является результатом совместного труда. Может быть, поэтому бывает так трудно писателю в кино. Если он озабочен тем, чтобы его сохранили в искусстве, ему в кинематографии нечего делать. Она потребует от него вклада в общее дело — в фильм, и не пообещает взамен зеркального изображения его личных достоинств. Кино не консервирует литературные вещи, а открывает их для новой, иногда не похожей на прежнюю, жизни.

Многих писателей это отпугивало от кино, других, наоборот, привлекало. Как забыть, что в Ленинграде рядом с Адрианом Пиотровским работал Тынянов, что вслед за ними пришли на «Ленфильм» Николай Тихонов, Вениамин Каверин, Николай Никитин,

что в Москве на Первой госткинофабрике всегда можно было встретить Исаака Бабеля, Сергея Третьякова, Николая Асеева, что в «Межрабпомфильме» много и плодотворно работал Осип Брик. В ту пору писателя не нужно было «призывать» работать в кино — он приходил туда сам и как хозяин и как ученик.

Шкловского это увлекало. Сначала он увидел, как рождаются новые формы искусства, рождаются на глазах, за монтажным столом, рождаются так конкретно, что их можно было даже пощупать. Потом увлечение форматворчеством иссякло. Искусство рождало прежде всего новое содержание, оно жило пафосом переделки мира, пафосом революции. Оказалось, что понять его можно, только если работать в нем так, как работают самые сильные люди, открыватели новых путей. А это потребовало щедрости, а не сохранения себя. Нужны были щедрость мысли, щедрость темперамента щедрая отдача своего времени. Искусство потребовало не только творчества, но и организации. Шкловский не только это понял, но и пошел на это. Вот почему его статьи о производственных планах кинофабрик или статьи о необходимости равномерной загрузки фабричных павильонов написаны с тем же темпераментом, что и статьи о новых, поразительных явлениях нового искусства.

Он хотел делать искусство, а не себя в нем. Конечно, он знал, что именно так и рождаются в искусстве крупные личности — ведь он очень эрудированный человек. Но, я думаю, что он не рассчитывал. Он отдался времени, а время требовало именно того, что делал он.

**4** И все-таки при всей разбросанности интересов, при разнохарактерности и, если можно так выразиться, при различных калибрах, в статьях Шкловского о кинематографе нетрудно обнаружить единую тему, вернее, несмотря на то, что он порицает привычное для кино параллельное действие, две параллельные темы.

Тема Шкловского-критика — это тема новаторства советского кино, анализ природы этого новаторства с его метафоричностью и гиперболизмом, с его публицистическими и поэтическими ходами, с поисками нового, патетического киноязыка.

Тема Шкловского-сценариста — это тема создания камерного, как тогда говорили, реалистического фильма, в котором жизнь эпохи представляла бы через частные человеческие судьбы.

Есть ли здесь противоречие? В определенный период, несомненно. Но Шкловский преодолевал его тем, что к явлениям, которые были ему творчески «не показаны», все равно подходил увлеченно. Сам он так не работал, но понимал, что те, кто работает иначе, создают большой эпос советской кинематографии.

Он всегда был пропагандистом искусства Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина и писал о них восторженно, но вместе с тем не как апологет. Он понимал, почему в «Стачке» Эйзенштейн акцентировал эксцентрические сцены, в которых показана шпана, живущая в бочках. Он разбирает природу эксцентризма Эйзенштейна и приходит к выводу, что сцены эти необходимы художнику — автору фильма, но вовсе не нужны его произведению. Он констатирует, что в фильме «Октябрь» столько изобретений, что их хватило бы на целую кинофабрику. Но тут же он не может удержаться от язвительного замечания о пристрастии Эйзенштейна к демонстрации вещей и о том, что во время штурма Зимнего дворца, наверное, не было такого большого урона, как во время съемки этого штурма, — ведь большевики воевали с Временным правительством, а не с мебелью. Он подробно анализирует «Новый Вавилон» Козинцева и Трауберга, оценивает удачу, не обходит ошибки и делает прозорливый вывод, что режиссеры «удались», чего нельзя сказать об их картине. Он распознает двойственную природу «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга» Пудовкина и говорит о борьбе реалистической прозы и аллегорической поэтичности его фильмов.

Многое из того, что говорил Шкловский, стало сейчас обыденными оценками и людей и их фильмов. Но вспомним, что он писал о фильмах, когда они еще не были выпущены на экран, когда имена их авторов еще не были известны, когда истинное значение их работ, их великое качество еще не было распознано.

Среди нас ходит кинематографический критик, который в свое время не понял и не сумел правильно оценить значительную для советской кинематографии картину. Потом он много лет посвятил доказательству того, что инкриминируемая ему статья о картине — плод недоразумения. Он добился даже, что через тридцать лет после появления фильма и статьи о нем в Союзе писателей разбирали это «дело» и признали критика невинным в ошибке. Такая забота о собственной непогрешимости трогательна, тем более что этот критик если и знаменит, то только этой ошибкой.

Шкловский о непогрешимости не заботился. Он иногда ошибался. Ему доводилось высоко оценивать явления, недостойные высоких отметок, он иногда обходил вниманием явления примечательные. Но стоит ли упрекать современника в том, что он не оказался пророком? Для критика, кстати, это качество вовсе не обязательно. Однако я прошу читателя особо внимательно прочитать статью «Конец барокко». В ней действительно содержалось пророчество.

В ту пору, когда еще об этом не думал никто, Шкловский заговорил о кризисе «вещной», монтажной кинематографии. И вот оказалось, что его критические замечания в адрес новаторских

фильмов эпохи не только констатировали частные их недочеты, но и предупреждали об опасности превращения живых, полных общественного пафоса произведений, в ложно поэтические фильмы, исполненные напыщенного и пустого аллегоризма. Время требовало новой поэтики, углубления реалистических, «прозаических» тенденций и отказа от ложной, «барочной», как говорил Шкловский, поэтичности.

Конечно, это еще не было предсказанием появления на нашем экране «Чапаева» — это было бы много даже для пророка. Но Шкловский верно понял ход развития советской кинематографии, торжество реализма, который ее привел к «Чапаеву». Он одним из первых сумел понять эпохальное значение «Броненосца «Потемкин», так же он сумел оценить и высокое качество «Чапаева».

В начале этой статьи я говорил, что лучше статьи Шкловского читать в оригинале, чем в популярном изложении. Поэтому я не буду касаться многих важных и примечательных работ Виктора Борисовича. Но я не могу не подчеркнуть того, что, начав с сопоставления литературы и кинематографа, он, как оказалось, никогда не оставлял эту тему. Изменилась только позиция автора — теперь речь идет об «олитературивании» кино, о сближении искусств, о том, чтобы в новом искусстве новаторски использовать оружие литературного реализма. Этой идеей проникнуты статьи Шкловского об истории на экране, об экранизации классиков, о современных фильмах.

При всей пестроте объектов исследования в книге развивается одна тема, тема взаимосвязи литературы и кино, сравнительное исследование законов литературы и законов кинематографии. Не случайно в книге столько внимания отдано экранизации — здесь легче всего проследить законы взаимодействия кино и литературы.

И вот книга статей, написанная по разным поводам и в разное время, оказалась, как сказал сам Шкловский в одном личном письме, «ручьем размышлений». Тема взаимосвязи литературы и кино все время «течет» в книге, о чем бы ни говорил ее автор. Шкловский в своих статьях идет вдоль развития кинематографии, упорно следя за тем, как развивается один ее признак — ее литературные связи.

В геометрии Лобачевского, как известно, параллельные линии сходятся. Опыт Шкловского-теоретика в определенный момент, на определенном этапе совпадает с творческой практикой Шкловского-сценариста.

Он написал много сценариев и сделал много картин, хотя его участие в них зачастую и анонимно. Среди фильмов, которые подписал Шкловский, были удачи и поражения. Причины поражений

он анализирует сам, как, например, в «Капитанской дочке», хотя иногда и умалчивает о неудавшихся фильмах («Мертвый дом»). Но вот что странно: говоря о своих успехах и высоко оценивая фильм «По закону», он почти ничего не говорит о «Третьей Мещанской».

Он скромно пишет, что его заинтересовала возможность создать фильм с минимальным количеством актеров и мест действия. Поэтому и был написан сценарий «По закону». Как развитие этой задачи позже был написан сценарий «Третьей Мещанской». Напомню, что кроме этого фильма им был еще написан сценарий «Два броневика».

Критику всегда приятнее быть пронизательнее, чем автору, и я охотно воспользуюсь этой возможностью. Для Шкловского «Третья Мещанская» только эксперимент, попытка сделать камерный фильм и не больше. Правда, впоследствии он говорит, что в «Под крышами Парижа» Рене Клера есть черты сходства с «Третьей Мещанской». Мне кажется, что это утверждение не совсем справедливо, но будет справедливо другое — то, что в «Третьей Мещанской» предугадана поэтика итальянского неореализма, с его интересом к обыденной жизни, с поэтизацией городских окраин, с рядовыми, как будто совсем ординарными бытовыми героями.

Я не хочу упрекать мастеров неореализма в подражании, хотя должен сказать, что никому не удастся отговориться тем, что советские фильмы малоизвестны на Западе — именно «Третья Мещанская» В. Шкловского и А. Роома была показана во многих странах мира. Дело не в подражании и, конечно, неореализм был рожден в Италии сложными социальными явлениями. Но ведь не случайно теоретики неореализма называют среди своих учителей М. Донского, поставившего трилогию Горького. И если обратиться к литературной генеалогии «Третьей Мещанской», мы без труда найдем в этом сценарии следование великим традициям русского реализма. Еще на раннем этапе развития советской кинематографии Шкловский искал элементы реализма в кинематографической поэтике.

Теоретики много пишут о роли Дзаваттини в развитии реалистического стиля кинематографии. Я не хочу, чтобы знаменитый итальянец потеснился. Но нужна справедливость — еще до того, как появился неореализм, Шкловский написал «Третью Мещанскую».

5 Эту статью я начал описанием первой моей встречи с Виктором Борисовичем Шкловским. Та, о которой я хочу рассказать, происходила сравнительно недавно, в более торжественной обстановке, причем Шкловский выступал в не свойственной ему роли — он не говорил, а молчал.

В большом зале Центрального дома литераторов праздновали семидесятилетний юбилей Виктора Шкловского. Признаюсь, я шел туда с тревогой.

Дело в том, что я помнил о неприятном случае в конце 40-х годов, в том же Доме литераторов. Было собрание. Председатель объявил, что следующим оратором выступит Шкловский, и к выходу потянулись люди. Шкловский говорил перед полупустым залом, а может быть, и вовсе не говорил. Это было ужасно обидно и больно. Еще за несколько лет до этого случая люди торопились на выступления Шкловского, жалели о том, что им не довелось его услышать. Могло показаться, что популярность литератора кончилась, что новое время породило новые интересы к новым людям. Но оказалось, что это было совсем не так.

Шкловского тогда не печатали и, следовательно, отсекали для него возможность говорить с читателем.

Его отрезали и от устной трибуны и пускали на нее только для разговора по частному поводу.

Между тем аудитория хотела говорить с Шкловским, слушать его, восхищаться блеском его индивидуальной манеры.

Интерес к Шкловскому никогда не иссякал, но был искусственно внешне парализован.

Сейчас этому параличу пришел конец.

Когда я пришел в Дом литераторов, то не нашел места. Зал был заполнен не только современниками блистательного начала работы Виктора Борисовича, но прежде всего молодежью.

Он сидел на трибуне. Он был очень серьезен и не хотел прятать волнения. Он никогда не был циником, и, зная лучше других, что поведение юбиляра — вечный повод для насмешек юмористов, с мужественным удовольствием переживал торжественность вечера.

Перед ним проходили делегации. Говорили о Шкловском-критике, историке литературы, кинематографисте, прозаике, теоретике. Были речи о его заслугах в изучении истории России, в структурной лингвистике, кто-то рассказал, как его работы используют в кибернетике.

Я слушал ораторов и вспоминал то, что я знаю об этом таком привлекательном для меня человеке.

Он работает. Мы еще прочитаем не одну его новую книгу. Но ведь в том, что он уже написал, так много нужного нам и сегодня.

Об этом свидетельствует книга «За сорок лет».



1

# I. НЕМОЕ КИНО

## ВСТУПЛЕНИЕ

Пятьдесят лет назад зимой большие города становились тихими. Улицы расширялись от белизны снега; сани безмолвно катились к редким театрам, мимо синеватых газовых фонарей.

Небо тогда еще не было так сильно подсвечено городом, и в зимние ночи и даже вечера над домами и улицами появлялись звезды.

В старом Петербурге тогда еще ходили конки, и трамвай только начинал овладевать улицами.

В большом железном Народном доме на Петербургской стороне, маленьким мальчиком, я увидел тогда первые картины синематографа.

Зал был окружен стоячими, скованцами клепаными фермами; в нем не сидели, а стояли.

Сперва на эстраде появились какие-то люди с бородами, в пестрых костюмах, кричали что-то неразборчивое — вероятно, это была сценка из народной жизни. Потом спустили белое полотно, а может быть, оно уже было натянуто.

Раздался зуд огромного, незнакомого насекомого. В зал вторгся прозрачный синий конус; в конусе шевелились черные тени, а на экране появились огромные люди: это были дети в длинных рубашках: размер их, как мне показалось, был как у деревьев бульвара около Гостиного двора.

Они бегали, дрались подушками, потом полетел пух. Когда они бежали на зрителя, то вырастали, как паровозы скорых поездов.

В синем конусе клубилось что-то черное, не имевшее запаха; это были тени, еще не дошедшие до экрана.

Внизу на эстраде изо всех сил надрывался рояль, заглушая зудение конуса и стремясь наполнить безмолвие притихшего зала.

Вероятно, это было не пятьдесят лет тому назад, а шестьдесят.

О «синематографе», который также называли «биоскопом», говорили мало, но он появлялся в маленьких магазинах, его названия горели над входом желтыми лампочками. У входа непрерывно звенел электрический звонок, обманывая, что сеанс только что начался. Сеансы были коротенькие, а ленты были еще короче, и смотреть их можно было с любого места и момента.

Всем выдавали небрежно напечатанные билеты с правом входа за полцены.

Залы пустовали, и синематограф, никем не замеченный, продолжал расти, вращать в жизнь: появилась хроника, картины усложнялись.

Когда на море видишь далекие огни маяков или прожекторы, бродящие по небу и в воде, тогда вспоминаешь синий конус, который увидел в детстве.

Неузнаваемыми, хотя и везде появившимися, неуважаемыми, хотя и названными самими планетами, самыми громкими именами, на тихих улицах открылись кинематографы и как будто стали безмолвным фоном жизни рядом с газетой и даже с разговором.

Почти всю жизнь я вижу голубой конус, он даже окрасился, озвучился, одно время сплюснулся, расширился, теперь опять подымается вверх, но как мало мы знаем о том новом, что создает это искусство, которое в то же время — одна из крупнейших индустрий мира.

Люди стали видеть друг друга, люди узнали, как выглядят чужие улицы; то один то другой народ завоевывал

на время киноэкраны. Кочующее содружество кинолент нуждается в осмыслении.

В старых теориях искусств мы различали живопись, архитектуру, музыку, литературу. Литературу мы делили на ломтики и среди них очень уважали драму.

Было еще условное искусство — пантомима, но применение его было ограниченным. Пантомима была консервативнейшим из искусств.

«Синематограф» рос и даже получил новое имя — «кинематограф», которое было уже не только искусством, но и производством.

Залы крупнели, рояли и оркестры заглушали безмолвные фильмы; фильм брался изобразить все — жестокую драку, преступников больших городов, историю, погони в стенах.

Сюжетное искусство отделилось от слова.

Может быть, только греческая трагедия развивалась с такой быстротой, как кино.

Только в истории греческого театра величайшие мастера нескольких поколений все же могли встретиться в жизни.

Кинематография как бы гордилась своей независимостью от литературы, создавалась из множественности попыток, поражала воображение, входила в сны людей и все еще не имела теории.

Потом начали появляться книги. Я сам с покойными товарищами Юрием Тыняновым, Борисом Эйхенбаумом, Адрианом Пиотровским издал сборник «Поэтика кино».

Киноизображение на кинофабриках лежало в виде целлулоидной ленты, которую можно было взять в руки, разрезать, склеить.

Отдельные сцены склеивались ацетоном; можно было увидеть, как они соединяются.

Искусство как будто давалось в руки, но все же было мало понятным. Оно демонстрировало как будто новые эстетические законы, законы движения, независимые от слов. Это требовало осмысления. Надо было понять законы построения пространства в человеческой психике.

Изменилось отношение к актеру, потому что его можно было не только снять, но организовать его поведение на монтажном столе.

Столкновения людей между собой прежде показывались в театре. Но не было показа жизни человека в реальности, так сказать, на натуре.

Вернее, это была привилегия литературы и, может быть, даже не всей литературы, а приключенческой литературы и берущей жизнь в отдельных характерных планах литературы романа середины прошлого века.

Немая кинематография пользовалась словом в его графической форме — в надписи.

Она резко отличалась от искусства прошлого, менее резко от живописи, и, быстро развиваясь, дошла до таких вершин, как «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина и ленты Чаплина.

Появление звука как бы приблизило кино к театру. Если первые попытки создать кинодраматургию говорили главным образом о специфике кино, то последующая кинодраматургия являлась попыткой приложения законов старой аристотелевской поэтики к действию, происходящему на экране.

В нашей теоретической литературе мы, конечно, должны отметить работы Льва Кулешова, относящиеся главным образом к эпохе немого кино, книги В. Волькенштейна, В. Туркина и работы Белы Балаша, который принадлежит одновременно и венгерскому, и германскому, и русскому киноискусству.

Кинематография тяжело переживала становление звука, и был момент, когда кинодействие было опять прикрыто, как прикрывают пойманную бабочку стаканом старого театрального павильона.

Часто и сценарий начинал приобретать характер театральной пьесы, в которой существуют только диалоги и редкие ремарки.

Теоретические работы Сергея Эйзенштейна опубликованы у нас в ничтожной части, но продолжают существовать в советском искусстве, как слово режиссера, ведущего подготовку молодежи. Если бы не работы ГИКа, то великая традиция советского киноискусства прервалась бы на много лет.

Сергей Михайлович сопоставлял звук и изображение, выяснял специфику кинематографического действия и вместе с Пудовкиным показывал, что звук не является подписью под картинкой и кинокадр не является иллюстрацией к диалогам, а перед нами возникает новый синтез искусства.

Идущее от традиции революционной советской кинематографии, итальянское киноискусство вернуло кинокадру

небо, показало значение дальнего плана, второстепенного движения... Не всегда ставя основные вопросы, оно не выгораживало действие кинокартины из жизни народа.

Мы присутствуем сейчас при возрождении советской кинематографии; энергия киновыражения вернулась к силе Эйзенштейна и Довженко, слово перестало быть иллюстративным; в работах Калатозова и Чухрая вернулись субъективность, зрительные ракурсы и чудо нового рождения слова, возникающего в обстановке мира, ощущаемого, как это мы видели в ленте «Сорок первый», на фоне звездочек солнца, сверкающих в море.

Слово перестало быть транспортом, несущим наспех записанную мысль. Кино перестало быть тенью театра, и традиции немого кино не повторялись, а явились в форме нового синтеза.

И в то же время, как и новый рост включает в себе и явления разрушения старого, как всегда, заговорили о конце искусства и даже об «антифильме», но ведь и теория романа всегда развивалась среди утверждений, что роман кончился.

Это написано в 1963 году.

## РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО

С. М. Эйзенштейн готовился стать инженером; учился японскому языку; хорошо рисовал; работал на фронте как художник и режиссер самодеятельных красноармейских театров. Пудовкин был физиком; Довженко — живописцем и учителем; Козинцев, Юткевич, Кулешов были живописцами; Шенгелая — поэтом; Эрмлер — чекистом. Старых кинорежиссеров почти что не осталось. Советские кинематографисты пришли в бедные, устаревшие и совсем брошенные старые киноателье. Начинали все заново.

Эйзенштейн ставил в театре Пролеткульта пьесу С. Третьякова и пародийную переделку пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Григорий Александров, тогда студийный актер, должен был пройти над зрительным залом по проволоке. И прошел на релетиции, а на спектакле ему это запретила охрана труда — боялись и за актера и за зрителей, на которых он может упасть. Пьеса не имела никакого отношения к Островскому. Новое

содержание еще не нашло свою форму. Брала старую форму и разрушали ее так, как дети ломают игрушку; в особенности если игрушка им не по возрасту.

Люди росли с необыкновенной, стремительной и веселой быстротой. К 1926 году советское кино уже создало мировые шедевры, среди которых были «Броненосец «Потемкин» и «Мать».

Я помню день премьеры «Броненосца «Потемкин» на Арбатской площади.

Площадь была совсем другая; на ней стояла небольшая церковь, за кинотеатром был рынок; были другие бульвары с булыжными мостовыми.

На премьере С. М. Эйзенштейн одел весь коллектив в матросскую форму. Фойе было украшено морскими флагами.

Мы сидели в зале, не ожидая успеха. Перед этим на просмотре в Совкино один руководитель благожелательно сказал: «Картина, несомненно, годна для клубного проката». К ней отнеслись как к агитке.

И вот на экране встала волна, разбивающаяся об одесский мол. Потом пошли кадры как будто хроникальные. И родилась картина, которая захватила зал, захлестывая его волна за волной, вводя всех людей в другой мир, в мир революции 1905 года, переосмысленный как предчувствие будущей победы.

Через тридцать восемь лет после премьеры картина все еще на экране. В прошлом году она с успехом прошла в Риме. Она — гордость не только советской, но и мировой кинематографии.

Через несколько дней после премьеры я вечером пришел к Эйзенштейну. Он жил где-то на Патриарших прудах, вместе с М. М. Штраухом. На двоих людей — на режиссера и на актера, тогда уже известного, — была одна комната.

Жилищный комитет, просмотревший картину, постановил: дать Эйзенштейну вторую комнату, и дал ее путем перемещения жильцов внутри дома. Сергей Михайлович показал мне комнату с гордостью. На потолке вокруг лампы были проведены разноцветные круги. Деревянные зелено-желтые жалюзи были подняты настолько, что пропорции комнаты изменились. Это была веселая комната счастливого человека, довольного человека: у него была лента, уже прославленная во всем мире, и собственная комната!

Я пришел в кинематографию из литературы. Пришел случайно. Меня позвали сделать надписи к картине «Бухта смерти». Снимал картину режиссер Абрам Роом. Сценарий написал Борис Леонидов, военный журналист.

Шел 1926 год. Я попал на кинофабрику, начал крутить пленку, просматривать кадры, изменять надписями сюжет и удивляться великим возможностям киноискусства.

Потом я работал с Львом Никулицыным над картиной «Предатель» на 3-й фабрике, которая находилась у теперешнего Киевского, а тогда Брянского вокзала. Фабрика была совсем крохотная. Декорации толпились в ней, как коровы, внезапно остановленные перед воротами. Мы берегли каждый метр свободной площади. В. Е. Егоров, прекрасный театральный художник, создатель декораций «Синей птицы» в МХАТ, показывал нам, как в кино делают пространство. На первом плане он ставил какую-нибудь укрупненную диковинку, например опущенный кусок флага или грандиозную ногу статуи; на заднем плане он повторял эту же диковинку в целом виде, но уменьшенную в десятки раз; пересекал промежуток полосами света и получал даль.

Мы учились делать море из черного бархата и таза с водой, в котором отражался луч прожектора.

Советская кинематография была бедной. Советская кинематография уже и тогда была великой, потому что она была поднята грозным фронтом Революции.

Шел 1926 год. Снимался «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна. Снималась «Мать» Пудовкина, «Шестая часть мира» Дзиги Вертова — я делал первый набросок ее сценария. Работали «фэкссы» — Козинцев и Трауберг, снимали «Чертово колесо». Работали Протазанов, Кулешов.

Мне пришлось работать на 3-й фабрике с великим актером Л. М. Леонидовым. Первоначальный сценарий «Крыльев холопа» был написан писателем К. Шильдкретом. Леонидов, прочитавший сценарий и посмотревший, как сделана в нем роль Ивана Грозного, сказал: «Я не могу рычать на экране. Дайте мне в руки какую-нибудь вещь. Покажите, что я делаю, чем заинтересован и к чему я стремлюсь». И мы придумали Ивану Грозному его дело. Он вместе с царицей имеет «белую казну», заинтересован в государственной торговле льном. Мы в кино были реалистами. Мы искали вещи и обстановку, которые определяют поведение

человека, его походку, его отношения с другими людьми, его заинтересованность.

Картина «Крылья холопа» была снята режиссером Ю. Таричем, сейчас уже очень старым человеком. Снимали мы в селе Коломенском. Строили там избы. Одевали бояр в настоящие костюмы. Помню фамилию художника — мастера по костюмам — Воробьев. Костюмы обнашивали. Бороды выращивали, а не приклеивали. Люди на экране оказались очень красивыми.

Время было наивное. Но это было время великих открытий. И мы ждали, что завтра произойдет чудо.

В кино режиссер имеет перед собой человека, такого человека, которого зритель может рассматривать. Человек этот не живой, а снятый. Но зато зритель живой. Он ходит среди снятых людей. Режиссер тоже живой. Он ведет за собой зрителя, он показывает ему мир по-своему. Он прокладывает в мире свои дорожки. Он то пригибается, то поднимается, смотрит то сверху, то снизу. Он заменяет всего человека его рукой, если рука в этот момент самое главное в действии.

Мы снимали. В том году появился Эйзенштейн и появился Пудовкин. Я говорю — появились, хотя у этих молодых людей прославившие их картины были третьими. Пудовкин снял картину «Механика головного мозга». Это была картина о теоретических идеях академика Павлова. Павлов посмотрел ее и сказал: «Я думал, что получится вульгаризация, а этого не получилось». Внимательность, заинтересованность делом, как бы подчиненность режиссера самой действительности — вот с чего начал Пудовкин. Потом он снял картину «Шахматная горячка», комедию, в общем, незначительную. Третьей картиной он снял «Мать» по Горькому. Сценаристом был Натан Зархи, лучший сценарист, которого я знал за свою жизнь, — погиб он молодым, случайно, при автомобильной катастрофе. Он был сценаристом, драматургом, любил музыку. Пьеса Н. Зархи «Улица радости» — очень хорошая пьеса, но я думаю, что сценарий Зархи был лучше. Он не просто отразил на экране роман Горького, он нашел зрительные эквиваленты словесным построениям Горького. Он выразил те же идеи через действия актеров, через все вещи, через способ съемки.

Революция передана не только демонстрацией, не только стачками, но и весной. Улыбаются дети, летят птицы, вскрываются реки.

Много раз в кино было показано, как герой во время ледохода переходит по льдинам. Это делали и американские режиссеры. (Кажется, в первый раз это было в романе Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома»: там негритянка с ребенком на руках уходит от погони через ледоход.)

Но у Пудовкина и Натана Зархи через ледоход уходит человек, спасающий не себя, а свое дело, — уходит революционер на демонстрацию. Он освободился из тюрьмы для того, чтобы вырваться к революции. Он спасает не себя, а революцию. Он жаждет опасности. Его убивают. Красное знамя — ничего, что оно тогда было не красным, а серым, потому что кино не было цветным; сыгранное красное знамя — осмысленный игрою цвет или, вернее, созданный цвет — падает на землю.

Женщина, мать подхватывает знамя, поднимает его. Солнце светит через редкую, грубую ткань, и это — солнце революции.

Это не символизм — это столкновение вещей, которые выражают идею, содержание.

Время создания советской кинематографии — это время чудес. Я буду еще много говорить об Эйзенштейне и о Пудовкине.

С Пудовкиным мне пришлось работать. Это были счастливые дни, когда мы сидели за столом — Пудовкин, актер Б. Ливанов, оператор А. Головня, художник Уткин, режиссер М. Доллер — и говорили об исторических людях так, как будто они живут сейчас, как о знакомых. Выяснили их характеры для себя, чтобы потом объяснить другим, и радовались храбрости и изобретательности восстания 1611 года. Мы думали о том, как люди носили шапки и как шапки переламывали волосы, и какой был подъем рукава, и как надевали длинный рукав на руку, как двигались люди. Это было очень счастливое время.

Я даю тут подряд свои рецензии того времени, даю их, не изменяя. Многое в них наивно. В них есть заинтересованность даже не мастера, а подмастерья, человека, видящего зорко, но близко. Но это история нашего кино.

Мы собирались в АРРКе. («Ассоциация работников революционной кинематографии»). Мы были не нарядно одеты, и зал, в котором мы смотрели картины, был не богат. Мы спорили о фильмах. Мы говорили друг другу прямо, что мы думаем. Говорили о самом важном. Старались быть по своему художественному просвещению вро-

вень своему веку. И уходили на улицу. Тогдашняя, еще тихая, не многоэтажная Москва принимала нас, как своих, и мы смотрели на прохожих, как равные, как люди, им нужные, как люди одного времени и в то же время, как люди будущего.

1963

## СЮЖЕТ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Для настоящей работы по теории кинематографа необходимо было бы собрать все фильмы, или, по крайней мере, несколько тысяч. Фильмы эти, после классификации, дали бы тот массовый материал, на котором можно было бы установить несколько совершенно точных законов.

Очень жаль, что институты истории искусств и академии больше интересуются культурой Атлантики, чем современностью.

Кинематограф возник на наших глазах, его жизнь — жизнь нашего поколения, мы можем проследить ее шаг за шагом. Скоро материал станет необозримым. Скучно думать о том, что мы знаем о необходимости изучать современные явления истории искусств, но никогда этого не делаем.

Это дело не по силам одному человеку, для него нужны обученные помощники, средства и, может быть, опыты.

Можно было бы положить основание решению некоторых вопросов эстетики, экспериментируя при помощи специально написанных фильмов.

Отчего люди плачут?

Что такое смешное?

При каких условиях смешное становится трагическим?

Трудно осознать литературу, невозможно или почти невозможно руководить ею.

Кино все еще обозримо, возможно создание кинонауки.

В одном из русских повременных изданий в 1917 году появилась очень толково составленная заметка, где говорилось, что измученные работой писатели сценариев придумали машинку для сюжетов.

Представьте себе ряд лент, накрученных на особые катушки. На одной ленте обозначены профессии людей, на другой — страны света, на третьей — возрасты, на четвертой — разные действия человека, например: «целуются»,

«лезет на трубу», «сбивает противника с ног», «бросается в воду», «стреляет».

Писатель вращает эти катушки и через специальную щель читает получившуюся белиберду.

Машинка довольно странная, но, очевидно, необходимая для встряхивания мозгов американских кинематографистов.

Я еще буду писать об этой поразительной стороне кинематографа — немотивированности связи частей, его сценариев.

...Кино широко использует сюжеты «тайн» и сюжетный «параллелизм». Но использует их по-своему.

Тайна используется кино главным образом как сюжетная перестановка.

Сюжетной перестановкой называется такое явление, когда в художественном произведении события даны не в порядке их последовательности, а в каком-нибудь другом.

Обычно мотивировкой перестановки является рассказ. Так, в пушкинском «Выстреле» мы сперва видим Сильвио, упражняющемся в стрельбе из пистолета, а потом узнаем о его неоконченной дуэли с графом.

В такой мотивировке у Гоголя дано происхождение Чичикова, а у Диккенса в «Нашем общем друге» Джон Гармон сам себе рассказывает, как произошла его мнимая смерть (вместо него был убит товарищ, с которым он случайно переменялся платьем).

Тот же прием нередко находим у Вальтера Скотта, у Достоевского в «Подростке» и т. д.

Детективный роман восторжествовал в форме «романа с сыщиками», а не «романа с разбойником», оттого что разбойничий роман произошел из романа приключений, в нем торможенное действие совершается путем простого накапливания препятствий на пути героя, тогда как в «романе с сыщиком» дана возможность совершенно новой конструкции. Мы сперва видим тайну — преступление, потом нам дают несколько возможных догадок и наконец восстанавливается истинная картина. Таким образом, «сыщичкий роман»: не что иное, как роман тайн с профессиональным разгадчиком.

В кино сюжетная перестановка торжествует, мы видим сперва обычно несколько непонятных сцен, которые потом объясняются в форме рассказа действующего лица, причем здесь, при мотивировке рассказом, мы получаем не

рассказ о событии, как в романе, а чистую сюжетную перестановку — кусок фильма как бы отрезается от начала и ставится в конце.

В этом кино, несомненно, сильнее литературы. Гораздо слабее зато оно в области намека, которым обычно поддерживается в литературе интерес к разгадке тайны. Кино не допускает двусмысленности.

Параллелизмом действия в романе часто пользовались для торможения действия. В таких случаях героя или героиню одной части параллельного построения оставляют в самый критический момент и обращаются к другому параллельному действию. Так в «Преступлении и наказании» перебиваются две темы — судьба Раскольников и судьба Свидригайлова. Может быть, такова техника двух одновременно идущих интриг в «Короле Лире».

Любопытной чертой кинематографа является его полное пренебрежение к мотивировкам. Мотивировками я называю бытовое объяснение сюжетного построения. В более широком смысле под словом «мотивировка» наша школа (морфологическая) подразумевает всякое смысловое определение художественного построения. Мотивировка в художественном построении — явление вторичное.

Почти весь рассказ Э. По о том, как написан «Ворон», есть описание построения мотивировки для художественной формы.

Европейское искусство не избегает мотивировки даже в фантастических вещах. Волшебство, магия являются своего рода мотивировкой. Рассказы Э.-Т.-А. Гофмана часто содержат в себе возможность реального объяснения фантастического.

Кино в мотивировках почти не нуждается. Я объясняю это, может быть, слишком просто: в кино все не рассказывается, а показывается.

Не нужно подробно объяснять — каким образом произошло подобное счастливое стечение обстоятельств, какое нужно, например, для того, чтобы произошло чье-нибудь спасение. Факт налицо. Мы смотрим фильм и почти не спрашиваем себя «как, каким образом». Обычно современный трюковый фильм состоит из ряда отдельных занимательных сцен, соединенных только единством действующих лиц.

Психологической мотивировки тоже не дается. Необходимость одной части фильма в том, что в ней киноопера-

тор показал город сверху, необходимость другой — в том, что должна была вступить ученая обезьяна, в третьей части того же фильма дан балет и т. д. Все это смотрится с интересом. Сюжет фильма — это искусный выбор моментов, удачная временная перестановка и удачные противопоставления.

Киносценарий одновременно пошел в сторону комедии масок с постоянными персонажами и в сторону авантюрного романа с богатой техникой задерживающих моментов, со всякими потерями, потоплениями, необитаемыми островами и прочими трюками, сходными с такими же приемами хотя бы греческого авантюрного романа.

Я считаю не лишним напомнить, что А. И. Веселовский считает все «задерживающие моменты» греческого романа не воспроизведением особенностей греческой жизни, а своеобразными стилистическими приемами (А. И. Веселовский, Беллетристика у древних греков. — «Вестник Европы», 1876, декабрь, стр. 683).

Так как в кино основным являются комбинации сюжетных мотивов, то для избежания экспозиции действующих лиц и по другим обстоятельствам, о которых я напишу ниже, в этом искусстве, как и в итальянской комедии, появились так называемые маски, то есть постоянные действующие лица. Таковы постоянные герои, переходящие из фильма в фильм без переприветливки и даже не меняющие имен: забытый Глулышкин, Макс Линдер, Поксон и прославленный Чарли Чаплин. На примере Чаплина необходимо остановиться подробнее.

Чаплин персиграл необычное множество ролей. «Чаплин — солдат», «Чаплин — в банке», «Чаплин — полицейский», «Чаплин — курортный больной» и даже «Чаплин — артист кинематографа». Здесь, может быть, сказалась та потребность создания неравенства, которая побуждает беллетриста обращать какой-нибудь свой образ в постоянный эталон (мерило сравнения) для всего произведения.

Зритель пробует Чаплином различные профессии, он испытывает их и этим их отстраняет. Из киноактеров Чаплин — несомненно, самый кинематографический. Сценарии Чаплина не написаны, а создаются в игре. Он, может быть, единственный кинохудожник, который исходит из самого материала.

Чаплиновские движения и все его фильмы задуманы не в слове, не в рисунке, а в мелькании серо-черных теней,

он совершенно и окончательно порвал с театром и посто-  
му, конечно, имеет право на звание первого киноактера.

Интересно отметить, что Чаплин в фильме никогда ни-  
чего не говорит, и между отдельными частями его фильмов  
не появляются на экране объяснительные надписи. Рус-  
ские киноактеры рассказывали мне, что они, для того что-  
бы связать эмоцией разорванные элементы кинодвижений,  
говорят вполголоса подходящие фразы. Это можно заме-  
тить, глядя на их губы. Чаплин в фильме не говорит, а  
движется. Он работает с материалом кинематографическим,  
а не переводит сам себя с театрального языка на экран-  
ный. В чем комизм самого чаплиновского движения, я  
сейчас определить не могу, может быть, в том, что оно ме-  
ханизировано. Чаплиновскую игру можно разбить на ряд  
пассажей, причем обычно пассаж кончается точкой —  
позой.

Прибегая к метафоре, можно сказать, что чаплиновское  
движение пунктирно. Сам Чаплин, очевидно, хорошо соз-  
нает все «па» своего искусства. Его игру можно разбить  
на ряд «постоянных движений», повторяющихся с различ-  
ными мотивировками из фильма в фильм. Перечислю неко-  
торые: Чаплин идет (смех вызывает самый момент троган-  
ия с места), Чаплин на лестнице, Чаплин задевает кого-  
нибудь крючком своей трости, Чаплин падает со стула (ноги  
рогулькой и остановка в этом положении), Чаплин улы-  
бается (в три такта), Чаплина трясут за шиворот и т. д.  
Не знаю, сознательно или нет, но ансамбль актеров  
Чаплина движется иначе, чем их премьер. Здесь открыва-  
ется любопытный вопрос: комично ли движение Чапли-  
на само по себе или по противоположности с обычным дви-  
жением.

Островский написал ряд пьес, в которых выступили  
трагик и комик, причем каждый раз эти типы имели какую-  
нибудь бытовую мотивировку, например, трагик — это Лю-  
бим Торцов, комик — какой-нибудь чиновник. Но Остров-  
ский написал и «Лес». В этой пьесе трагик — это трагик  
и комик — это комик. Маска дана вне бытовой мотивиров-  
ки. Таков и Чаплин — он еще раз продемонстрировал все  
трюки кинематографа: падение в люк, удары ногой в зад,  
сбивание вещей — и все это смотрится.

Горячим это есть можно.

Меня интересует дальнейший путь Чаплина. Кажется  
мне, что фильм «Чаплин в кино» показывает некоторую

усталость трюка. В истории развития форм, обнажения приема, так же как и пародирование явлений, скорей всего, конец развития определенного цикла.

Мне кажется, что, скорей всего, Чаплин пойдет в сторону героическо-комического фильма, то есть будет пользоваться комично-страшным.

1923

## КОЛЕСО

«Станционный смотритель» с Москвиным — это роль.

У Пушкина — это повесть.

Пушкину было не очень жалко станционного смотрителя. Вообще он не работал на жалость. Пушкину, вероятно, больше нравился гусар, чем коллежский регистратор.

М. М. Гершензону принадлежит остроумное наблюдение. Дело в том, что на стенах дома пушкинского станционного смотрителя висели гравюры с изображением истории блудного сына. Отец спасал свое погибшее дитя. В схеме отец может не спасти, а погибнуть сам. Так пишутся произведения, работающие на жалость.

Не то у Пушкина. Он перепародировал старый сюжет. Дочь не гибнет, у нее дети, «обманщик» любит ее.

Отец спивается и погибает, верный схеме.

Сам писатель приезжает, чтобы узнать конец своей повести, узнает о том, что Дуня не погибла, и уезжает, не жалея о сделанной поездке.

Желябужский — режиссер картины — исправил Пушкина. Дуня погибает. Бедный Пушкин! Это ему в голову не пришло.

Сюжетная форма пушкинской вещи в контрасте между канонem и новым решением вопроса. Это было сделано мастером.

Зачем портить сделанные вещи?

Зачем переделывать Пушкина?

Плачьте без него.

Может быть, вы хотели выпрямить его идеологически?

Не думаю.

А если и хотели, то напрасно.

Колесо, например, круглое, но если его выпрямить, то нельзя ехать.

Все это не мешает Москвину хорошо играть.

1925

## ЭЙЗЕНШТЕЙН

В театре Эйзенштейн ставил вещи с сильно ослабленным сюжетом и с установкой на развертывание отдельных эпизодов, которые он называл «аттракцион». Каждая фраза текста, реализуясь, становилась самостоятельной сценой.

Эйзенштейн представляет собой еще более законченный тип «режиссера-безъяснителя», чем «безъяснитель» Мейерхольд.

Первая кинопостановка Эйзенштейна «Стачка» не может быть названа чисто бессюжетной вещью. В «Стачке» сюжет есть — это история рабочего, который подался на провокацию, но сюжет этот притушен и так заставлен развитием аттракционов, что вещь производит впечатление бессюжетной. В «Стачке» Эйзенштейн наметил и новую возможность для сюжета в кино. Основные линии композиции могут быть сосредоточены не только на личной судьбе героя, но и на сопоставлении монтажных моментов.

Подобно тому как поэт, составляющий книжку стихов из уже раньше написанных вещей, создает новую композицию, учитывая прежние вещи не как сложные формальные представления, а как материал, так кинематографический мастер может создавать сюжет монтажно.

Кино тем более должно пойти по этому пути потому, что первоначальный кинематографический материал неизменен, в нем нет художественного поступка, он нейтрален, так как он фотографичен, а фотография (в общем) имеет раз навсегда установленные отношения к снимаемому материалу.

Путь монтажного построения сюжета выбран был «Киноглазом» и развернувшими работы Кулешова конструктивистами. Уже были сделаны по этому принципу несколько фильмов.

Кулешов, монтируя свои вещи, почти не нуждался в сюжете, и поэтому сюжет был у него не в центре внимания. Он не обосновал им композицию, а только слабо мотивировал. Кулешову не важно, куда бегут люди в масовке.

Конструктивисты во главе с Осипом Брикком думали, что отказ от сюжетного искусства есть вообще отказ от искусства, не понимая, что здесь происходит только смена сферы, обрабатываемой эстетическими методами. Конструктивисты не смогли мыслить диалектически. В наш век эс-

тетически переживается материал. Поэтому документальные вещи, мемуары, письма могут быть восприняты, как роман.

«Стачка» — хорошая мотивировка для чисто кинематографического материала. Но в «Стачке» было много эстетического материала в старом и для нашего времени в дурном значении этого слова.

Шпана в свое время жила в кадучках. Очевидно, она в них спасалась от дождя. Эйзенштейн создает кадучечное кладбище, причем эти кадучки смотрят прямо в небо, как приборы для собирания атмосферных осадков. Бесконечные кинематографические наплывы, щегольское выделение «кинематографического почерка», бесцельные прыжки в воду и из воды — все это самоигральный эстетизм. Этот эстетизм сейчас у Эйзенштейна проходит.

Должен оговорить, что в «Броненосце «Потемкин» такого художественного материала также довольно много. Невероятно грациозно погибает матрос Вакулинчук, падая с реи и повисая на таях. Совершенно не нужна возня с брезентом, когда в этот брезент завертывают капитана.

Этого не было и не нужно, чтобы это было.

«Броненосец «Потемкин» сделан чрезвычайно умно, прежде всего чрезвычайно отчетливо взят не весь 1905 год, а именно «Броненосец «Потемкин».

Сужено употребление кинематографического почерка. Во всей вещи три наплыва, и все они смысловым образом оправданы. Монтаж хороший, входящий, перебивки, как, например, перебивки напряженной сцены съемкой носа «Потемкина», чрезвычайно удачны.

Тут мне хочется прервать спокойный тон доказывания, что гениален не Эйзенштейн, а время и люди, которые создали товар, которым он работает. У Эйзенштейна есть, несомненно, собственный кадр, громадная находчивость, остроумие — это видно по львам, пробуждающимся от выстрелов, — его собственный, эйзенштейновский товар.

Работа с человеком, постановка массовых сцен не идеальна, не все получается; то, что получается, не всегда нужно, но обработка этого материала — сопоставления его — превосходна.

Вся сцена на лестнице построена классически, хотя и в нее ворвался ненужный эксцентризм в изображении двух

калек. Но я понимаю, что Эйзенштейн этими калекками хотел подчеркнуть уступы лестницы.

Однако это сделано слишком грациозно.

Зато превосходно использована лестница, с ее площадками, тормозящими движение отныне знаменитой детской коляски.

Это до такой степени тактично, что здесь материал так дожат до конца, так экономно использован, что, конечно, лестница Эйзенштейна стоит всех русских фильмов, до нее созданных. Русские фильмы вообще стоят недорого, и Эйзенштейну придется еще получить доплату.

Лучшие сцены в ленте те, в которых никто не работал. Это — пятая часть, составленная из пушек и крейсеров. Но, не вполне владея человеческим движением, примитивно, хотя и чрезвычайно остроумно пользуясь массовой, Эйзенштейн блестяще умеет использовать человека не в движении. Это заставляет Эйзенштейна создать массовые сцены из первых и крупных планов. Вещи Эйзенштейна первоклассны не только в кинематографии.

Что касается работы оператора Тиссэ, то, конечно, она превосходна во всей натурной части, составляющей девять десятых ленты.

Знаменитый рассвет, конечно, классически превосходен, но, может быть, слишком красив, недостаточно локализован для этой картины.

Громадным достоинством съемки картины является необыкновенная логичность операторских приемов. Правильно, смысловым образом, оправданы панорамные съемки, съемки движущимся аппаратом, внефокусные съемки. Работа оператора не ощущается как нечто отдельное, она логично связана со всем смысловым построением вещи. Это величайшая похвала, какую только можно сделать оператору. Тиссэ снимает так, как человек должен дышать.

1926

## А. ХОХЛОВА

Вероятно, все знают, как горячо во всяком кинопроизводстве обсуждаются вопросы о киноактрисе.

Почти все доходят в этом вопросе до пафоса. Общее мнение, что женщина для экрана должна быть красива. Красива еще до экрана.

Возглас «хорошая баба» — к сожалению, возглас не только прокатчика, но часто и производственника.

«Одна красивая женщина на ленту» — убеждение многих директоров. При этом часто бескорыстное.

Считается, что для публики нужна «баба». Самые честные люди принимают это как налог.

Между тем это клевета на зрителя. Конечно, мир принял Дугласа Фербенкса за красоту, но Чарли Чаплин и Фатти взяли зрителя умением. Мэри Пикфорд не была красной — она стала ею: ее канонизировал экран. Экран создал из нее новый тип красоты.

Аста Нильсен, Пола Негри — все это не женщины для Рудольфо Валентино.

На экране красив хорошо движущийся человек.

«Юпитера» жестоки к обычной красоте. Киноискусство — организация движения. В кино человек овладел хаосом бытовой суеты. Из внеэстетического материала создается нечто логичное, трогательное и проничное. Ни трамвай, ни птица, ни листья — ничего не движется в кино само по себе.

Монтаж, склейка отдельных кусков — это организация. Легкость восприятия Чаплина, Бестера Китоно — из-за того, что движения этих людей рассчитаны до вдохновения. В кадре, в пленке они красавцы.

Русская кинематография, как и все русское искусство, дала несколько вдохновенных лент в начале революции. Это были исследовательские годы. Годы создания новой формы. Простей, как таблица умножения.

Работала школа Кулешова. Пленки не было. Ставились экспериментальные вещи. Монтировался из кусков, взятых из разных съемок, синтетический человек. Этот опыт показывал предел вмешательства режиссера в ленту. Создавалось понятие о кинематографическом времени и пространстве. Рассчитывалось движение. Устанавливалось, что кинематография прежде всего — самостоятельное, самодовлеющее искусство и, следовательно, к ней должны быть предъявлены все строгие требования, долженствующие быть предъявленными ко всякому искусству.

Дело не в «красивости», дело не в тягучести логнопсихологических картин, а в здоровом, динамическом построении киневещей.

Современная техника, современные вещи, современный человек в их динамике, в их реальном действии и реальном виде — материал нового технического искусства.

Весь материал должен быть выразительным, играющим, все построение пластически законченным, убедительным, и, следовательно, человек должен быть специальный, не из театра, не с ложным пафосом и переживаниями, не только с гримом, наклейками и «кондитерской» красотой, а выразительный, убедительный, характерный.

И вот появляется вдохновенное искусство Хохловой.

У Хохловой на экране нет случайного.

И нет усилия в фильтровке движения. Свободная и доходящая мимика.

Она — актер чистой воды.

Есть кинонатурщики — люди, которых берут в фильм за характерность.

Есть в мире несколько десятков киноактеров. Для них пишутся сценарии, потому что самое их движение, их способ передачи ощущения — это уже искусство.

К числу этих людей принадлежит Хохлова.

Кулешов нашел новый метод кинопостроения, но связал его с кинодетективом.

Метод слился с тем жанром, в котором были найдены его элементы.

Кулешову в кино нужны были движения. Сверху кадра вниз, по верху кадра, снизу кадра вверх...

И он взял, почти шутя, почти в исходе — сюжет, слабо мотивировавший эти движения.

В «Луче смерти» человек уже в прологе лезет по стене. Стена понравилась.

У Кулешова есть вина.

Он не нашел для Хохловой сценария. А режиссер иногда должен быть для актера подсвечником.

Хохлова играла не свои роли, а штампованную роль женщины-обольстительницы.

Вот что написал немец об игре Хохловой (в «Берлинер тагеблат»):

«...Я никогда не забуду улыбки Хохловой, когда она умирает в «Луче смерти».

Это — абсолютный товар.

В течение двух долгих часов нужно было смотреть на чудеса картины и Хохловой, при этом ни разу не пришлось перевести дух, хотя Хохлова и должна была отказать от всей своей оригинальной прелести.

Только блески мастерства показывали, что это в совершенстве развившее свое искусство тело могло бы с такой же уверенностью изобразить и самые неуловимые, тончайшие и лучшие чувства, если бы это входило в круг работы Хохловой».

Игра Хохловой поразила и американца. В «Нью-Йорк таймс» Дуранти написал:

«Помимо пропагандистского интереса «Приключения мистера Веста» имеют большое значение, являя собой пример новой кинематографической техники в России... Результат необычайно успешен... Героиня, г-жа Хохлова, следует новой технике в совершенстве. Каждое ее движение так искусно и вместе с тем так естественно, что дает впечатление новизны и оригинальности, до чего далеко большинству фильмов, которые я когда-либо видел».

Но признак посредственности — ничему не удивляться. Это сказал Сенека. Поэтому русская литература о замечательной артистке бедна.

Сейчас русская кинематография пестра, как выгоревшие волосы.

В ней есть Эйзенштейн и есть Висковские.

Есть сценарии, которые принимают.

Прочтешь такой и стыдно за человека. Пошлость уже своя, не прокатная.

Нет желания работать очень хорошо. Опыт Кулепова понят немногими.

Мастерство Хохловой не использовано.

Мы не видим на экране ее выразительных ног. Блеска ее глаз. Всю отчетливость ее работы. Мы не видим Хохловой в том жанре, в котором она должна работать, — в психологическом фильме.

У Хохловой есть умение не только работать с вещью, а овеществлять всякое душевное переживание.

Для меня все это ясно, как то, что  $9 \times 9 = 81$ .

Вот как характеризует Хохлову в «Берлинер тагеблат» Павел Шеффер (статья «Театральные впечатления в Советской России»):

«Накануне моего отъезда в Петербург я был приглашен на генеральную репетицию в кинематографическую «Студию»<sup>1</sup>. Такие школы создавало художественное ре-

<sup>1</sup> Государственная школа кинематографии (ныне — Всесоюзный государственный институт кинематографии).

ние революции. Эта школа есть школа для Европы или будет ею.

Я умалчиваю о теоретических достижениях неутомимой совместной работы художников, режиссеров, артистов, ученых, танцовщиков и музыкантов, и об их результатах для киноискусства. Они полны оригинальности и непосредственного практического значения. Репетиция, которую я видел, состояла из коротких пьес различного характера, к сожалению, лишенных литературной ценности и национальной окраски. Принцип спектакля — ритмизация мимического действия — не случайное варварское и приблизительное сочетание музыки и действия, но полное слияние того и другого.

Ни одного отрывка без особой композиции. Безукоризненное построение движений. Ничего случайного — все строго определено. Но это не танцевальная пантомима, где жестикующая заменяет слово.

Все впечатляет, все согласовано и всем руководит режиссерская воля. Здесь та же светлая цель, та же вера в высокое искусство, как и в Художественном театре, но в своем новом стиле. В крошечном зале, на расшатанных стульях сидели лучшие представители художественного мира Москвы. С большим вниманием и с неутомимым пониманием они следили за действием на сцене. Это была семья тесная, семья одной художественной веры. Все это происходило в наскоро приспособленном помещении на третьем этаже прежде доходного дома.

В духовной жизни России встречаются такие явления. В тисках нужды многое погибло, но лучшее закалилось и окрепло.

Играли очень хорошие актеры. Постановка поразительных режиссеров.

Но вне самых высоких оценок — игра госпожи Хохловой. Очень интересный тип; невероятно узкая, худая и элегантная; лицо — нечто среднее между Кокленом и нашим представлением о «Маркизе фон О» Г. Клейста.

Актриса с совершенной мимикой. В белых шелковых, много раз штопанных чулках, одетая в сохранившиеся с прежних времен туалеты, она создала законченный образ одушевленной тени. Полная естественность, в зависимости от музыки, которую можно было бы назвать зависимостью музыки от нее, и с гениальной простотой. Великолепная игра глаз, неопишущая молниеносность взгляда.

Когда после этого потока актерских откровений отдал себе отчет, то понял, что все это совершалось по строгим законам, которые открыл и разрабатывает этот кружок. При этом полная непринужденность. Бесперывное вдохновение. Наряду со многими достойными подражания актерами — неподражаема Хохлова. Я счастлив был встретить такое явление в Москве.

Счастливая своей бедностью Москва! В ней не воздвигают дворцы времен Потемкина. Вместо этого Москва принесет Европе великую кинематографию, которая создается этими людьми в киношколе.

Так говорил я себе к концу вечера, когда после репетиции, перед занятием сценой, женская группа занималась боксом. Это — ученицы. Днем они работают в каком-нибудь учреждении, а вечером, с 6-ти до 12-ти, с полным усердием — в «Студии».

Здесь холодно, мало света, теснота, пыль.

Но проблема Рафаэля без рук здесь разрешена: они снимают без плешки.

Здесь — мерзнут, работают и верят в свое дело, и тот, кто приходит к ним, — поступает так же».

1926

## ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ КИНОКАДРА

### ГЛАВА ПЕРВАЯ

Литература имеет слово; между словом и предметом лежит акт названия. Кино начинается с фотографии — здесь нет художественного события. Эйзенштейн говорит, что это фабрика установок (отношение к вещам, предсказанным художником), но мы еще не имеем в кино «литературы», то есть факта, данного не просто, а с обозначением характера восприятия.

То, что один актер, как Джекки Куган, может многократно сыграть вещь на одну и ту же тему, — младенец потерянный и найденный родителями — и даже, вернее, никогда не играет другую тему, показывает, что качественное различие, ощутимое зрителем, лежит не в самой теме.

Вопрос идет о том, что является молекулой кинематографии, молекулой его художественной ощутимости.

В литературе — мы знаем, такая молекула — это слово. Но и слово не первично. В нем есть не только материя, но и энергия, форма.

Художественное слово обладает разностным ощущением, то есть оно не то слово, которое употребляется в бытовой речи. Оно — слово, мимо сказанное, определяющее предмет по необычайному признаку, отводящее впечатление в новый план. Кроме того, в силу свособразного выбора и установки оно находится часто в сфере осознанного звучания и осознанного произношения.

Поэтическое слово — это танец или движение, совершаемое в момент психологического сдвига, а не движение человека, идущего на службу. Но может быть художественное произведение, в котором эстетическое разностное ощущение покоится вне слова, где слово пренебрежено, не ощущается или перестало ощущаться. Тогда столкновения переносятся внутрь самого слова.

Основное неравенство — есть неравенство смысловое.

Семантическая форма, основанная на значении слов, есть форма основная, наиболее часто употребляемая, — художественное слово равно здесь понятию. В других формах литературного произведения семантические величины связаны не со словом, а с целым, словами выраженным положением, причем часть этого материала может быть выражена и в несмысловой форме.

Я приведу пример: у Льва Николаевича Толстого в «Войне и мире» все вещи даны со сдвигом. Правильно («прозаически») в «Войне и мире» воспринимает вещи только Вера Ростова. Привожу цитату из первой главы второго тома.

«Замечание Веры было справедливо, как и все ее замечания; но, как и от большей части ее замечаний, всем сделалось неловко...».

Здравый смысл и обычное восприятие дискредитированы в Вере, и под этим этическим осуждением лежит осуждение эстетическое.

Приведу цитату из одиннадцатой главы первого тома:

«Красивая Вера, производившая на всех такое раздражающее, неприятное действие, улыбнулась и, видимо, незатронутая тем, что ей было сказано, подошла к зеркалу и оправила шарф и прическу...»

И следующая цитата из девятой главы того же тома:

«Старшая, Вера, была хороша, была неглупа, училась

прекрасно, была хорошо воспитана, голос у нее был приятный, то, что она сказала, было справедливо и уместно; но, странное дело, все, и гостья и графиня, оглянулись на нее, как будто удивились, зачем она это сказала, и почувствовали неловкость».

Вера в романе Льва Николаевича Толстого — уровень воды. Все остальное в романе написано «неправильно». И эти неправильности увеличены сотнями параллелей одного действия другому. Соня, верно и неизменно любящая Николая, служит мерилom сравнения для Наташи, которая любит то одного, то другого, как «Душечка» Чехова, только со знаком плюс при оценке ее автором. Жюли Курагина играет ту же роль полутени при Марии Болконской. Наполеон, проницески взятый, обнаженно спародирован на фоне обычного восприятия Наполеона. Кроме того, действующие лица расположены по родству — гаммой, представляя как будто группу химических элементов. На этих разностных ощущениях и держится художественное построение вещи. Кроме того, действия даны с подкладкой, то есть во время одного действия другое действие продолжается, окрашивая первое своим эмоциональным фоном. Так сделан знаменитый разговор под песню «Ах вы, сени, мои сени» между Долоховым и семеновским офицером. Сам Толстой все время подчеркивает, что разговор прошел бы совершенно иначе, если бы не было этой подкрашивающей подкладки.

Другой пример.

Происходит разговор между княжной Марьей и ее отцом. Дело идет о предполагаемой смерти Андрея.

Когда, в обычное время, княжна Марья вошла к нему, он стоял за станком и точил, но, как обыкновенно, не оглянулся на нее.

— А! Княжна Марья! — вдруг сказал он неестественно и бросил стамеску. «Колесо еще вертелось от размаха. Княжна Марья долго помнила этот замирающий скрип колеса, который слился для нее с тем, что последовало».

Я уже писал в других своих вещах, что, кроме всего этого, герои, с точки зрения которых дано то или другое действие, — обычно или случайно попавшие, или недоумевающие люди, или, наконец, люди, находящиеся в состоянии аффекта. Так даны разности смысловые вне чистого языкового материала, но, кроме того, ремаркированы всюду способы говорить действующих лиц, в словах отмечены ударения. Анна Михайловна говорит слово «Борис» с особым ударением

С правильным ударением говорит князь Андрей слово «мальчишки». Денисов не выговаривает «р». Немцы неправильно говорят по-французски. Русские переходят с французского языка на русский, смешивая грамматические формы. Князь Ипполит почему-то рассказывает какую-то историю по-русски. Билибин специально занят звуковыми играми. Сама языковая ткань произведения, особенно в первой части, чрезвычайно выделена.

Итак, на примере этого типически прозаического произведения мы видим следующее: эстетическая ощутимость создается рядом разностей, путем создания специальной манеры говорить, обращения внимания на эту манеру. Путем остранения одного действия другим действием. И, наконец, путем многократного восприятия одного и того же действия: например, салон Анны Павловны Шерер служит для того, чтобы дать традиционную исторически-придворную оценку событий. А салон Бергов пародирует салон Шерер.

В самих описаниях, даже зрительных, используется противоречивость восприятия. Приведу пример, который считаю классическим.

«Над Колочею, в Бородине и по обеим сторонам его, особенно влево, там, где в болотистых берегах Война впадает в Колочу, стоял туман, который тает, расплывается и просвечивает при выходе яркого солнца, и волшебю окрашивает и очерчивает все видящееся сквозь него. К этому туману присоединялся дым выстрелов, и по этому туману и дыму везде блестяли молнии утреннего света, то по воде, то по росе, то по штыкам войск, толпившихся по берегам и в Бородине. Сквозь туман этот виднелась белая церковь, кое-где крыши изб Бородина, кое-где сплошные массы солдат, кое-где зеленые ящики, пушки. И все это двигалось или казалось движущимся, потому что туман и дым тянулись по всему этому пространству. Как в этой местности низов около Бородина, покрытых туманом, так и вне его, выше и особенно левее по всей линии, по лесам, по полям, в низах, на вершинах возвышений зарождались беспрестанно сами собой из ничего, пушечные, то одинокие, то гуртовые, то редкие, то частые клубы дымов, которые, распухая, разрастаясь, клубясь, сливаясь, виднелись по всему этому пространству.

Эти дымы выстрелов, и, странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища».

Как видите, здесь взято не зрительское описание и не звуковое, а столкновение зрительных ощущений со слухо-

выми и разрешение их в одном представлении. Еще раз повторяю фразу: «Эти дымы выстрелов, и, странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища».

В слове «странно» подчеркнуто столкновение планов.

Теперь вернемся к кинематографии.

Кинематография, в общем, развивается в параллели с литературой, то есть работает тем же смысловым материалом, описанием или, вернее, изображением поступков людей, их судьбы и окружающей их природы. Сам выбор материала кинематографии предсказан литературой.

Если бы кинематография появилась в эпоху Возрождения, тогда бы не пришло в голову фотографировать пейзаж. Съемки производились бы только в садах. А реквизит приема современной кинематографии перенесен из литературы: герои, данные, как портрет, нажимают на деталь взяты из натуралистической школы и данный крупными планами пейзаж — из романтической школы; кинематография честно калькулирует литературу. Между тем в основе — это покушение с негодными средствами.

Мы знаем в достаточной мере прославленную картину «Поликушка» с Москвиным. В этой ленте честно снято то, что рассказывается у Толстого. Но Толстому, как прозаику, совершенно не нужны вещи такие, какие они есть. Ему нужны вещи такими, какими он их показывает. Только с большой натяжкой можно передать некоторые толстовские описания.

Вот проход Дутлова:

«Опять отворилась дверь, и повели мужика к барыне. Невесело ему было. «Ох, потянет назад!», думал он, почему-то, как по высокой траве, подымая всю ногу и стараясь не стучать лаптями, когда проходил по комнатам. Он ничего не понимал и не видел, что было вокруг него. Он проходил мимо зеркала, видел цветы какие-то, мужик какой-то в лаптях ноги задирает. (Он видит самого себя в зеркале и не узнает.— В. Ш.), барин с глазочком написан, какая-то кадушка зеленая и что-то белое... Глядь, заговорило это что-то белое, это барыня. Ничего он не разобрал, только глаза выкачивал. Он не знал, где он, и все представлялось ему в тумане».

Конечно, добросовестный съемщик этой вещи поставил аппарат и снял барыню такой, какими они бывают барыни на фотографических карточках. Средний кинематографист думает, что слова мешают писателю, что писатель лучше

сделал бы, если бы нарисовал. Между тем Льву Николаевичу Толстому, если бы он мог вставить в свой рассказ живую барыню, — эта барыня не нужна. Не нужны и фотографии барыни. Дать барыню при современной кинематографической технике со сдвигом можно, но ввести во все произведение отношение писателя к вещи — очень трудно.

Формулирую: в кинематографическом произведении отношение между снимаемым предметом и кадром пока постоянное. В литературном произведении не постоянное, причем в этой разности и проявляется творческая воля художника.

Режиссер Пудовкин в своей талантливой ленте «Мать» попытался работать ракурсами и снимать униженного человека сверху и гордого снизу, то есть дать отношение к человеку. Этот прием известен живописи и фотографии. Конечно (или вероятно), он не может заменить литературной иронии, ассоциации слов — иероглифичность слова позволяет притянуть к предмету больший фонд восприятия, чем в кинематографии. Можно дать визжащее колесо на фоне говорящего старого князя с дочерью, показывая то разговор, то колесо. Нельзя дать описание Бородина со столкновением звукового восприятия со зрительным восприятием звука. Нельзя вообще дать «Войну и мир» и дать прозаическую вещь, основанную на изменении пропорции представления и восприятия.

Попытка «фэкс» и Юрия Тынянова дать в кинематографическом произведении эквивалент стиля Гоголя тоже пока не удалась.

Кинематографический кадр первичен. Кинематография пока лишена большей части той условности и обусловленности восприятия, которую имеет литературное слово. Добиваться «установки» — это будущее кино. С этого оно и начинается.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

Экранная глубина и экранная непрерывность движения — не физическое, а психологическое явление. Работа над созданием стереоскопии в кино сводится к нахождению знаков глубины — новой условности, а не к изобретению очков или какого-нибудь физического прибора.

В своей основе кинематографическое движение так отнесится к движению реальному, как многоугольник с боль-

шим, но не бесконечно большим числом сторон относится к окружности, в него вписанной. Выравнивает кинематографическое движение наше знание о движении вообще. Мы воспринимаем кинематографическое движение не видением, а узнаванием. Приведу пример: в лесу видно дерево, похожее на чрезвычайно отдаленного человека. Но мы дорисовываем себе недостающее и видим и костюм человека и его орудие, потому что мы как бы условились сами с собой видеть его человеком.

Итак, мы приходим к определению второго свойства кинематографического кадра.

Первое свойство — отсутствие разностных отношений с предметом, снимаемым в кадре.

Второе свойство — что кадр более означает предмет, чем его изображает. Это знак.

Третье свойство кинематографического кадра — экранная глубина. Для анализа нужно сказать несколько слов о глубине живописной — о живописной перспективе.

У профессора Нечаева приведен пример того, до какой степени неотчетливо неподготовленный человек воспринимает картину.

В киоте одной бабы он нашел лубочную картинку, которая изображала, как весна взяла мужика за чуприну. «Что это такое?» — спросил он хозяйку. Она ответила: «Это усекновение головы Иоанна Крестителя».

Мы знаем и другие примеры, когда карикатурная деталь не могла пробить традиционность восприятия. Зритель получал традиционное ощущение и ощущал необычайности изображения. Он думал, может быть, что это та же буква, но с какими-то особенностями почерка.

Узнавание рисунка, картины и даже фотографии связано с накоплением определенных условностей. Мы не видим глубину китайских картин, но она существует для китайца. Я отчетливо помню, что для меня в детстве пол в картине шел не в глубину, а занимал нижнюю часть, как забор.

Но мы приучали себя к нашей перспективе, и если она не имеет реального соответствия с предметами, то все-таки соответствует им настолько, что путем упражнения создает для нас объемность представлений.

Мне трудно здесь сделать отступление в отступлении, но я должен все-таки сказать, что в картинах эпохи Возрождения отдельные детали бывали вписаны в другой перспективе, чем вся картина. Так написана тарелка в «Тайной вече-

ре» Леонардо да Винчи и ковры на стенке в той же картине. В живописи часто встречается, при применении классической перспективы, введение в картину нескольких горизонтов. Объясняется это обыкновенно тем, что некоторые традиционно воспринимаемые предметы кажутся неправильно нарисованными, если их взять в общем отношении со всеми частями картины. Они требуют, если перевести на кинематографический язык, съемки другим планом, новой точки аппарата.

Теперь посмотрим, что происходит со стереоскопическим эффектом, эффектом глубины в кинематографическом кадре. Мы не должны видеть в кадре глубину, потому что известно, как достигается стереоскопический эффект при нормальном зрении. Считается общепринятым мнение, что стереоскопичность восприятия достигается главным образом путем видения двумя глазами. В кино мы видим одним глазом, глазом объектива. Поэтому и экран должен быть плоским. Но на самом деле глубина все-таки воспринимается. Между тем и воздушная перспектива, то есть ощущение большой удаленности предмета благодаря неясности его очертания в кино тоже искажена, причем искажена разнообразными способами, в зависимости от работы объектива. Существует целый ряд изображений, основанных на принципе стереоскопа, которые дают полное ощущение пластических тел на экране, но и без их помощи мы видим в кино дорогу, видим женщину, иногда даже влюбляемся в нее. Дело в том, что мы уже привыкли к экрану и, узнавая предметы, которые на нем изображены, приписываем этим изображениям объемность этих предметов. Декорация только тогда начинает жить на экране, когда получает глубину, когда в ней ходят, когда ее обыгрывают, когда ее подкрепляют тенями.

В этом отношении чрезвычайно показателен опыт, сделанный оператором Тиссэ, которому удалось в картине «Золотой запас» преодолеть обычное, плоскостное восприятие зрителя. Макет не дает ощущения глубины, поэтому Тиссэ на макете показал тени от деревьев, находящихся вне макета.

Если в кино вы видите какой-нибудь предмет и не знаете его значения, то вы не знаете и того, к какой части глубины экрана он относится. Я видел кадр, в котором торчала какая-то поперечная палка, а где — не понимал. И только сообразив, что это верхняя часть стекла автомобиля, я поставил ее на место.

Экранное изображение чрезвычайно условно: оно состоит из ряда условных моментов, связанных ассоциативно с моментами реальными. Мы дорисовываем экран. Может быть, на экране мы видим цвет, и то, что американцы отказываются от виража и дают ленту в одной окраске, показывает нарастание условностей в кино. Перед цветным кинематографом и кинематографом говорящим в качестве препятствия стоит не техника, а отсутствие необходимости. Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга. Книга, слова, листы почти не ощущаются при чтении, если только на них нет специальной установки.

Кинематография обладает своеобразным языком, своеобразными словами, и у нее начинает вырабатываться своя грамматика. Дальнейший ход работы кинематографии и состоит в накоплении условностей, которые позволяют ей все легче и легче втягивать зрителя в дальнейший ряд ассоциаций. То, что мы имеем в кинематографии, это еще не законы кинематографии. Это только отдельные опыты кинематографистов, отдельные приемы, созданные для частных случаев и распространенные на кинематографию вообще.

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Мы находимся сейчас пока в эпохе монтажного кинематографа с выделением деталей крупными планами, сопоставлением этих деталей, которые пытаются заменить образную речь литературы. Мы считаем правилом кинематографии перебивку одного действия другим действием, а между тем это тоже только частный случай. Это первый ответ на задание. Действительно, это нам помогает не давать действия целиком, а только выделить одни его моменты, увеличивает алгебраичность кинематографии, но делает еще более ломаной ту приблизительную ломаную линию, которая соответствует кривой реального движения.

Перебивка позволяет заменить кусок движения пропуском. Перебивка — мотивировка пропуска, но она не закон кинематографии, а прием кинематографии, ближайший технический ответ на техническое затруднение. Конечно, надо усовершенствовать аппарат, можно изменять технику кинематографии, но работа художника состоит не столько в овладении новыми приемами техники, сколько в художественном использовании технических возможностей.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

У литературных произведений, обращающихся в произведения кинематографические, — странная судьба.

В общем, можно сказать, что в детской литературе в произведение для детей обращается произведение, написанное для взрослых и при том потерявшее свою социальную значимость: пример — «Гулливер», написанный с явно памфлетной установкой на пародию, «Робинзон Крузо» и сказки, созданные первоначально для взрослых. Сейчас обычай давать классиков читать молодежи как будто покоится на этом неосознанном явлении, и библиотекари говорили мне, что Тургенев совсем не нравится комсомольцам, но нравится пионерам. Автор, создающий свое произведение, если это произведение хорошо, обычно борется с предшествующим восприятием вещи, пытается нарушить канон, повернуть явление и дать его с новой точки зрения.

Весь роман Наташи в «Войне и мире» Толстого основан на борьбе с классическим шаблоном верной любви; у Наташи — любовь неверная, и Толстой так и записал в черновике: «Наташа хочет замуж и в ообще». После этого «вообще» недогадливый издатель Чертков поставил знак вопроса.

Кинематографические же переделыватели берут классическое произведение в период его осмысления тогда, когда форма уже слекается, и рассказывают «Войну и мир» с точки зрения Веры Ростовой.

«Станционный смотритель», превращенный в кино в «Коллежского регистратора», у Пушкина содержит следующие особенности: Дуня уже в четырнадцать лет была большой специалисткой по поцелуям. Вот что пишет об этом безымянный рассказчик «Станционного смотрителя».

«Лошади были давно готовы, а мне все не хотелось расставаться с смотрителем и его дочкой. Наконец, я с ним простился. Отец пожелал мне доброго пути, а дочь проводила до телеги. В сенях я остановился и просил у нее позволения ее поцеловать; Дуня согласилась. Много могу я насчитывать поцелуев «с тех пор, как этим занимаюсь», но ни один не оставил во мне столь долгого, столь приятного воспоминания».

Перед этим рассказывается содержание картинок на стене «в смиренной, но опрятной обители» станционного смотрителя.

В этих картинках: «В другой яркими чертами изобра-

жено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец, представлено возвращение его к отцу: добрый старик в том же колпаке и плаффике выбегает к нему навстречу: блудный сын стоит на коленях; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости. Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи. Все это доньше сохранилось в моей памяти, так же, как и горшки с бальзаминном и кровать с пестрой занавеской и прочие предметы, меня в то время окружавшие».

Как видите, эта история блудного сына — история падения Дуни — дана в рассказе зрителя как параллель, причем зритель подчеркивает это в фразе. Эта фраза в пересказе рассказчика взята была дополнительно в кавычки:

«Авось, — думал зритель, — приведу я домой заблудшую овечку мою».

Тема заблудшей дочери связана с темой блудного сына. Зритель ждет для Дуни гибели и плачет — слезы зрителя были отчасти вызваны пуншем, коего в продолжение своего повествования он вытянул пять стаканов.

В конце повести мальчик рассказывает, что Дуня «прекрасная барыня — ехала она в карете в 6 лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей и с черной моською, и как ей сказали, что старый зритель умер, так она заплакала и сказала детям: «Сидите смирно, а я схожу на кладбище».

Таким образом, тема блудной дочери в «Станционном зрителе» дана как мера для отталкивания; дочка не погибает, погибает отец.

«Станционный зритель» враждебен «Коллежскому регистратору», и все слезы, которые проливаются на сеансе, текут мимо Пушкина. Зритель впечатывает в классику свое собственное банальное восприятие и любит имя классика, как мотивировку банальности, любит за то, что оно позволяет ему плакать, не стыдясь.

Это, кстати, понимал Чаплин. Его «Парижанка» построена на взрыве банального восприятия — в фильме все происходит не так, как предполагал зритель.

В «Парижанке» перемещены роли любовника и его богатого соперника. Сделано, в сущности говоря, то, что сделал Лесаж в одной своей маленькой новелле. В этом отрывке хромой бес показывает студенту на картину следующей сцены: женщина целует старика и протягивает руку для поцелуя молодому. Студент говорит, здесь нет ничего особенного: женщина целуется со старым мужем и протягивает руку молодому любовнику, а бес протестует, говоря: старый мужчина — это любовник, а молодой — это муж, который продает свою жену.

У Чаплина Менжу — богач, он затмевает любовника; он очарователен, он импонирует женщине. Это неравенство положений проходит через все монологи, причем монологи односторонни; с одной стороны, речь, а с другой — ироническая игра на саксофоне. И так как эти неравенства ролей, сдвинутость их именно всего сильнее в дуэтах, то эти дуэты и есть самое сильное место кинопроизведения.

Если случай с «Коллежским регистратором» довольно сложен, то гораздо проще можно понять реакционную сущность киноинсценировок классиков на примере «Каштанки» Чехова, которая поставлена Ольгой Преображенской. У Чехова рассказ «Каштанка» разделен на главы с торжественными названиями: дурное поведение, талантливы́й незнакомец, новое, очень приятное знакомство, чудеса в решетке, талант, беспокойная ночь, неудачный дебют. Хозяева у Каштанки — пьяница-столяр, который на нее не обращает никакого внимания, презирает ее, и мальчишка Федюшка; про этого мальчишку рассказывает Чехов, так сказать, со слов Каштанки следующее:

«Он заставлял ее ходить на задних лапках, изображал из нее колокол, то есть сильно дергал ее за хвост, отчего она визжала и лаяла, давал ей нюхать табак. Особенно мучителен был следующий фокус: Федюшка привязывал на ниточку кусочек мяса и давал его Каштанке, потом же, когда она проглотила, он с громким смехом вытаскивал его обратно из желудка».

Как видите, мальчик средних достоинств.

Каштанка попадет к клоуну и оказывается очень талантливой. Клоун с ней работает, хорошо к ней относится, клоуну она нужна. На дебюте Каштанки в цирке мальчик узнает Каштанку, и она, забывая хозяина цирка, учение, бросается к старым хозяевам.

В чем тут дело? Дело в собачьей преданности, взятой иронически. Чехов не в восторге от возвращения Каштанки. Что же делает киносценарист?

Прежде всего он превращает Федюшку и столяра в положительных типов, в две «голубые роли», как говорят в театре,— столяр в очках работает, строгают; Федюшка бегает по улице в поисках пропавшей Каштанки и попадает к шарманщику. О, эти шарманщики! Они бродят с собаками и обезьянами по советской кинематографии, застываясь, впрочем, большей частью в корзинах для бракованной пленки. Федюшка попадает к шарманщику, шарманщик его, конечно, бьет, но он возвращается к отцу, а потом к отцу возвращается и Каштанка.

Таким образом, замысел Чехова совершенно разрушен. Возвращение Каштанки, уравненное с возвращением ребенка, вызывает у зрителя слезы, а у Чехова это было сделано иначе.

«— Тятка,— крикнул детский голос.— А ведь это Каштанка.

— Каштанка и есть,— подтвердил пьяненький, дребезжащий тенорок.— Каштанка. Федюшка, это, накажи бог, Каштанка. Фьюить».

Мы не имеем права требовать от режиссера, чтобы он был хорошим режиссером. Если ставят картину, если зал наполняется, то, вероятно, это кому-то и нужно. Но киноинсценировки — зло по двум причинам. Основная причина в том, что литературное произведение создано из слов и никаким другим способом передано быть не может. Литературный пейзаж и литературное описание человека не может быть заменено ни фотографией, ни картиной, ни портретом. Пропуски, сдвиги в литературном произведении — это прием не технический, а художественный, и писатель описывает не все, потому что ему не нужно все описывать. Поэтому из литературного произведения можно очень мало взять для произведения кинематографического. Кроме того, как общее правило, киноинсценировкой пользуются отсталые слои современных кинематографистов. Не будучи в состоянии создать явления искусства, они берут старое произведение, которое в силу своей привычности уже перестало иметь боевой смысл и подвергалось процессу окаменения. Поэтому ценность сюжетов киноинсценировок не находится ни в каком отношении с ценностью произведений, с которыми они связаны.

Возникает вопрос личного порядка: а зачем вы инсценировали «По закону» Джека Лондона? Мне кажется, что здесь есть ответ: я его инсценировал сознательно, и не инсценировал, а боролся с литературным произведением. Расстояние между старым и новым его восприятием было мною учтено как элемент художественной формы.

Я рассказывал Александрову — сопостановщику Эйзенштейна, — что Э. Шуб хочет снимать белорусскую жизнь без всякой инсценировки и, для того чтобы показать настоящую избу, не будет снимать ее в павильоне, а просто распилит избу пополам. Александров мне на это ответил: «Это будет хорошо, если показать само распиливание». Он внес в самый показ реального материала игровой момент приготовления реального материала. И умение эстетически использовать реальный материал и есть основное умение группы Эйзенштейна.

1927

## КИНОФАБРИКА

### О СОВЕТСКОЙ ФАБРИКЕ ВООБЩЕ

Советская кинофабрика лучше других кинофабрик. Но она страдает многими болезнями и больше всего болезнью неумелости. Технически она все еще слаба. В отношении профессиональном не организована.

Вина в киноправах, в плохой охране труда лежит прежде всего на кинематографистах.

Кинематографист часто дилетант. Кинофабрика забита обывателями.

Если хотите помочь кинематографии, не стремитесь к экрану.

Сто раз, тысячу раз подумайте перед дверью кинофабрики.

Лучше всего останьтесь зрителем. Сознательным, требовательным зрителем.

Он больше всего нужен кинематографии.

Зритель, не поддавайся кинопсихозу.

### ВООБЩЕ О СЪЕМКЕ

Киноаппарат обладает относительно природы несколькими свободами: он свободен в быстроте движения, то есть в

начале и в конце его, он волен переставлять куски и волен сопоставлять два куса, снятых в разное время.

Часто с изумлением отмечают, что по мере развития кинематографии уменьшилось количество кинематографических экспедиций. Натуру стали делать на фабрике или на площадке — это объясняется не столько тем, что кино сделалось недобросовестным, сколько тем, что режиссеры научились составлять природу.

Кулешов в картине «По закону» спял Юкон на Москва-реке. И Юкон выглядит очень убедительным.

В фильме «Лензолото» натура похожа на Подмосковную, и зачем люди ездили в экспедицию на Лену — неизвестно.

Кинематографическая картина — наборная работа, составная, монтажная, и поэтому актер себя в кино почти не видит и почти не чувствует. От него берут куски на образчик. Может быть, лучше давать актеру длинно играть, потому что зритель, зная собственную психику, довольно точно реагирует на малейшее проявление чужой психики и может длительно за ней следить. Но для натуры составная работа и выборная работа — почти закон.

Кинематографическая натура делается в монтажной: говорят, что в Америке оставшиеся горы, лес, восходы и заходы солнца продаются потом отдельно. У нас этого еще нет, хотя запрос из Америки на покупку Кавказских гор мы уже получили.

## КИНОАКТЕР НА ФАБРИКЕ

В наших ателье царят законы рогового оркестра. Не деля пока ставки на актера, мы используем его как одну ноту, как в крепостном оркестре. Он дудит что-то свое на один голос с интервалами, перебиваемый другими актерами. Объясняется это тем, что мы все еще не оценили разнородность кинематографических материалов и то, что каждый из них требует совершенно другой обработки и имеет свои законы воздействия. Кроме того, наша работа полна дешевого режиссерского демонизма, нечисления с людьми. Актер, да особенно разовый, который приходит и уходит, испытывает судьбу чистильщика улиц или бродячего рабочего — негра в тропических странах. Судьбу негра я не знаю, но предполагаю, что она отвратительна.

Очень много места занимает в наших ателье режиссерская импровизация — придумывание новых деталей, снятие эпизодов. Актер же испытывает судьбу нитки на левой стороне ковра, он ходит по коридору, пьет чай в столовой, сидит нагримированный с утра, причем боится, чтобы грим не отстал. Чай для него в столовой дорожке, чем для штатного служащего, уйти он не может, содержания сценария он не знает. А на экране обычно доходит до публики именно игра актера, доходит почти всегда, и отдельный эпизод заигрывает целую картину. Кинолента состоит из капель, актер снимается минуту чистого времени, пять минут, и этого много, от него берут только образчики, он только сигнализирует в обычной ленте, а служит он месяцы. И наш превосходный людской материал, хорошо работающий, самоотверженно, должен требовать, чтобы к нему относились, как к лошадям, чтобы ему дали место, корм, правильный уход. В основе иного отношения лежит непонимание роли материала, неуважение к нему и представление, что можно снимать что угодно и кого угодно, а не исходить из реального задания, реальных принуждений материала и времени.

## КАК ДЕЛАЮТ НА ФАБРИКЕ СЦЕНАРИИ И КАК ОНИ ДОЛЖНЫ ДЕЛАТЬСЯ?

На кинофабрике при мне сценарий писался так. Разные люди приносили с собой сценарии со всех сторон. Это были женщины, мужчины, старухи и вообще люди всяких родов. Сценарий неожиданно и случайно написать нельзя, и пишущий его должен знать об отношении сценарного плана к плану кинематографическому, должен знать технику производства, должен знать переход от плана к плану, должен понимать сметные вопросы, вопросы использования сил данной фабрики. Поэтому сценарии, полученные со стороны, читаются только из боязни общественного мнения. Строго говоря, нужно было брать со стороны не сценарий, а либретто. Пользоваться выдумкой, указанием на другие взаимоотношения людей и другое восприятие мира, на возможность снять иной материал, то есть нужно было бы пытаться научить людей записывать задания для кинематографа.

Либретто должно содержать в себе завязку, развязку, давать возможность игры актера и интересный съемочный материал. Может быть задание на материал при служебной роли героя, когда герой только служит ниткой, связывающей материал. Может быть установка на одного определенного актера, которому остальные подыгрывают.

Действие не должно обременяться мелочами, накоплениями ужасов, потому что смерть пугает зрителя не самим фактом смерти, и в общем, если он не знает человека, то ему и не жалко, если он умирает. Емкость кинематографического сценария меньше емкости литературного произведения.

Почти каждый русский сценарий, принятый в прошлом году на фабрике, это не один сценарий, а два или три в одном.

Из сценария «Ветер» в конце концов сняли третью часть, и то картина не влезла в экран, была велика.

В сценарии Тарича и Шильдкреда «Крылья холопа» не влезли две-три части целиком и выпали при монтаже уже целые эпизоды.

«Броненосец «Потемкин» — это эпизод сценария «1905 год».

Сценарий «Кафе Фанкони» снят не целиком, остались куски и целые акты, которые могут быть развернуты в другую картину.

Сценарий «Предатель» Никулина (в моей переделке) тоже оставил в монтажных корзинках тяжелое наследство. Отчасти это объясняется завитушечным стилем современной русской кинематографии. Режиссерская изобразительность уходит на эпизоды. Вся лента целиком разрабатывается с одинаковым нажимом, нет проходных мест, в которых можно было бы ограничиться скороговоркой.

## О ТОМ, ЧТО СЦЕНАРИЙ ДОЛЖЕН ИСПОЛЬЗОВАТЬ ИНТЕРЕСНУЮ НАТУРУ, НО ЧТО ЭТО НЕ ВСЕГДА УДАЕТСЯ

Кинофабрика, на которой я работал, — была небольшим кирпичным зданием на окраине Москвы. Во время московских наводнений к фабрике подходила вода; двор и окна в нижнем этаже закладывали кирпичом на цементе. Во дворах приготавливали лодки, а кругом уже плавала заречная Москва.

Ленинградское наводнение гораздо эффективней московского. Там наводнения всегда с бурей. В воздухе летают вывески, и в большое наводнение на Сергиевскую улицу выбросило баржу с гончарным товаром, а на Марсовом поле был ураган, и художник Татлин отсиживался от него на вершине памятника жертвам революции.

В Москве наводнение больше напоминает квартиру, которую залило, оттого что кто-то забыл закрыть кран ванны — тихая, спокойная вода.

Лед в воде — тот стремительный, но тоже не серьезный, как будто бежит на базар.

Когда залило фабрику, я предложил немедленно снять комедию «Москва в воде», используя редкую натуру и хорошие солнечные дни. Но для того чтобы поставить такую ленту, нужно было провести сценарий через три-четыре комиссии и получить от них поправки. Между тем вода ушла.

Таким образом, советская кинематография лишилась одной картины. Все люди были на жаловании, операторы сидели залитые. Убыток был не особенный, убыток был обыкновенный.

## О РАБОТЕ ПЕРЕМОНТАЖЕРА

В кинематографии часто делают ленты с изменениями для отдельных заказчиков. Англо-саксонские страны не принимают картин с несчастными развязками. Для русского покупателя в свое время делали иной конец, чем для европейца. Кроме того, условия демонстрации картины, длина сеанса разные в разных странах, поэтому картины укорачивали. Удлинению их, кажется, никогда не подвергали. Из «Поликушки» в Германии было выброшено двести метров.

Русский зритель часто получает американско-европейскую ленту перемонтированной. При этом принято ругать монтажеров. Но дело в том, что кроме условий цензуры существует условие другого восприятия зрителя.

Я работал у моталки Госкино. Лента путалась в моих руках, я сердился, а соседи-монтажеры объяснили мне, что материал не любит, когда на него сердятся. Оказалось, что ленту можно изменять без конца и, конечно, не только одни ми надписями.

Я семь раз переделывал очень плохую итальянскую ленту — в ней аристократка-графиня была оклеветана перед своим возлюбленным-рыбаком. Клевета была, конечно, кинематографическая в рассказе. Я эту клевету сделал истинной, а истину сделал оправданием женщины. В итальянской ленте женщина сделалась писательницей и тыкала своими рукописями во всех разговаривающих. Рукописи пришлось превратить в закладные. Характер женщины был совершенно нечеловеческий и не поддавался никакой монтировке. Пришлось сделать ее истеричкой.

В другой картине я из двух братьев-двойников — одного добродетельного, а другого злодея — сделал одного человека с двойной жизнью. Моя работа рядом с работой других монтажеров была детским лепетом. Толстые и добродетельные люди обращались в злодеев, как общее правило, но им нужны были поступки, а поступков они не совершали. Тогда мы им давали интриги, потом им нужны были преступления, они должны были за них умирать. При самой плохой монтажной работе, во время какой-нибудь катастрофы, пускался дым, а потом монтажеры уверяли, что все погибло в дыму. Но зритель такую работу не принимал и не одобрял.

Шедевром кинематографической работы я считаю одно изобретение Г. Васильева. Ему нужно было, чтобы человек умер, а он не умирал. Он выбрал момент, когда эта предполагаемая жертва зевала, размножил кадр, и получилась остановка действия. Человек застыл с открытым ртом — осталось только подписать: смерть от разрыва сердца. Этот прием был настолько неожиданным, что никем не был опростован.

Работой перемонтажа занимались почти все русские режиссеры до съемок, и это очень хорошая школа для кинематографиста. Мне потом приходилось перемонтировать и переделывать сюжеты русских картин, и я знаю теперь, насколько слабо в кинематографии закреплено при определенном действии определенное значение этого действия.

Кулешов сказал однажды, что человек перед тарелкой супа и человек в горе — это человек почти с тем же выражением лица. Для того чтобы придать определенное значение внешнему влиянию эмоции, нужно знать тот ряд переживаний, в котором данный человек находится.

В «Песне о Роланде» Роланд трубит — трубит так, что кровь идет из его ушей, а Карл вдалеке слышит звук рога, но его успокаивают, что Роланд охотится.

Но есть другая новелла, более кинематографическая.

Во время бала какой-то герцог вносит в зал стеклянную бутылку, в которой кривляется паяц. Он чрезвычайно остроумен и делает необыкновенные движения. Только потом узнают, что эта бутылка наглухо закупорена и что человек в бутылке задыхался и умолял о помощи. Старая басня о плясках рыб на раскаленной сковородке — для кинематографии полная реальность.

Разнообразие человеческих движений не так велико. Разнообразие выражений лиц еще меньше. Надписи и сюжетное построение могут целиком перестроить наше восприятие героя. Это новое доказательство приблизительности кино, восприятия его как условности.

Я думаю, что зритель напрасно обижается на перемонтаж лент, и, с другой стороны, я думаю, что монтажеры слишком профессионально резвятся с лентой. Но дело в том, что для профессионала человек на кадре не плачет и не смеется, и не горюет, он только открывает и закрывает глаза и рот определенным способом. Он — материал. Значимость слова зависит от фразы, куда я его поставлю. Если я хорошо поставлю слово в другую фразу, оно получит другое значение, а зритель ищет какого-то истинного значения слова, словарного значения переживаний.

## О НАДПИСЯХ

Надписи в кинематографии еще не получили должной оценки. Это не необходимое зло, это необходимый материал работы, от него можно отказаться, как от всякого материала, но для чего?

Надпись изменяет кадр. Надпись указывает способ смотрения кадра, заново его разгадывает, заново связывает отдельные, далеко стоящие кадры. Надпись в кинематографии часто так же важна, как изменение точки съемки аппарата.

Надпись в «Трусе» Д. Крузе — знаменитое «Садитесь» — связывает далеко отстоящие друг от друга положения и с каждым новым положением делает его более комическим. Надпись становится каким-то заклинанием, причем зритель сразу возобновляет все бывшие до того положения, которые сопровождалась той же надписью.

Надпись в «Броненосце «Потемкин», когда мать несет ребенка: «Пустите, моему мальчику очень плохо» — вводит в патетическую ленту разговорный тон и заново обостряет восприятие механического шага ничего не слушающих и идущих вперед солдат.

Плохи те надписи, которые соответствуют кадру, повторяют его. Плохи кадры, иллюстрирующие надписи, и надписи, рассказывающие про кадр.

Хороши надписи, заново дающие иное сознание кадра. Надписи, поворачивающие кадр.

## ИЗ ОПЫТА ПЕРЕМОНТАЖА

### „Абрек Заур“

«SOS», что значит «Спасите наши души», — это сигнал, который дают по радио в момент гибели парохода. Такой сигнал довольно часто получают фабричные сценаристы.

Мне приходилось гораздо чаще перемонтировать картины, переделывать их надписями и другим сюжетом, чем писать сценарии.

В «Абреке Зауре», в постановке Михина, сценарий был толщиной в «Войну и мир». Если бы его сняли, то получилась бы не одна картина, а две или три серии. Поэтому сценарий сокращали. Написан он был очень неэкономно, и для того, чтобы сказать, что на старых горских землях сидят казаки, нужно было показать станицу, казаков — словом, целую часть, — показать, что станица стоит именно на горской земле, может, передать деталь. Я просил Михина не ставить декораций в павильоне, потому что они не влезут в картину. Голос у меня был неубедительным, потому что кинематографистом я стал недавно. Павильоны поставили, и они не влезли в картину. Картину вывезла и сделала ее одной из выгоднейших картин русского экрана хорошая работа актера и интересная натура. Идеологическую же часть картины пришлось «приписать» (хотя, конечно, идеология не должна быть прицепной), вставляя ее в надписях. До зрителя же больше всего дошел кусок, основанный на чистом монтаже: сговор Абрека с Муртазой во время танца. Здесь было правильно использовано противоречие между движением — танец, данный крупными планами, — и словами — приготовлением к бою.

## „Потомок араба“

Но перемонтаж «Абрека Заура» был сравнительно детской задачей. Гораздо сложнее был случай с «Потомком араба». Существовал сценарий с Чесменским боем, с кулачным боем Орлова, с цыганским табором и лошадьми. Лошади выходят на экране всегда хорошо, люди выходят лучше, если они умеют работать. Особенностью сценария было то, что действие продолжалось полтора года. Куда спрятать эти промежутки времени? Их можно было бы спрятать между частями, увеличить количество частей, но картина была и так длинна. В перемонтированном виде лента была такой: человек уходил в одну дверь и сейчас же выходил из другой, а «между тем» проходило двадцать лет. Мы вставили во временные промежутки наплывами сменяющие солдатские караулы. При непостоянности русской военной формы и связанности ее со вкусами императоров временные промежутки получились. Так как картина была «лошадиная» и в основе ее была генеалогия орловского скакуна, то мы выделили лошадь, увеличили ее кадры, досняли, разбили «дерби» на две части, вставив его в начало и в конец картины, и лента приблизительно получилась.

## „Крылья холопа“

Когда мы писали, переделывая одиннадцать раз сценарий «Крылья холопа», то вначале Иоанн Грозный рычал и ходил, как это и полагается в истории Иловайского. Случайно я в это время работал в Льноцентре. Тут я сделаю отступление: я — литератор и с удовольствием работал бы в Кожтресте, на обувной фабрике, в Пулковской обсерватории, потому что мне нужно держать в руках живые вещи и иметь производственные отношения к вещам, а не отношение прохожего, не отношение пассажира к трамваю.

Так вот, по Льноцентру я знал о значении льна, о льняной торговле в эпоху Иоанна Грозного, о «белой казне», как тогда звалось полотно. Исторически я сделал ошибку лет на тридцать, дав Иоанну Грозному для обработки льна фландрские колеса, но я думаю, что эта ошибка спорная и не безусловная. Когда Иоанн Грозный начал вести свои кассовые книги и торговаться с иностранцами, тогда у актера Леонидова появилась возможность сыграть роль. Истори-

ческий сценарий может быть построен, конечно, только на экономическом базисе. Этот экономический базис спасает сценарий от пошлости и дает возможность актерам двигаться в кадре. Поэтому особенно вредны сценарии, где экономический подход заменен либеральной мыслью о разделении людей на бедных и богатых. К сожалению, мы еще не умеем делать настоящих сценариев, которые бы разворачивались из производственных отношений, и гримируем сценарии старыми приемами драматургии.

1927

## ИХ НАСТОЯЩЕЕ

### 1. КУЛЕШОВ

Моей школой сценариста кроме кинофабрики был коллектив Кулешова. У Кулешова уже был сценарий. Меня позвали этот сценарий «лечить», причем, так как я был в ссоре с производственной организацией, делать это я должен был безыменно. Мы сидели в комнате Кулешова, в которой стоял отдельный счетчик и висели такие сильные электрические лампочки, что она напоминала ателье, где на полу стоял постоянно разобранный мотоцикл, а на круглом шкафу сидел, поджав лапки, серый кот. В этой комнате было столько народу, что в ней пужно было бы поставить скамейки, урны МЖХ и посыпать пол песком. На тройном диване, с бородой и трубкой, лежал Тройницкий, на другом диване — зарастающий бородой Галаджев. Хохлова — высокая, с сухими волосами, эксцентричная, сдержанная; голубоглазый помощник режиссера Свешников, который мог достать для съемки все и никогда не рассказывал, как он достал. И вот в этой компании со стопроцентным немцем Фогелем, который пел дома «Вниз по батюшке, по Рейну», и с сухим, крупным Комаровым мы писали эксцентрический сценарий. Я переделывал его столько раз, что уже забыл его название.

Фабрика у нас стояла часто главным образом из-за отсутствия денег; картины требовали массовок на зимней натуре и дорогих костюмов. При сегодняшней технике нашей кинематографии или, вернее, при технике администрирования не принимается в расчет вопрос о нагрузке всех цехов.

Картины однотипны и содержат приблизительно одинаковое количество павильонов и рассчитаны на одинаковое количество съемочных дней — все режиссеры сталкиваются на павильоне и задерживают друг друга. Потом все кончают снимать, павильон пустеет, плотники не заняты, осветители не работают. Работа сосредоточивается на монтажной. Провертывается необыкновенное количество материала, проверяются дубли, составляются части; части не лезут в коробки, режиссер начинает мечтать о второй серии, наконец получается картина. Павильон в это время стоит; между тем и в простом виде фабрика представляет большой организм, могущий работать. В один из таких простоев я предложил режиссеру Таричу снять картину, основанную на советском быте, с тремя действующими лицами. Тарич был загружен «Крыльями холопа» и не решился перебить темп работы, не решился выйти из установки на определенную историческую эпоху. Тему я эту поэтому заложил и отдал потом А. Роому — он и снял «Третью мещанскую». После того как наш сценарий был забракован, Кулешову предложили еще несколько сценариев; один из них — «Банковский билет» — представлял собой типичный сценарий для чтения, на американской натуре, со многими павильонами и смешными надписями. Этот сценарий был типичным для плохой комедии — действующие лица все время смеялись. Кулешов от сценария отказался. Нужно было придумать какую-то неоспоримую вещь, доказать право хотя бы на эксперимент. Путь эксперимента был предсказан тем, что у Кулешова установка взята была на актера, на психологическое действие. Мне, по соображениям внутрифабричным, нужно было написать небольшой сценарий, который бы не занял у нас и так забитый декорациями павильон. Конечно, это задание было мое, а не администрации фабрики, в голову которой просто не укладывались сценарии необычного типа; это мне необходим был сценарий с минимальным количеством действующих лиц. Я остановился на трех. Для того чтобы три действующих лица были изолированы, необходимо было создать зону этой изоляции — это могла быть пустыня, снежный занос, разлив реки, невозможность выйти из квартиры по каким-нибудь соображениям, например, преступник мог бояться полиции и т. д.

У нас были две вещи Джека Лондона на выбор — «Кусок мяса», где воры отравляют друг друга и не могут позвать на помощь, или «Неожиданное». Последний лучше

«Куска мяса» потому, что в нем есть натура, и натура, которую легко снять в Москве,— снежная равнина, которую мы думали снимать с аэросаней. Мы предполагали, что картина будет стоять тысяч пять и даже обратились в Совкино с просьбой выдать пять тысяч под нашу ответственность, чтобы мы сделали эту картину сами. Но сценарий на тему «Неожиданное» оказался неподходящим для фабрики. Художественный совет Госкино был уверен, что такой сценарий поставить невозможно.

Цензура пропустила сценарий с трудом, тем более что Госкино не очень его защищало и разрешило снимать его только в порядке эксперимента. Пока шли разговоры, растаял снег. Появилась необходимость другой природы. Мы заменили снежную равнину разливом реки Юкон — другим способом задержки. Съемка реки с «Юпитерами», плавающими на плотках, с подводкой электрического кабеля, с подвозкой аэроплана для создания бури, конечно, чрезвычайно удорожила постановку, но все равно «по закону» была самой дешевой русской картиной.

Рассказ «Неожиданное» вы можете прочитать у Джека Лондона — напомним его в нескольких словах.

...Золотоискатели моют золото на Юконе, среди них жепщина — англичанка — прислуга, перенявшая все традиции своих хозяев. Один из компаньонов во время обеда нападает на своих сотоварищей по работе и убивает двоих. Эдит и Ганс, оставшиеся в живых, связывают преступника. Они могли бы его убить сразу, но Эдит запрещает, потому что это не по закону, — убийцу нужно отдать в руки суда. Между тем снежная пустыня отрезает им все пути, и они остаются лицом к лицу с вопросом, как поступить с преступником, которого наказать сами они не имеют права. Они устраивают ему тюрьму, охраняя его с винтовками в руках. Преступник измучен, он просит: «Убейте меня». Жизнь становится совершенно невыносимой. Эдит придумывает выход: она и Ганс устраивают суд над убийцей, исполняя обязанности свидетелей, судей, присяжных. Они присуждают его к смерти и, надев на него шалку, чтобы он не отморозил уши по дороге, вызвав в качестве свидетелей индейцев, вешают его на дереве, тщательно приготовив шестлю.

Наиболее сильное место сценария — праздник. Этого куска нет у Джека Лондона, он состоит в том, что наступает рождество: Эдит и Ганс, принимая в свою компанию Дейнина (привязав его к столбу хижины), празднуют рождение.

Христа. Горят свечи на елке, Дейнин дарит Эдит свои часы и рассказывает, как он любил свою маму. Его судьи плачут. Основа этой сцены — эпизод в «Бесах» Достоевского, в котором описывается, как благочестивые швейцары сентиментально оттяпали голову пастуху. Затыжка постановки отменила сцену рождества — рождество не может совпасть с разливом. Понадобилось заменить рождество каким-то другим праздником. Мы думали о пасхе, но на пасху не зажигают свечи. Наконец мы нашли — в день рождения англичане зажигают свечи. Зимнюю натуру Англии, о которой мечтает Дейнин, заменили цветущими яблонями. Эта замена, сделанная Кулешовым, не хуже, а лучше первоначального варианта. Праздник и кажущееся примирение совершенно необходимы в сценарии, как трамплин перед казнью. Правда, я не хотел вешать Дейнина. Галаджев, которому принадлежат в сценарии несколько эпизодов, предложил дать возможность Дейнину сорваться с веревки. Для того чтобы сорваться, нужно было ввести белку, живущую на дереве. Дерево душлистое; Дейнин при постройке дома не срубил его, потому что пожалел белку. Но это было слишком сентиментально, по-английски, и на белку мы не решились. У нас Дейнин просто срывается. Я бы его заставил, после того как он сорвался, идти в хорошую погоду, в хорошем настроении, потому что он остался в выигрыше, но Кулешов взял инерцию мрачности и увел человека в дождь и бурю.

В монтаже, несмотря на всю лаконичность сценария, в метраж картины не влезли некоторые детали. У нас Ганс стащил из кармана связанного Дейнина табак и курил сам; в условиях пустыни кража табака действенней, чем кража золота, и это опорочило Ганса, которого мне все время хочется назвать Комаровым, по актеру, игравшему эту роль. Этот эпизод с очень хорошей деталью — лежащий в воде Фогель — не вошел в картину.

Натура, снятая Кузнецовым, — последний снег, когда снежное поле еще плотно, но уже покрыто ледяной коркой, оказался снятым буквально ослепительно. Немногие зимние кадры в картине очень хороши. Разлив, затопивший дом, дал превосходный материал. Неожиданным материалом оказалось то, что Юкон заливает комнату дома, и законники затоплены, как крысы, сидящие на ветках деревьев под Астраханью во время половодья на Волге. Этот момент я сценарно учел уже тогда, когда был решен вопрос о раз-

ливе, и ввел игру зайчиков на потолке залитого дома. Зайчики отражены рябью воды. Эти зайчики представляют собой последнюю игру Дейнина, связаны с его пребыванием в постели и мерцают на его лице, когда он говорит, откидывая голову на подушки: «Я так устал, я так устал».

Кулешов сделал из картины больше, чем я ожидал. Она оказалась сильнее, значительней замысла и вызвала спор.

Почему? Потому что удар такой силы требовал уже совершенно определенного направления. Вещь перескочила через эксперимент и сделалась самодовлеющим событием.

Работа была интересна производственно — натура была составлена, а не использована готовой, из деталей одной натуры была создана другая натура. Южон, снятый под Москвой, — настоящий, хотя на него ездили в трамвае № 23.

Картина доказала, насколько можно использовать актерскую работу в кинематографии — это было творческим завоеванием.

На долю каждого актера приходится несколько сот метров чистой работы, и эту долю можно было бы еще увеличить, как мне кажется, путем дальнейшего оттеснения натуры. Кроме того, вещь написана с нарушением шаблона: в ней нет параллельного действия.

Параллельное действие в кинематографии традиционно. Оно позволяет сопоставлять кинообразность, позволяет стенографировать, так сказать, реальные действия, оставляя от них только несколько опорных точек. Поэтому перебивка действия сделалась в кинематографии правилом, и средний сценарист не может иначе мыслить. Но в таких вещах, как вещь Эйзенштейна, перебивок нет. У Эйзенштейна в «Броненосце «Потемкин» «единство места» — действие происходит на броненосце и не сходит с него, действие происходит на лестнице и не перебивается ничем. Действие на лестнице кончается и начинается действие на броненосце.

Возможность брать жизнь образчиками, кусочками, возможность бесконечного дробления Эйзенштейну в этой вещи не понадобилась.

Кажется, что эйзенштейновский монтаж проще других монтажей, но на самом деле он сложный или, во всяком случае, просто другой монтаж, другой способ построения вещи.

Монтаж «По закону» не опутим, лишен традиционной детализации; деталь выделяется не простым укрупнением

плана; (так в старых фильмах передают часы — часы крупно, рука крупно, стекла часов крупно, другие часы крупно — эти приемы уже стали модами 1922 года), а тем, что одно положение сравнивается с другим положением; здесь установка на смысловую деталь и действие: смысловая деталь выделяется сама.

Почему в «По закону» была взята не наша тема, не наш быт? Сказалось желание изолировать тему, выделить ее специфичность, работать как бы на стандартном материале — это уменьшает социальную значимость картины.

Но в свое оправдание должен сказать, что если бы работать у нас было легче, Кулешов после «По закону» давно поставил бы другую ленту этого типа на русском материале.

Без «Луча смерти» — вещи, сделанной на совершенно условном материале, — не было бы «Матери» Пудовкина, в которой он применил свой опыт и опыт Кулешова уже на материале бытовом.

Социальная значимость была весьма условна, но без этого полупародийного театра не возникли бы патетические вещи Эйзенштейна. В дальнейшей своей работе Эйзенштейн вряд ли остановится на одной патетике и, по всей вероятности, будет обновлять свой прием возвращениями в области эксцентриады и иронии.

Лично мне бы сейчас хотелось сделать вещь, соприкасающуюся с сегодняшним материалом, я хотел бы использовать давление времени как повод для создания новой художественной формы.

## ВЕРТОВ

«Киноки» во главе с Дзигой Вертовым против игровой ленты — прежде всего как ленты сюжетной, причем сюжет им кажется чем-то пришедшим в кинематографию из литературы.

Привожу цитату из «Стенограммы Совета 3-х» — говорит Дзига Вертов:

«...Картина психологическая, детективная, сатирическая, видовая (безразлично какая); если у нее вырезать все сюжеты и оставить одни надписи — получим литературный скелет картины. К этому литературному скелету мы можем доснять другие киносюжеты — реалистические, символиче-

ские, экспрессионистические, — какие угодно. Положение вещей этим не меняется. Соотношение то же: литературный скелет плюс киноиллюстрации.

Таковы почти без исключения все картины наши и заграничные...»

Таким образом, «киноки» первоначально протестовали против литературности в кинематографе и против кадра, параллельного надписи. Они были за кадр «как таковой», считая, что кадр существует вне своей смысловой значимости. Сюжет как сложная организация кадров, как бытовая мотивировка их связи казался им внекинематографическим. Между тем сюжет — это только частный случай конструкции. Это конструкция смысловых, бытовых положений. В основу сюжета обычно кладется судьба человека, и в историю одной человеческой жизни или одного момента человеческой жизни вкладывается обычно один сюжет.

Для индусской поэтики, для поэтики персидско-арабских сказок сюжет есть нечто другое. В обычной детской песне сюжет состоит из передачи движения от одного действующего лица к другому действующему лицу, с нарастанием движений. Так в детских сказках разбивают яйцо и тянут решку.

У Дзиги Вертова установка была на факт. «Киноки» были за факт против анекдота. Верно учитывая характер кинематографического снимка, необобщенность и связанность его с фактом, они говорили: «Мы будем делать свои произведения из монтажа фактов».

В других моих книгах я показывал, что успех дневника, путешествия, записной книжки писателя объясняется тем, что сегодня писатель и зритель эстетически переживают факты. Появляются романы, смонтированные из фактов: так, например, сделан роман Юрия Тынянова «Кюхля». Из этого не следует, однако, что такие произведения лишены смысловой конструкции. Само пребывание двух фактов рядом, при условии существования у человека памяти, рождает соотношение фактов и, как только мы это соотношение начинаем сознавать, возникает композиция и начинают работать ее законы.

В последней работе Дзиги Вертова — «Шестая часть мира» произошло любопытнейшее явление. Прежде всего исчезла фактичность кадра, появились кадры инсценированные и географически незакрепленные. Из этой ленты мы с интересом узнали, что в одной местности овец моют в морском

прибое, а в другой — купают в реке. Это очень интересно, и прибор снят хорошо, но где он снят не установлено точно. Также не установлено точно, где стирают белье ногами; факт взят как курьез, как анекдот. Человек, уходящий на широких лыжах в снежную даль, стал из человека символом уходящего прошлого. Вещь потеряла свою вещественность и стала сквозить, как произведение символистов.

Как и в предыдущем фильме Дзиги Вертова — «Шагай Совет», композиция свелась к простому параллелизму: «прежде и теперь» или «у них и у нас». Больше того, отказавшись от композиции романной и драматической, Дзига Вертов перешел к композиции песенной и назвал свою вещь патетическим боевиком. Надписи оказались строго литературными и приподняты на цыпочки крупным прифтом. Все крупные — «вижу» и «вы которые» — напоминают мне «Слово о полку Игореве» в переложении Карамзина. И по песенному Дзиге Вертову понадобилось повторение. «Шестая часть мира» вся построена на повторении в финале кадров, идущих в начале произведения. Это чисто песенный прием.

В чем причины неудачи «киноков»? Одна из причин — боязнь дальних дорог. Мы почти все сейчас ходим на цыпочках. Превращая одно искусство в другое искусство, мы не позволяем ему по дороге умереть, сохраняем патетическую ценность старого искусства, держимся за богатых родственников.

В «Шагай, Совет» и в «Шестой части мира» есть сюжет, но только очень слабый. И фальшь надписей в этих вещах очень тесно связана с бедностью сюжета. Все это сводится к неполному и неэкономному использованию кадра.

Когда дают надпись: «ребенок, сосущий грудь», а потом показывают ребенка, сосущего грудь, я понимаю, что меня повернули назад к диапозитивам. Конечно, Дзига Вертов не так наивен, чтобы этого не понимать. Но так как параллелизм надписи и кадра для него песенный, героический, то он пытается надписью усилить эмоциональную значимость кадра. Понадобился Дзиге Вертову и актер. Это совершенно правильно, хотя в основе кинематографии и лежит фотография, но самый момент выбора кадра и выбора момента съемки — момент резки времени и пространства — есть акт художественный.

Чисто игровой характер носит в фильме Вертова фотография буржуазии, которая «разлагается» и танцует фокс-

трот. Буржуазия мелкая, вероятно наша, нэповская, сильно потоптанная. Фокстрот танцуют на ковре, а это неудобно. Вот «поколадные ребята», негры, у Дзиги Вертова хорошо танцуют, потому что они не приглашены для инсценировки, а настоящие работники.

Часто в стихах поэт говорит: «этого нельзя стихами сказать» и спокойно продолжает говорить стихами. Если актер во время действия драмы перелезает через рампу, то это значит, что идет Лев Гурыч Синичкин, водевильный актер, и что он сейчас будет играть в оркестре на цимбалах, но это не значит, что представление окончилось.

Работа Дзиги Вертова — искусство, а не технологическая конструкция. Отказ от сюжетного построения только обеднил его работу. Его установка на факт художественно правильна, но не доведена до конца. Получились просто стихи, агитационные стихи с кинорифмами. Благодаря тому, что художественность работы перенесена на лирический параллелизм, кадр мало использован. Мы не успеваем видеть, как тунгусы, поевшие сырое мясо, вытирают губы и руки об землю, потому что при методе Дзиги Вертова показать такой момент — это сейчас же вслед за тем показать вытирание буржуазией губ каким-нибудь весьма утонченным полотенцем.

Экран у Дзиги Вертова во всех своих точках равноценен. У него нет подчеркнутой смысловой детали, и в то же время много чисто кинематографической работы — двойной, тройной, четверной экспозиции, которая всеми своими поворотами ввертывается в обычную или слегка необычную кинематографию сегодняшнего дня. Приятно, когда зал видит на экране себя почти отраженным и аплодирует как будто сам себе. А вот зал, показанный на экране и который на экране смотрит тот же кадр, только что шедший в просмотровом зале, — мы видим и у Перестиани в «Красных дьяволятах». Это показывает, что Дзига Вертов повернулся на угол 730 градусов, то есть два раза повернулся вокруг самого себя и оказался повернутым только на 10 градусов. Его пути совпали с путями художественной кинематографии. Но намерения Дзиги Вертова чрезвычайно плодотворны, и те, кто будет снимать настоящую хронику, кто будет указывать долготу, широту места и день съемки, те будут обязаны своей выдумкой — выдумке Дзиги Вертова.

## ЭЙЗЕНШТЕЙН

Он избегает слов «вдохновение», «искусство» и выглядит по-особенному. Широкий, сейчас бритоголовый, толстоногий.

Если в нем есть какая-то художественная экзотичность, — это экзотичность эксцентрика в гражданском платье, в сущности говоря, эксцентричность новой машины. Точно говоря: Эйзенштейн похож на двигатель внутреннего сгорания, приспособленный для сельскохозяйственных работ.

Эйзенштейн начал свою работу в Пролеткульте. Ставил вещи изумительные: пародийное «На всякого мудреца довольно простоты», «Слышишь, Москва» и т. д. Сейчас эти вещи задним числом канонизированы, тем более что мало кто их помнит; театр был невелик и не очень полон. Во время представления Театра Пролеткульта зрителю бывало жутковато, в особенности, когда начинали стрелять под стульями.

Процесс создания вещи диалектичен, поддается научному анализу, но не решается путем тройного правила арифметики. Если бы был заказан какому-нибудь человекуведу Пушкин, то вряд ли человекоевед догадался, что для того, чтобы получить Пушкина, хорошо выписать дедушку из Абиссинии.

Для создания героического стиля Эйзенштейну нужно было пройти через монтаж эксцентрических аттракционов. Пародийная струя, сильная в основе Эйзенштейна, звучит в его первой кинематографической вещи — «Стачка». Глуше — в «Броненосце «Потемкин», но, вероятно, будет развернута инженером Эйзенштейном в конструкции его следующих вещей, потому что на дне инженерного мастерства в искусстве лежит веселость. Замысел «Генеральной линии», то есть одновременное развертывание нескольких линий, нескольких культур, пространственно совмещенных в СССР, причем одна из этих линий — генеральная, роднит вещь с «Тремя эпохами» Бастера Китона. Эксцентричность материала, по крайней мере в замысле резкости сопоставлений, возвращается к Эйзенштейну. Он вставляет автомобильные гонки в сельскохозяйственную картину. Туда же я хотел пристроить корову, просвеченную рентгеном и движущуюся на экране, но Эйзенштейн отказался. Он так снабжен собственным материалом, что подарить ему нечего.

Дело не в том, что Эйзенштейн работает приемами комического искусства; его вещи серьезны, но «леса» для создания новых теорем, о которых говорил Пуанкаре в своих математических работах, у Эйзенштейна сконструированы по принципам «юмористического жанра».

Нужно различать в приеме: его появление с первой целевой установкой и последующие изменения цели применения, которые могут оказаться противоречащими первому назначению вещи.

Возьмем элементарный пример: историю какой-нибудь буквы алфавита, например, «а». Предположим, она происходит от географического изображения, в основу которого положена голова быка, но потом она употребляется в словах, не содержащих в себе ничего бычьего:

«Говорят еще — «американский монтаж», но Америка монтажа как новую стихию, новую возможность не поняла.

Америка честно повествовательна, и она не «выстраивает свою монтажную образность», но показывает, что происходит. Ошеломляющий монтаж погонь не конструкция, а вынужденный показ, по возможности чаще, удирающего и преследователя...

...Я видел в Берлине Гриффита 14-го года — «Рождение нации» — последние две части — погоня (как и всегда), ничем формально не отличные от новейших аналогичных сцен. А за двенадцать лет можно было «замечать», что кроме рассказывающих возможностей такой, с позволения сказать, «монтаж» может иметь в перспективе еще и воздействие вне примитивно повествовательных. В «Десяти заповедях», где не было специальной необходимости показывать в отдельности евреев, исход из Египта и Золотой Телец монтажно никак не даны, технически — одними общими планами. И нюансирование состояний массы, то есть воздействие от массы, — летит к чертям»<sup>1</sup>.

Эйзенштейн сердится или упрёкает американцев в том, что происходит в искусстве постоянно и играет прогрессивную роль. В эйзенштейновском высказывании можно различить два момента: первый момент — правильное указание на техничность возникновения монтажного приема, второй момент — констатация того, что в американских условиях этот прием не осознан. Первый момент есть общий закон

<sup>1</sup> С. Эйзенштейн, «Бела забывает ножницы». — Газ. «Кино», 1926, 10 августа.

искусства: так, из необходимости развертывания сюжета создавались романские формы. Второй момент — отсутствие сознания. Это объясняется традиционностью американской кинематографии и постоянством смысловых положений, поэтому технический прием не отделялся от своего традиционного употребления.

Мы, русские кинематографисты, поняли монтажный закон, и сознательность работы у нас больше, чем у немецких и американских работников той же профессии.

Эйзенштейн правильно указывает ошибки Белы Балаша, который знает только два рода кадров: живописный и литературный, то есть кадр, движущий сюжет, и кадр, украшающий картину. Взаимоотношение частей — монтаж за границей осознан меньше, чем у нас.

Явление искусства возникает из сопоставления материала, причем первоначально принцип сопоставления материала может быть не эстетическим. Дальше явление эстетически осознается и становится канонизированным. Если допустить, что когда-нибудь «амбейное» пение (пение на два хора) действительно соответствовало двум группам поющих, то моментом эстетической канонизации приема будет момент, когда хоры разделятся для пения.

В примере с песней неудачно то, что самая песня — явление «искусства».

Более убедительны примеры из языка детей.

Дети научаются говорить, потом у них языковые явления переживают игровую стадию.

«— Семка, а Семка, ты чей? — сказал Тихон, улыбаясь сам на себя, что он с таким мальчиком занимается.

— Солдатов, — сказал мальчик.

— А мать где?

— В кобедне, и дедушка в кобедне, — щеголяя своим мастерством говорить, сказал мальчик» (Л. Толстой «Тихон и Маланья»).

Мои дети (2-х и 4-х лет) заметили, что слово «Гога» (имя третьего ребенка) и гуси имеют что-то общее между собой, и несколько дней повторяли, страшно смеясь, «Гога» — «гуси». Они заметили словесные повторы.

В «Тысяча и одной ночи» — и здесь мы близко подходим к явлениям монтажа — Шехеразада рассказывает своему мужу сказки, для того чтобы удержать казнь. Эти сказки внутри произведения разбиты на группы различными приемами: люди рассказывают нечто более удивитель-

ное, чем то, что рассказал первый, или люди рассказывают причины своего увечья, причем у нескольких людей увечья одинаковы, и сходство одного увечья с другим связывает два-три рассказа вместе.

Время, протекающее во время рассказывания, в середине произведения не учитывается; например, происходит погоня царевичей, а в погоню вставлен рассказ, который продолжается на нашу меру несколько печатных листов. Царевичи выслушивают рассказ и едут дальше.

Мы должны отметить, что обычно для связи рассказов между собой, то есть для «обрамляющей» новеллы, берется мотив задерживания. Повторяю, Шехеразада задерживает рассказами казнь. В «Арджи-Барджи»<sup>1</sup> статуи на ступенях задерживают восхождение царя, рассказывая сказки. В «Семи визириях» рассказами задерживается совершение казни. В «Сказках попугая» попугай сказками задерживает измену жены своему хозяину. Мне кажется, что эти обрамляющие новеллы сравнительно позднего происхождения и принадлежат уже к эпохе кодификации сказок, собирания. Счет в «Тысяча и одной ночи» — очень приблизительный, и тысячи сказок там нет. Второй том произведения, как это обыкновенно и бывает вообще, выпадает из рассказывания, и «Шехеразада» выпадает из внимания зрителя очень скоро. Обрамляющая новелла «Шехеразада» еще не представляет осознания приема задерживания. Но в середине «Тысяча и одной ночи» есть рассказы про цирюльника, по прозвищу «Молчаливый». (Рассказы эти знамениты тем, что в них определяется положение луны в пятницу определенного месяца, и существуют попытки по этой астрономической дате датировать хронологию сказок. Конечно, это место датирует только само себя.) В этих новеллах рассказывание задерживает действие. «Молчаливый» цирюльник болтлив, он болтлив, как сказочник «Тысяча и одной ночи». Он рассказывает и рассказывает, люди из-за него опаздывают на свидание, ломают ноги, их кастрируют, а он все время рассказывает про своих братьев, вставляя новеллу в новеллу. Маленький цикл новелл о братьях цирюльника есть пародийное осознание сущности приема, получившегося в результате кодификации сказок.

Комическая форма была предсказана Эйзенштейном, когда он углубил путь, по которому начал идти Мейерхольд.

<sup>1</sup> Сборник монгольских сказок.

Мейерхольд более традиционен, чем Эйзенштейн, и переламывая произведение, обращая каждый его момент в самостоятельное произведение, он думал, что произведение не изменилось. Он находился в уверенности, что пароход может вернуться назад по следу своего дыма. У Эйзенштейна мюзик-холльность современного театра, распадение его на отдельные моменты, не маскируется, а увеличивается приемами комического искусства. Чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть монтажные листы эпизода «Мудреца».

Школой монтажера являются кино и главным образом — мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы. Далее идет перечисление моментов, на которые распался «Мудрец» Островского.

1) Экспозитивный монолог героя. 2) Кусок детективного фильма (пояснение п. 1 — похищение дневника). 3) Музыкально-эксцентрическое антре, невеста и три отвергнутых жениха (по пьесе одно лицо) в роли шаферов, сцена грусти в виде кушлета «Ваши пальцы пахнут ладаном» и «Пускай могила» (в замысле койлифон у невесты и игра на шести лентах бубенцов-пуговиц офицеров). 4, 5, 6) три параллельных двухфразных клоунских антре (мотив платежа за организацию свадьбы). 7) Антре этуали (тетка) и трех офицеров (мотив задержки отвергнутых женихов), каламбурный номер тройного вольтажа на оседланной лошади. 8) Хоровые агиткуплеты («У попа была собака» — под них «каучук» попа — мотив начала венчания). 9) Разрыв действия (голос газетчика для ухода героя). 10) Явление злодея в маске — кусок комического фильма. 11) Продолжение действия (прерванного) в другой группировке (венчание одновременно с тремя отвергнутыми).

Я обрываю перечень эпизодов постановки. Она представляет развертывание отдельных моментов, самодовлеющих номеров, причем переход от номера к номеру пародийный, а вся вещь является только парадоксальной мотивировкой связи номеров. Но произведение развертывает и новый агитационный материал, причем старый материал берется только как фон пародии.

«Мудрец» Сергея Третьякова и Сергея Эйзенштейна — это «уничтожение» Островского, уничтожение противника, необходимое потому, что место, занятое противником, пона-

добилось. Эйзенштейновские постановки, особенно «Мудрец», были уничтожением старого материала, неожиданным использованием реквизированного добра.

Интересно отметить, что наши мастера Кулешов и Вертов учились на хронике, то есть на материале, трудно поддающемся режиссерской обработке. Эйзенштейну пришлось учиться на перемонтаже зарубежных картин, причем вкладывать в действие людей новое содержание и неожиданно сопоставлять куски. Эта работа — создания нового канона кинематографии — очень полезна была для работников и довольно вредна для негативного материала.

Те приемы монтажа, которые созданы Гриффитом из чисто технических необходимостей показывания, у нас пока что восприняты как единственно возможные.

Самым типичным представителем русской классической школы кинематографии представляется мне Пудовкин с его прекрасной картиной «Мать». Пудовкин в своей небольшой, но ценной книге «Кинорежиссер» показал нам приемы такого монтажа:

«Что же сделал из этого материала один из американских режиссеров в картине «Сын маэстро»? На экране показаны следующие куски в такой последовательности: 1) Улица с движущимися автомобилями, человек, спиной к аппарату, переходит улицу; его закрывает проезжающий автомобиль. 2) Очень коротко мелькает испуганное лицо шофера, дергающего тормоз. 3) Так же коротко лицо жертвы с открытым в крике ртом. 4) Снятые сверху, с места шофера, ноги, мелькнувшие около вращающегося колеса. 5) Скользящие заторможенные колеса автомобиля. 6) Круг около остановившегося автомобиля. Куски смонтированы в очень быстром, остром ритме».

Нужно отметить, что прием его, конечно, местный, и пример местный, потому что в действии живо заинтересованы два действующих лица: шофер и человек, которого давит автомобиль.

Эйзенштейновское замечание о местном значении американского монтажа для переменного показывания и здесь в силе. Монтаж — это явление общее, в кинематографии — это то, чем она работает. Американское же монтирование с переменным показыванием, с изменением деталей — это сезонное направление, которое может быть заменено другим. Для того чтобы показать, что лошадь идет, нет необходимости показывать то ее хвост, то ее уши, то копыта.

В частности, американцы, пользуясь монтажом деталей, не выделяют детали крупным планом, а сопоставляют средние планы так, чтобы была заметна смысловая деталь, различающая эти планы. Экран, на котором проектирован кадр, недооценен всеми точками своей поверхности. Возьмем для примера сравнение двух букв; перед нами «ш» и «щ»; предположим, что эти буквы взяты из разных гарнитур, разных шрифтов — тогда они отличаются друг от друга очень многим, но основное смысловое их различие — хвостик у «щ».

С этим явлением, вероятно, и связана статья о монтаже аттракционов, напечатанная Эйзенштейном в «Лефе» в 1923 году.

«Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности — единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода. (Путь познания — через живую игру страстей) — специфически для театра.)

Чувственный и психологический, конечно, в том понимании непосредственной действительности, как ими орудует, например, театр «Гиньоль»: выкальвание глаз или отрезание рук и ног на сцене, или — соучастие действующего на сцене по телефону в кошмарном происшествии за десятки верст, или положение пьяного, чувствующего приближение гибели, и просьбы о защите которого принимают за бред. А не в плане развертывания психологических проблем, где аттракционной является уже сама тема как таковая, существующая и действующая и вне данного действия при условии достаточной злободневности. (Ошибка, в которую впадает большинство агитаторов, довольствуясь аттракционностью только такого порядка в своих постановках)».

Сопоставляя план с планом, а не деталь с деталью, мы можем смонтировать в совершенно иных направлениях. Монтаж Эйзенштейна, отдаленно или неотдаленно связанный с его монтажным аттракционом в театре (и связанный не только словесно), — монтаж смысловой и, скорее всего, среднепланый.

В театре Мейерхольда интересны не только постановки, но и намерения. Мейерхольд собирается, например, сейчас поставить «Ревизора». Обычно в мейерхольдовском театре текст заигрывается — произносится так громко, что его не слышно. Финальная сцена в «Лесе» с монологом Несчастливцева производила на меня впечатление, как будто бы пробуют освещение и парики, а в это время актер повторяет роль по тетрадке. Это объясняется тем, что всякое отдельное движение, всякое положение у Мейерхольда развивается в самодовлеющий номер, причем эти номера не подчинены друг другу и общая конструкция вещи менее ощущаема талантливым режиссером.

Так как театр Островского был целиком основан на материале, то Мейерхольд при возвращении к Островскому его уничтожил. Сейчас Мейерхольд хочет ставить «Ревизора», причем мы читаем, что из уважения к необыкновенной ценности текста, Мейерхольд решил ввести на сцену громкоговорители, которые будут вмонтированы в общую конструкцию сцены. Конечно, реально нужны, ну, — два громкоговорителя в углах театра, потому что театр все-таки меньше, чем Советская площадь. Тут любопытно то, что уважение к Гоголю невольно вызывает у Мейерхольда выпячивание одного из материалов, причем основным материалом спектакля ставится не текст, а его подчеркивание. Здесь дело не в Мейерхольде. Каждый творец, если он не шаман с бубном, — инженер, пользующийся техническими таблицами и имеющий заказчика и материал, то есть имеющий два приказания, и Мейерхольд только развивает одно из положений стиля сегодняшнего времени.

Мы сейчас переживаем материал. В литературе мы пришли к дневникам писателей, к воспоминаниям и к путешествиям — то, что намечалось неоднократно уже в ходе истории литературы, в «физиологических очерках» времен Диккенса. То, что намеком мы имели до этого в позднем Пушкине, переходящем к исторической прозе. Тогда движение не удалось, то есть не стало канонизированным искусством. Зато тогда удалось развернуть материал и приемы старого авантюрного письма в синтезе романов Диккенса, Толстого, Достоевского.

Сегодня это же явление стучится к нам в двери, и мы не можем ответить, что нас нет дома. Нынешнее искусство живо материалом, а не конструкцией. Странное явление в эпоху конструктивизма, но сам конструктивизм — с уста-

новой на фактуру — материал, на фотографию, и есть в лучшей своей части — «материализм».

В музыке мы переживаем эпоху осязаемости тембра. Если читать историю греческой литературы, так тесно связанную с историей музыки, которая ее сопровождала, то мы натолкнемся на постоянную эмоциональную оценку тембра инструментов. Флейта была запрещена в каком-то государстве как инструмент чувственный. В момент появления или канонизации новых смычковых инструментов, уже на европейской почве, мы снова находим эту оценку тембра, причем оценку, носящую в себе эмоционально-нервный элемент. Инструмент чуть ли не судят по уголовному кодексу. В более позднее время рассказы о струнах из человеческих кишок, связанные с именами разных скрипачей, указывают на эту же действенность тона. Сейчас мы гораздо меньше ощущаем в наших старых инструментах характер тембра, но зато переживаем увлечение экзотическими инструментами. Знаменитые гавайские гитары, которыми через граммофон увлекается весь мир, играют несложную музыку XVIII века, причем музыку европейскую, но, в данном случае, «тон делает музыку». Успех джаз-банды основан на осязаемости джазбандового тембра.

И вот мы слышим, что в театре Мейерхольтда будет поставлена «Кармен» под аккомпанемент двадцати гармоник и тридцати пил. Это победа тембров в музыке. Вопрос тембра, непосредственно бьющего на эмоцию, перевешивает вопрос об остальной музыкальной структуре. Вот в какой среде создана была теория Эйзенштейна, путаная, как движение стада, которое тем не менее все целиком идет по верному направлению. Основное у Эйзенштейна — установка на материал. Материал сперва взят был чисто эстетический и даже экзотический, а потом прием оказался полезным и для оформления нового внеэстетического, не традиционного материала. Тогда на дворе 1-й Государственной кинофабрики появились в качестве реквизита маслобойки, бидоны, ведра.

Ливадийское искусство — ковры и хрусталь — этот «бывший» кинематографический материал крепко засел в подвальных складах<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Намек на уже поставленный «Октябрь» и подготовку к «Генеральной линии». (Ред.)

О «Стачке», как о «Броненосце», мне будет очень трудно писать. Столько написано, столько сказано, и нет промежутка времени, чтобы забыть наговоренное. «Стачка» — это вещь без героя. Признак этот в фильме основной, но не первичный. Попытки создавать вещь без героя связаны с общей установкой нашего времени. Постановки профсоюзов по истории профессионального движения тоже создавались, как безгеройные вещи, но вышли, как вещи традиционно-сюжетные. В «Стачке» же есть сюжет, там можно найти судьбу одного героя, изменяющуюся в продолжении всей вещи. Рабочий становится провокатором, потом раскаивается; происходит стачка на заводе, и мы видим судьбу рабочего, судьбу мастера, судьбу директора. Но тем не менее вещь оказалась бессюжетной. Эйзенштейн, верный своему времени, настолько развернул отдельные моменты, что примитивный сюжет был до конца «заигран» режиссерской работой. Сюжет существует, но не ощущается; ощущаются стачки, завод и старый эстетический материал, самоигральный материал экзотики, оставшийся Эйзенштейну от прошлого. Этого эстетического материала: шпаны, карликов — в вещи очень много. Введение его не мотивировано. Мы знаем, что шпана жила иногда в старых бочках; в бочке, если ее положить набок, есть крыша; замечено это было еще Диогеном. У Эйзенштейна бочки вкопаны жерлами вверх, и по свистку атамана из-под земли выскакивают пружинными чертиками люди. В зале это вызывает аплодисменты, но жить в такой кадучке бессмысленно. Бытовое положение взято как предлог для трюка. Вспомним еще. Для того чтобы соблазнить рабочего, пристав или жандармский полковник вызывает в ресторан карликов, которые, стоя на столе, поедают фрукты. Но зачем рабочему карлики и почему пристав думал, что карлики могут рабочего соблазнить? Я подхожу к работам Эйзенштейна с точки зрения реализма и мне важно указать, что этот самый экзотический материал показывает шут, по которому шел Эйзенштейн к созданию своих кинематографических вещей. Эти карлики были нужны приблизительно так, как Пушкину — черный дедушка, а сами карлики — случайный признак, оставшийся от основного факта происхождения, — черный цвет ногтей.

Вещь большого стиля, вещь, которую как будто бы соглашается признать своей революция, не могла быть создана в лоб. Без формальной работы Кулешова, без остроум-

нейших и как будто ненужных работ Эйзенштейна в Пролеткульте невозможно было бы создание нового кинематографа. В «Стачке» происходит совмещение планов аттракционного искусства — искусства, основывающегося на материале, с бытовой мотивировкой материала. Негатив накладывается на негатив, и мы видим точки несовпадения. Так не совпадают сцены купания рабочих в трусиках, шпана, про которую я уже говорил, автомобили, в которых едут, чтобы они блестели ночью. Как путь, при всех своих недостатках, «Стачка» выше «Бронепоезда», потому что она означает не только то, что она значит, но имеет и запасное значение. Из «Стачки» можно вывести и «Броненосца «Потемкин» и то, что мы подозреваем под «Генеральной линией» — фильмом, который сейчас ставит Эйзенштейн.

«Броненосец «Потемкин» — задача, а «Стачка» — теорема.

Создание новых форм далеко еще не закончено Эйзенштейном. Еще пройдет длительный путь усвоения рядовым зрителем новых приемов. Но «Стачка» показывает нам сущность надстройки в искусстве. Надстройка — это не коврик, посланный на землю, а сложное сооружение, имеющее свои, конечно, чисто материалистические законы. Желание получить немедленный полезный продукт сегодня, сейчас — неуважение к лаборатории искусства.

«Броненосец «Потемкин» вещь юбилейная, предназначенная для чествования 1905 года. Предполагалось поставить картину «1905 год». Это задание невыполнимо, потому что построено на внехудожественном принципе, на принципе исчерпывания материала.

Техника исторического романа — произведения, очень связанного с материалом, такова: неисторический герой оказывает помощь или связан родством с историческим героем; так он становится посторонним свидетелем исторических событий. В зависимости от эпохи отношения зрителя к действию изменяются от полной традиционности (так написаны романы Вальтера Скотта) до острашения «Отечественной войны», которая так характерна для Толстого. Но выбор героя, случайность участия его в событии важны авторам исторических романов, потому что это дает возможность пропусков: они не должны все показывать. В этом отношении интересен роман Алданова «Девятое термидора»; в этом романе описывается то заседание, которое свергло диктатуру Робеспьера. Описано оно с точки зрения человека, который не выспался и, засыпая, пропускает от-

дельные сцены заседания. Эта сонливость мотивирует пропуски, позволяет вещь описывать не подряд.

Русская революционная литература в первый период отличалась тем, что даже поэты пытались создавать произведения, параллельные теме, то есть превращать ряд прозаических фактов в ряд фактов искусства, сохранив последовательность фактов. Много писали о Ленине, описывали его правильно. Но правильной всех оказалось и больше всего дошло до широкого читателя «Сами» Николая Тихонова — вещь, дающая установку не на изображение, а на далекое восприятие индусским мальчиком образа Ленина. В этом представлении искажено даже имя — не «Ленин», а «Ленни». Забавно, что составители хрестоматий, перепечатывая стихотворение, добросовестно восстанавливают текст, вместо «Ленни» пишут «Ленин», то есть совершают работу, обратную ходу работы автора.

Эйзенштейн начал снимать революцию по порядку. Он снял Питер, работу прожекторов во время забастовки, разгром типографии и, наконец, дошел до одесских событий. В результате он выбросил все и сосредоточился на одном двучленном эпизоде: на броненосце и на лестнице. Лестница эта сейчас так часто упоминается в рецензиях, что ее пора бы разобрать и поместить в музей.

Салтыков-Щедрин очень сердился на то, что его вещи нравились вице-губернаторам, что пампадуры смеялись над своим собственным изображением и относились к карикатуре, как к забаве.

Вещь Эйзенштейна «Броненосец» не понравилась «вице-губернатору», в этом ее главная особенность, ее прокламационность. Она воспринимается на Западе, как «письмо Коминтерна», и одной из заслуг Эйзенштейна является то, что он, как художник, не боялся включить в свое произведение новый смысловой материал.

По формальным достижениям «Броненосец» «Потемкин» беднее «Стачки». Правда, в нем меньше эстетизма, меньше кинематографической оригинальности, меньше игры с аппаратом, но зато там и меньше кинематографических патентов, если не считать блестящих львов: трех каменных львов, лежащих, подымающихся и вставших, снятых Эйзенштейном в Крыму и превращенных на экране в одного льва, вскочившего и взревевшего в Одессе на выстрел «Потемкина». Эти львы работают основным недостатком киновосприятия: тем, что в кино мы не досматриваем изображения.

Я много раз судил перед самим собой и пересуживал Эйзенштейна и много раз разно решал для себя вопросы его значения. Но такие отдельные вещи, которые в то же время так хорошо работают в общей конструкции всего произведения, решили вопрос в пользу Эйзенштейна.

Человеческая масса в «Броненосце» взята двумя способами: берется она количественно, как саранча, а саранчу измеряют квадратными верстами, или же крупными планами, вполне разобщенно. Тут человек взят как рог в хоре, то есть на одной эмоции, как образчик, или если бы это слово не было так затаскано, как маска.

Монтаж вещи своеобразен. С точки зрения классической школы монтажа он неправильный, иногда смысловые сопоставления не выходят или не доходят. Например, качается стол на корабле — пустой стол, за который не пришли матросы, — офицер покачал головой. Не вышло, не совпало. Второй пример: офицер, не уверенный в исполнении приказа, нервно бьет пальцем по рукоятке кортика — священник постучал крестом по ладони руки. Эти сопоставления даны общими планами, и совпадение дается смысловое, а не графическое. Конечно, выделить эти куски в крупные планы и сделать их монтажно совпадающими проще, чем сделать «Броненосец «Потемкин». Но Эйзенштейн на это не пошел, потому что он сопоставляет план с планом, деталь с деталью, а не кусок с куском. Нет переходов с одного места действия на другое. Нет подоспевающей помощи, нет бегания от героя к герою; броненосец идет на эскадру, мы не знаем, что происходит на эскадре. Действие происходит на лестнице и не перебивается броненосцем. Только перед расстрелом дана перебивка — вставлен нос корабля, разрезающего воду. Вероятно, перебивка дана для передачи ощущения движения места действия — она закрепляет площадку действия, а не меняет ее. Одновременно, конечно, она служит и для цели торможения, натягивания ожидания зрителя. Вещи использованы до конца, причем иногда они все-таки аттракционны, так, как брал их Эйзенштейн первого периода. Например, матрос стоит, освещенный фигурной тенью решетки, — тут может стоять матрос, может стоять офицер, все равно — снято интересно. На лестнице построение сцен исчерпывает все ее возможности. На лестнице есть ступени, по которым идут солдаты. В середине съемки Эйзенштейн придумал коляску с ребенком. Коляска работает на площадках лестницы, то катясь быстрее, то замедляясь

на них. Площадки здесь работают, как затруднение в драме, они дают надежду на благополучное разрешение. То, что казалось в кинематографии законом — показывание образчиков, — здесь нарушено. Рассвет дан, как рассвет, продолжительно, и это удалось, так как рассвет работает чисто кинематографическим материалом — светом; сюда, впрочем, попал определенный элемент красоты. Мы видим белые колонны на берегу моря. Эти колонны стоят где-то в Одессе и действительно очень красивы, но их красота какая-то сама на себя облизывающаяся, цитатная.

После «Броненосца «Потемкин» Эйзенштейну сразу предложили ставить другую революционную картину. Сам Эйзенштейн хотел снимать Китай, то есть резко переменить материал, и рассказывал с увлечением, что в Китае небо темнее предметов. Китайскую тему обсуждали очень долго, месяцев шесть, а Эйзенштейн считался в почетном отпуску. Эти отпуски — своеобразный способ награды советской кинематографии, они напоминают рассуждение в каком-то юмористическом рассказе, что летчик побил рекорд и что теперь ему летать будет больше не на чем.

Движение Эйзенштейна на перемену материала воспринималось как чудачество. Побившись очень долго с китайской темой, Эйзенштейн заявил, что он хочет снимать деревенскую ленту. Деревенская лента у нас была совершенно скомпрометирована, потому что давалась тематически: в ней были — поп, кулак, самогон, трактор, то есть просто упоминание вещей. Тема эта была настолько скомпрометирована, что в государстве со стомилионным крестьянским населением, при всей остроте вопроса о роли крестьянина в социалистическом строительстве, Эйзенштейну на его предложение поставить крестьянскую ленту ответили: «Это чудачество талантливого человека». И Эйзенштейну понадобился газетный нажим, развертывание своей точки зрения в печати, чтобы доказать право на существование пафоса сепаратора.

1927

## 5 ФЕЛЬЕТОНОВ ОБ ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ

### ПЕРВЫЙ ФЕЛЬЕТОН

У художника есть несколько свобод относительно материала быта: свобода выбора, свобода изменения, свобода неприятия. Ни одну из этих свобод не использовали поста-

новстики «9 января». Говорят, что эта лента стоила несколько сот тысяч рублей — это очень печально, это очень стыдно. Кроме нескольких массовок, лента последовательно бездарна. Вина постановщиков в том, что они не использовали своей свободы. Они снимали все, как было, и получилось, конечно, так, как не было, потому что революцию нельзя передавать скучно. Эйзенштейн — громадный мастер: он использовал свои свободы. Первая его удача была та, что он сузил тему ленты, умело выбрал факты, взял не вообще 1905 год, а броненосец «Потемкин», а из всей Одессы — только лестницу. Чрезвычайно умно, хорошим крупным планом дано восстание.

Восстание «Потемкина» было неудачным. «Потемкин» и берег не могли помочь друг другу. Матросское, бессистемное восстание кончилось тупиком в Констанце. Эйзенштейн сумел найти героические моменты восстания и сумел показать пафос прохода «Потемкина» сквозь эскадру, спешившую его раздавить.

Между вещью Эйзенштейна и историей есть правильный промежуток. И Эйзенштейн, как «Потемкин», с революционным флагом прошел через историю. Удача ленты полная. Зрителя лента берет. Лента интересна. Лента наполнена крупными вещами.

## ВТОРОЙ ФЕЛЬЕТОН

Еще не перевелись большие темы на Руси.

Еще можно говорить на тему, гениален ли Эйзенштейн, гениальна ли русская кинематография. Но дело не в гениальности Эйзенштейна. Дело в том, как нужно руководить русской кинематографией. Иногда мы утрачиваем свободу, пытаемся создать коммерчески выгодный кинематограф, показываем в «Минарете смерти» голых женщин и уверяем, что это не порнографическая, а видовая картина.

Чтобы правильно руководить советской кинематографией, надо поверить в гениальность нашего времени, надо понимать, что Эйзенштейн явился не из воздуха и не из воды. Работы Эйзенштейна — логическое завершение работы «левого фронта». Для того чтобы появился Эйзенштейн, должен работать Кулешов с сознательным отношением к киноматериалу. Должны были работать Дзига Вертов, конструктивисты, должна была родиться идея внесюжетного кино.

Легко признать гениальность Эйзенштейна, потому что гениальность одного человека как-то не так обидна. Гениальному человеку можно дать пленку оператора Тиссэ и большое жалованье, но трудно признать гениальность времени, что советская кинематография должна не течь по течению, а изобретать.

### ТРЕТИЙ ФЕЛЬЕТОН

Что умеет и чего не умеет Эйзенштейн?

Эйзенштейн умеет обращаться с вещами.

Вещи у него работают превосходно: броненосец действительно становится героем произведения. Пушки, их движение, мачты, лестница — все играют, но пенсне доктора работает лучше, чем сам доктор.

Актеры, натурщики — или, как их там называют, — у Эйзенштейна не работают. С ними ему работать не хочется, и этим ослаблена первая часть фильма. Иногда человек удается Эйзенштейну — это тогда, когда он понимает его, как цитату, как вещь, показывает стандартно. Хорош Барский (капитан «Потемкина») — он хорош, как пушка. Лучше люди на лестнице, но лучше всех — сама лестница.

Лестница — сюжет. Площадки играют роль задерживающих моментов, и лестница организована по законам, родственным законам поэтики Аристотеля: в новой форме родилась перипетия драмы.

Тиссэ очень талантливый человек. Рассвет у него очень художествен, но годится и в другие картины. Замечательный пример, как мало значит материал и как много значит режиссер, изменяющий материал. Достаточно сравнить лестницу у Эйзенштейна и лестницу в фильме Грановского: лестница та же и оператор тот же, а товар разный.

### ЧЕТВЕРТЫЙ ФЕЛЬЕТОН

О словаре Пушкина. У Пушкина не много новых слов, потому что Пушкин завершитель своего времени. Ко времени Пушкина новые формы были созданы, он лишь улучшил их, но словарь и ритм у Пушкина были — формы ста-

новились полубессознательными, уходили из светлого поля воспринимающего читателя, — и в этом была гениальность поэта.

У Эйзенштейна в «1905 годе» почерк режиссера, монтаж, углы съемки, кинематографические знаки препинания — наплывы, диафрагмы — бесконечно менее заметны, чем в «Стачке». Во всей ленте есть только два наплыва, и оба смысловым образом оправданы. Это — лестница наполняется людьми сразу, и палуба броненосца сразу пустеет.

Наплывы экономизируют экспозицию сцены и не чувствуются, как фокус. Лента прекрасна, потому что вещи в ней не забываются. Прием экономии, я думаю, сознательно соблюден — здесь это нечто вроде единства действия.

Остатками старого Эйзенштейна явилось несколько сцен: завернутый в брезент командир — совершенно ненужная возня из «Стачки». Брезент хорошо работал, когда остался один и раздувался ветром. Не нужно было его больше трогать. Не нужно было так грациозно убивать Вакулинчука. Кроме того, его нужно было убить раньше; если он убит в момент победы матросов и после смерти почти всех офицеров, его смерть уже нельзя воспринять как убийство рукой палачей.

## ПЯТЫЙ ФЕЛЬЕТОН

Нужен ли был красный цвет — флаг, поднимающийся над мачтой «Потемкина». Мне кажется, что нужен. Нельзя упрекать художника за то, что при просмотрах аплодируют не ему, а революции.

Красный флаг, хорошо освещенный, развеивается все время над Кремлем. Но люди, идущие по улице, ему не аплодируют.

Эйзенштейн покрасил флаг дерзко, но он имел право на эту краску.

Боязнь дерзости, боязнь простых доходящих эффектов в искусстве — пошлость. Один раз покрасить флаг в ленте — это сделано настоящей рукой смелого человека.

## О РОЖДЕНИИ И ЖИЗНИ „ФЭКСОВ“

Это было то время, когда озябшие эшелоны вышивали в дороге паровозы, как самовары.

Когда играли в «городки» перед Эрмитажем.

Когда купались в пруду Летнего сада и пасли кроликов на площади Урицкого у Александровской колонны. Это было время, когда Питер трепетал, как выпел, «между воспоминанием и надеждой, сею памятью о будущем».

Вымпел был красный.

Не дымили заводы, в типографиях замерзшие валы прыгали по набору.

Небо стало синим.

Воздух был разрежен революцией. Весь город плыл под Октябрьским вымпелом.

Революция надувала шаруса даже тех, кто ее не понял.

Сожгли заборы. Улицы потеряли свои дома, они шли, как стадо.

Вероятно, они шли к Неве на водоной, покинув оледенелые водопроводы.

Проспект Двадцать пятого октября пуст. Против Дома книги на кларнете играет что-то Казанскому собору музыкант.

Примороженные к стене висят «Жизнь искусства» и афиша «фэкс» на четырех языках:

Это было время, когда отец и внук молодых — Мейерхольд — еще только ехал с юга.

Когда Блок говорил в Большом театре о короле Лире, а футуристы вывешивали плакаты на площадях.

В Народном доме в это время работала «Народная комедия» Сергея Радлова.

Это было представление с сильным вводом цирковых моментов. Несколько раньше или одновременно выступил с «Первым винокуром» Юрий Анненков. Питер (тогда еще не Ленинград) висел между настоящим и будущим, веса в нем, как в яме между землей и луной, не существовало.

Это давало размах экспериментам.

Еще существовала литературная традиция, очень сильная в Питере.

Многие писатели сами ходили готовыми памятниками. Эксперимент был направлен против традиции. Выбор «Первого винокура» Льва Толстого и переработка его в цирковое представление было вызовом. Требование перемены

традиции высказывалось изношенностью старой и ее привычной связью со старым строем мысли.

Александр Блок перед «Двенадцатью» ходил «учиться у куплетистов». В «Народной комедии» его видели часто.

Для «Народной комедии» Максим Горький написал, кажется, не опубликованную, но поставленную вещь «Работяга Словоотеков».

В мастерскую «фэкс» на объявление русское, немецкое, французское и английское первым пришел куплетист, «актер рваного жанра», потом циркач Серж и жонглер, японец Токошима.

Первой постановкой «фэкс» была «Женитьба».

Эта «Женитьба» 1922 года связана с «Мудрецом» Эйзенштейна и Сергея Третьякова (борьба с Островским) и противостоит мейерхольдовской постановке «Ревизора» в 1926 году, несмотря на, казалось бы, общую установку переработки классика. «Фэкс» и Эйзенштейн брали классика на слом, а Мейерхольд взял на восстановление. Одновременно или почти одновременно с «Женитьбой» в постановке Козинцева и Трауберга в Москве Форрегер поставил эксцентрическую вещь «Хорошее отношение к лошадям».

Художниками этой постановки были Сергей Эйзенштейн и Сергей Юткевич.

Сейчас трудно проследить, почему именно эксцентризмом через Эйзенштейна, «фэкс» и отчасти Мейерхольда создали новые приемы послеоктябрьского искусства.

Может быть, эксцентризмом обозначил переход внимания с конструкции на материал. Во всяком случае, теория монтажа аттракционов (значащих моментов) связана с теорией эксцентризма. Эксцентризмом основан на выборе впечатляющих моментов и на новой, не автоматической, их связи. Эксцентризмом — это борьба с привычностью жизни, отказ от ее традиционного восприятия и подачи.

Любопытно, что именно люди, прошедшие через эксцентризмом, сумели овладеть новым материалом. Эксцентризмом же не как метод подачи материала, а как определенная область материала сейчас — явление только историческое.

Это было нужно как увлечение рисованием колонн в эпоху проработки законов перспективы.

Через условное «Чертово колесо» и «Шинель», через современного «Братишку» «фэкс», уничтожая тыл противника, пришли к «СВД» — самой нарядной ленте Советского Союза.

Как факт овладения новым материалом это можно приветствовать. Автор сценария Юрий Тынянов в своих романах «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» показал, что новый метод может оттеснить старое искусство даже с его исконных позиций. Конечно, «СВД» — одна из лучших советских исторических лент.

Сделана она замечательно, но в будущем «фэкссы» хотят работать над современным материалом или материалом исторически-современным, они добиваются ленты на тему «Еврейские земледельческие колонии» или «Парижская коммуна».

Леслинг в «Гамбургской драматургии» сказал: «Не все то стоит дела, что можно замечательно делать».

Сценаристы обижаются на кинофабрики. Говорят, что там невнимательно читают сценарии.

Сам обижаюсь. Читают меня внимательно, но переделывают.

Средний член Художественного совета не может не переделать.

Сценарий, разделенный на кадры, вероятно, выглядит очень незащитно.

Но, с другой стороны (как говорят в газетах), — что присылают?

Приносят раз сценарий «Ревизор». В комнате сидит В. Пудовкин. Не развертывая сценария, спрашиваю Пудовкина:

— Как должен начинаться самотечный сценарий «Ревизор»?

Пудовкин отвечает:

— Свинья чешется об столб.

Развертываю и читаю:

«1) Крупно. Свинья чешется об столб».

1928

## ИТОГИ

. Я не исчерпал темы, анализа формальных достижений, образования новых форм искусства, которые сейчас происходят в советской кинематографии. При великом множестве проваленных картин, при упреках, разоблачениях, бесхозяйственности, бестолковости русская кинематография за последние несколько лет развилась блестяще. Это нельзя

объяснить хорошо налаженной организационной работой, нельзя, конечно, объяснить и просто особой талантливостью русских кинематографистов. Очевидно, дело в том, что на те запросы, которые были предъявлены русской кинематографии, не было готового ответа, и в поисках ответа были пересмотрены все художественные возможности. Сейчас русская кинематография для Запада уже величина, уже объект подражания, такой же, как были русский театр и русское декоративное искусство. И как на Западе сейчас танцуют поддельные русские танцовщицы, вероятно, через полгода — через год будут подделывать русских режиссеров. По сравнению с работой режиссеров, актеров, операторов отстали сценаристы. Это потому, что они испытывают на себе меньше давления техники и дальше отстают от производства.

Советская кинематография — уже реальность, уже нечто созданное. Соревнование наших режиссеров перешло рамки русских, московских интересов. Статьи и наши дискуссии будут цитировать когда-нибудь историки искусства.

Кинематография существует в виде нескольких съемочных групп, в виде нескольких направлений.

Еще существует старая кинематография европейского типа, несколько устаревшая, но могущая с достоинством занимать экран.

Существует группа: Протазанов, Гардин, украинский Чардынин, Сабинский.

Существует группа Кулешова — первая осознавшая законы кинематографии — основательница русского кинематографического искусства. Она работала, как это обыкновенно бывает, при создании новых форм искусства с условным материалом и ввела в светлое поле сознания то, что было в американской кинематографии только трудовыми навыками. Эта группа в лице Пудовкина сейчас скрещена с влиянием Эйзенштейна и смогла в фильме «Мать» дать бытовое наполнение найденным формам, психологически оправдать приемы. Пудовкин — хороший теоретик русского кино, и это помогает ему стать первым классиком советской кинематографии, использовавшим достижения своего времени и нашедшим работу для всех инструментов.

Сам Кулешов в качестве основного материала своего творчества взял работу членов коллектива. Это продвигает вперед актерскую работу и делает коллектив Кулешова тем племенным хозяйством, из которого берут людей для улуч-

шения кинопороды. Но это связало Кулешова в деле применения найденных форм с задачами сегодняшнего дня. Люди нервничают и стучат ножом по тарелке, чтобы им скорее подавали, но история искусства не всегда ресторан, и приходится подождать.

Режиссер Абрам Роом, путанный и заменяющий систему работы тихим бешенством, освободился в своих последних работах от густой и несколько патологической окраски. Путаясь бессознательно, может быть, в силу своих театральных навыков, он первым пришел в нашей кинематографии к длинным игровым кускам и выдвинул актера. Но в этом человеке менее всего инженерии, и он заваливает свои вещи образзительностью так, как завалены подушками телеги беженцев.

«Фэксы» — Козинцев и Трауберг — начали, как последователи Кулешова; их материал — эксцентриада и «дивные люди», как сказали бы в деревне. «Чудаки» — так называют таких людей; в деревенской постановке царя Максимилиана они напомнили нам шпану в «Стачке» Эйзенштейна.

«Фэксы» не боятся каждый день нарушать кинематографические правила, идти на литературу, ставя «Шинель», разрушать как будто бы найденное правило сценария. Крепко соединенные своим оператором Москвиным, они входят в передовой отряд современной советской кинематографии.

Дзига Вертов со своей группой — один из наиболее героических людей сегодняшнего дня; он оглушен шумом своей крови в ушах, как это и полагается герою; его общая установка, установка на вещь, на факт — установка ЛЕФА (Левый фронт искусств), передового отряда людей, желающих писать по-сегодняшнему лучше плохо, чем по-вчерашнему хорошо. По терминологии Хлебникова — он изобретатель, а не приобретатель. Свой успех он увеличивает живыми кадрами пафоса, но уничтожает документальность материала, с которым работает. Он снимает шерсть Госторга, как поэму Гомера, когда сама шерсть требует иного оформления. Вот почему лучшими кусками патетической «Шестой части мира» оказалось изображение того, как скатывают густое свалявшееся руно, покрывшее весь двор фабрики Госторга. Здесь шерсть работает как нечто, предназначенное для постройки брюк, а не предназначенное для фотографирования.

Дзига Вертов счастливей другой группы конструктивистов — Гана и Шуб. Ган сейчас не работает, а Шуб занята

египетской работой склеивания и исправления чужих, плохо снятых, часто враждебных ей картин.

Инженер Эйзенштейн — изобретатель и приобретатель, вместе остроумный, далеко видящий, проницательный и знающий, как делать патетику, — лучший человек сегодняшнего времени. Он не боится эпохи и использует ее заказ для создания новых форм, работает на свое время и работает на свое искусство, оставляя для себя свободу художественного приема, умея располагать его, не считаясь с простой последовательностью исторических фактов; он со своим сопоставителем Александровым единственный из режиссеров, который понимает тесную связь кино со словом, будучи в то же время чистым кинематографистом.

1927

## ПОЭЗИЯ И ПРОЗА В КИНЕМАТОГРАФИИ

Поэзия и проза в словесном искусстве разграничены друг от друга нерезко. Исследователи прозаического языка неоднократно находили ритмические отрезки, возвращение одного и того же строения фразы в прозаическом произведении. По ритму ораторской речи есть интересные работы Фаддея Зелинского; по ритму чистой прозы, рассчитанной не на произнесение, а на чтение, много сделал, правда, не систематично, Борис Эйхенбаум. Таким образом, при разработке вопросов ритма граница поэзии и прозы как будто бы не становилась яснее, а, наоборот, сплывалась.

Возможно, что различие поэзии и прозы не только в одном ритме. Чем больше мы занимаемся произведением искусства, тем глубже мы проникаем в основное единство его законов. Отдельные конструктивные стороны отличаются друг от друга качественно, но эта качественность имеет под собой количественное обоснование, и мы можем неприметно из одной области переходить в другую. Основное построение сюжета сводится к планировке смысловых величин. Мы берем два противоречивых бытовых положения и разрешаем их третьим, или берем две смысловые величины и создаем из них параллелизм, или, наконец, несколько смысловых величин располагаем в ступенчатом порядке. Обычное основание сюжета — фабула, то есть какое-то бы-

товое положение. Но бытовое положение только частный случай смысловой конструкции, и мы можем создать из обычного романа «роман тайн» не путем изменения фабулы, а путем простой перестановки слагаемых: поставив в начало конец или произведя более сложную перестановку частей. Так сделаны «Метель» и «Выстрел» Пушкина. Таким образом, чисто формальные моменты могут заменяться одни другими и переходить одни в другие.

Прозаическое произведение в своей сюжетной конструкции, в своей основной композиции основано главным образом на комбинации бытовых положений. Например, мы разрешаем положение так: человек должен говорить, человек не может говорить, за человека говорит кто-нибудь третий. Так, в «Капитанской дочке» Гришев не может говорить, но он должен говорить для того, чтобы оправдаться от навета Швабрина. Он не может говорить, потому что он скомпрометирует капитанскую дочку; тогда за него объясняется перед Екатериной сама женщина. Другой пример: человек должен оправдаться, потому что дал обет молчания, — разрешение в том, что ему удастся затянуть срок. Так получаем одну из сказок Гримма «О двенадцати лебедях» или сказку «О семи визирях». Но может существовать и другой способ разрешения произведения, и это разрешение не смысловым способом, а чисто композиционным, причем композиционная величина оказывается по своей работе равной смысловой.

В стихотворениях Фета встречается такое разрешение произведения: даны четыре строфы определенного размера с цезурой (постоянным словоразделом посредине каждой строки), разрешается стихотворение не сюжетно, а тем, что пятая строфа при том же размере не имеет цезуры и этим производит завершающее впечатление.

Основное отличие поэзии от прозы, возможно, лежит в большей геометричности приемов, в том, что целый ряд случайных смысловых разрешений заменен чисто формальным геометрическим разрешением; происходит как бы метризация приемов; так, строфа «Евгения Онегина» разрешается тем, что две последние строки, рифмующиеся друг с другом, разрешают композицию, перебивая систему рифмовки. Смысловым образом у Пушкина это поддержано тем, что в этих двух последних строках словарь изменяется и носит несколько пародийный характер.

В этой заметке я пишу чрезвычайно общие вещи, по-

тому что хочу наметить самые общие вехи, причем вехи в кинематографии. Мне неоднократно приходилось слышать от профессионалов кино странное мнение, что из произведений литературы стихи ближе к фильму, чем проза. Это говорят самые разнообразные люди, и целые ряды фильмов стремятся к решению, которое, по далекой аналогии, мы можем назвать стихотворным. Несомненно, по стихотворному, формально разрешающему принципу построена «Шестая часть мира» Дзиги Вертова, с ясно выраженным параллелизмом и с вторичным появлением образов в конце произведения, иначе осмысленных и отдаленно напоминающих, таким образом, форму триолета.

Рассматривая фильм Пудовкина «Мать», в котором режиссер положил много усилий по созданию ритмического построения, мы видим постепенное вытеснение бытовых положений чисто формальными моментами. Нарастание движений, монтаж, выход из быта сгущается к концу и подготавливается в начале параллелизмом сцен природы. Многозначность поэтического образа, способность одновременно осмысливания различными способами достигается быстрой сменой кадров, которые не успевают стать реальными. И самый прием разрешения фильма — создание двойной экспозиции движущихся под углом кремлевских стен, — прием использования формального момента взамен момента смыслового, прием — поэтический.

В кинематографии сейчас мы — дети. Мы едва только начинаем думать о предмете своей работы, но уже можем сказать, что существуют какие-то два полюса кинематографии, из которых каждый будет иметь свои законы.

Фильм Чарли Чаплина «Парижанка» — проза, основанная на смысловых величинах, на договоренных вещах.

«Шестая часть мира», несмотря на госторговское задание, — патетическое стихотворение.

«Мать» — своеобразный кентавр, а кентавр вообще животное странное; фильм начинается прозой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезают в кадр, и кончается чисто формальным стихотворством.

Повторяющиеся кадры, образы, обращения образов в символические поддерживают мое убеждение в стихотворной природе этого фильма.

Повторяю — существует прозаическое и поэтическое кино. Они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически-формальных

моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино есть «стихотворное» кино.

1928

## ОШИБКИ И ИЗОБРЕТЕНИЯ

Работа Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» производит на меня двойственное впечатление. Может быть, это объясняется переделками в сценарии.

Сценарий был задуман Зархи первоначально так.

Происходит революция, и параллельно ей не происходит романа. В старой схеме исторического романа личная история подвигается вперед благодаря историческим событиям, а прежде (более ранняя схема) сама их подвигает. В сценарии же из-за революции и войны обычный банальный роман не осуществляется. Классовые чувства героев, власть истории над ними перестраивала любовные взаимоотношения, и дуэлянты становились друзьями, а жена-изменница и счастливый соперник офицера — союзниками обманутого мужа.

Ирония сценария не была достаточно оценена. Сюжетная схема была принята всерьез, как буржуазная линия. Ленту упростили по требованию со стороны, приведя ее в юбилейный вид.

То, что сейчас осуществлено на экране, поэтому бледнее художественно и политически менее значительно, чем то, что было задумано сценаристом и режиссером. Осталась сюжетная линия истории рабочей семьи, но эта линия не противопоставлена другой сюжетной линии, а положена на исторически-монтажный фон.

Искусство очень часто подвигается вперед благодаря постановке неразрешимых задач и ошибкам. Правильно замеченная и до конца проведенная ошибка иногда оказывается изобретением.

В ленте Пудовкина благодаря отсутствию сюжетной конструкции выделились монтажные задачи, вопросы поэтического кино и сужения кадра. Поэзией я здесь условно называю ту область творчества, в которой смысловые величины имеют тенденцию становиться композиционными. Так в поэтической строке ритмический импульс подчиняет себе

речевую интонацию. В своем развитии, так сказать, ритмуется и фонетическая сторона речи, а семантические величины вступают в сложные взаимоотношения под влиянием закона повторов.

Периоды, словоразделы и артикуляционная сторона вещи — все становится чисто композиционными элементами. Чрезвычайно важно отметить, что в искусстве определенный смысловой постушок может быть часто заменен своим композиционным суррогатом, так, например, появление или исчезновение цезуры может в конечной строке замечать в лирическом стихотворении смысловое разрешение. Временная перестановка заменяет тайну, а торможение может быть осуществлено не только противодействующей интригой, но и включением иного, нейтрального материала.

Смысловые элементы в ленте Пудовкина поэтизируются по принципам значащего стиха. Дается реальная фабрика, которая потом обращается в монтажно-стихотворную фразу. Памятники Петербурга — сперва реальные памятники города — обращаются в монтажную фразу, в знаки, причем Медный Всадник обозначает торжество и в клеточном монтаже равен удару палки по барабану. Краны и памятники, фанфары и барабан обращаются в знаки, в слова. Появление их в нескольких клетках воспринимается уже не видением, а узнаванием.

Их даже физически мало, чтобы они были увидены. Они не договорены так, как не договариваются в реальной речи слова. Они являются кинематографическими иероглифами.

Сергей Эйзенштейн в своих устных выступлениях чрезвычайно значителен. Чрезвычайно важна для мировой кинематографии его теория аттракциона, который не напоминает зрителю об эмоции, а вызывает эмоцию.

Я думаю, что если бы приделать к местам в кинозале динамометры, то мы бы убедились, что даже не в аттракционной ленте зритель потому воспринимает эмоцию, что он ее заглушенно переживает, проделывает, и, вероятно, эстетическое переживание здесь связано с подавлением телесного подражания. Здесь есть нечто общее с внутренней речью при выслушивании стихов.

Очень любопытна мысль Эйзенштейна о необходимости сузить значение кинематографического кадра, сделать его однозначным, разгадываемым только одним способом.

Как пример Эйзенштейн приводит словесное построение «худая рука». Это нужно было бы снять так, чтобы прилагательное «худая» было бы одним кадром, а рука — другим. Этим достигается то, что нельзя было бы прочитать кадр «белая рука».

В «Октябре» Эйзенштейна уже найдены куски такого характера.

Но при неудаче этого приема получается очень плохо, получается аллегоризм. Но такие ошибки — обычно издержки изобретения.

Сюжетная часть «Конец Санкт-Петербурга» оказалась хромой. У нее нет данного в сценарии антипода.

Попытка Пудовкина работать очищенным кадром дала в кадре бытовом чрезвычайную скудость материала, например, голая комната рабочего, в которой на столе стоит стакан чуть дымящегося чая. Благодаря изолированности деталей сюжетно-элементарный прием (стакан брошен в окно) действует чрезвычайно сильно.

В старых реалистических вещах были лишние детали, которые придавали иллюзорность вещи. Вещь существовала не только теми своими признаками, которые были нужны для композиции. Это обрастание деталями, против которого протестовал критик Льва Толстого Константин Леонтьев, было похоже на подробности, которые вводят в свой рассказ опытные лжецы.

У Пудовкина кадр очищен, и даже пар над стаканом чая имеет точное значение: он показывает количество времени от ухода хозяйна дома.

В отношении актерской игры режиссеру не во всем удалось провести свой прием. Барановская, которая так хорошо играла в «Матери», здесь играет лишнее и выпадает из схемы произведения.

Фильм в общем хороший и изобретательный, но, может быть, лучше было бы изобретать другое. Режиссеру пришлось развертыванием политической части ленты, патетическим монтажом замаскировывать отсутствие целой части конструкции. Он это сделал и по пути сумел показать значение однозначного кадра в игровой ленте.

В фильме есть не случайные выдумки, как мундиры, снятые без голов, и сюртуки, выслушивающие декларации. Все это идет по линии высушивания кадра, выжимания из него воды. Но напрасно не доверили до конца сценаристу и режиссеру. Они имели право попробовать свое изобре-

тение. Когда не понимаешь человека, то это не значит непременно, что он ошибается, может быть, просто ты опаздываешь.

Умный и кинематографически осведомленный человек после просмотра кусков Эйзенштейна сказал:

— Это очень хорошо. Мне очень нравится. Но что скажут в массах? Что скажут те, для которых мы работаем? Что тут можно ответить!

Если бы не было заказа времени, если бы не было революции, то сейчас Эйзенштейн и Пудовкин были бы дикими эстетамы. Мейерхольд не пережил бы своей второй молодости, а сразу же после «Маскарада» поставил бы «Ревизора» и «Горе от ума».

Эйзенштейн многим и, может быть, всем обязан времени.

Время вытребовало себе свою кинематографию. Политическое задание играет одну из прогрессивнейших ролей в кинематографии.

Но делать вещи на аплодисменты, на то, чтобы они понравились немедленно и понравились всем, нельзя. Нужно дать зрителю время доспеть до восприятия.

Киршон обижен, что он вместе со мною ругает политику Совкино, и указывает разницу между нами. Мне (Шкловскому), говорит Киршон, нужна революция для того, чтобы были хорошие картины. А ему (Киршону) нужны картины для революции. Величественное изречение. Это кто-то в Государственной думе говорил: «Вам нужны великие потрясения. Нам нужна великая Россия».

Противопоставление это реакционно. Оно основано на недоверии к своему делу.

Революция непременно полезна для электрификации, для индустриализации, для кинематографии. А если она не полезна, если она им противопоставлена, то она будет разбита.

Тут нужно не ревновать и не утверждать, что ты любишь революцию бескорыстно. Революция наследница и двигатель культуры.

Эйзенштейну была заказана юбилейная лента. Один раз он уже ошибся и вместо юбилейной ленты «1905 год» снял «Броненосец «Потемкин». Художественное произведение не может развиваться вдоль темы, так как слово или кадр не тень вещи, не тень дела, а сама вещь.

Художественная конструкция требует тематических изменений. Если «Хорошо» Маяковского развивается прибли-

зительно вдоль темы, то это возможно только потому, что техника поэтического языка настолько высока, что материал может быть деформирован самим приемом.

Историографическая часть в «Октябре» Эйзенштейна не могла быть осуществлена в полной мере. Но зато именно это задание, неправильно поставленное, создало в картине целый ряд кинематографических изобретений.

Это совершенно гениальная свобода обращения с вещами.

Революция получила музеи и дворцы, с которыми неизвестно что делать. Картина Эйзенштейна «Октябрь» — первое разумное использование Зимнего дворца. Он уничтожил его.

Вещь построена на кинематографическом развертывании отдельных моментов. Реальное время заменено кинематографическим. Двери перед Керенским открываются сколько угодно времени. Сколько угодно времени, то есть совершенно условно, поднимается мост, и Керенский идет по лестнице, набавляя себе титулы.

Кино перестает быть фотографией. Оно уже приобрело свое слово, и лестница Зимнего дворца обозначает совершенно точно то, что хочет Эйзенштейн.

У кинематографиста бывает опасность затянуть что-нибудь, и затяжка — ошибка. Но если саму затяжку перетянуть, то вступают в силу иные законы. Вещь Эйзенштейна вся перетянута и основана на собственных своих законах, которые требуют нового анализа. Смысловой материал вещи — томление. Томится Зимний дворец. Томятся грязные ударницы среди красивых вещей. И вещи показаны так перетянута, что одним своим количеством давят и Временное правительство и самих себя.

Камень, брошенный вверх, потом падает вниз. У него есть моменты замедления и моменты остановки.

Эйзенштейн гениально перетянул остановку, и, вероятно, это исторически верно. Так совершается гражданская война, ее нельзя изображать батальными способами.

Вещь Эйзенштейна — это кинематографическое событие огромной важности. Для многих это кинематографическая катастрофа. Как известно, первый паровоз бегал хуже лошади. В вещи Эйзенштейна не идеальна работа оператора — не все разрешено внутри кадра. Лучшее всего взаимоотношение кадров. Вероятно, основной момент изобретения происходил уже на работе, когда Эйзенштейн разыгрывал

вещь. Лента, конечно, очень дорога. Мы все понимаем значение режима экономии. Но самое важное не в том, чтобы дешево производить ленты, а в том, чтобы создавался дорогой товар. И эйзенштейновская картина даже без оценки ее изобретательного момента, ее морального значения, как победы нашей кинематографии, стоит своих денег.

Такая лента не может рассматриваться в сравнении с хроникальными. Она не мешает хронике, и хроника ей не мешает, это разные приемы творчества.

1928

## „ТРЕТЬЯ МЕЦАНСКАЯ“

Эта картина снималась в 1927 году. Сценарий мы с режиссером Абрамом Роомом писали в Крыму, у горы Ка-стелло. Это — высокая гора, на вершине которой среди букowego леса стоят или, вернее, лежат развалины Генуэзской крепости. Писали сценарий мы очень подробно, с разметкой точек съемок. Это был настоящий производственный сценарий эпохи немого кино.

Жили мы рядом с Маяковским и Лилей Брик. В свободное время мы еще написали сценарий хроникальной ленты «Еврей на земле» и сняли эту картину без всяких помощников, кроме оператора Клуна. Эта картина, надписи к которой сделал Маяковский, рассказывает о попытке создать в районе Евпатории еврейские земледельческие колонии. Место сухое, степное, воду добывают из глубоких колодцев, выкручивая ее двумя конями, идущими по кругу и вращающими барабан. В широких каменных колодцах живут, спасаясь от степной жары, стаи голубей. Они вылетали из колодцев, опережая появление бадьи.

Еврей — люди городские. Приезжали они в степное место, возились с волами. Волы несколько успокаивали нервы горожан. Строились новые деревни из евпаторийского песчаника, который легко шилили обыкновенной пилой. Деревни ставились просто. По крайней мере, я помню одну из таких деревень по краям обочины железной дороги. Остановки не было, но сама железная дорога давала какое-то напоминание о городской жизни.

Через эти места давно прошла война, и от всего этого ничего не осталось.

Сценарий «Третьей Мещанской» был написан. Мы снимали его в тот момент, когда в кинематографии был судебный процесс о перерасходе пленки и сроков съемки. Дело тут, казалось бы, и простое и сложное. Полезный материал, который, безусловно, нужен картине, занимает в съемке столько времени, сколько он проходит на экране, то есть, говоря теоретически, можно было бы снять картину за 1 час 40 минут. Но ее снимают год, иногда полтора. Три месяца, четыре месяца считается хорошим сроком съемки.

Я тогда очень увлекался техникой, увлекался несколько неправильно. Мне казалось, что технология определяет самую сущность искусства. Не спорьте со мной, я сам знаю, что это не так. Мне казалось, что процесс написания помог Сервантесу создать образ Дон-Кихота. Между первой и второй частями легли восемь лет. Переменяя в своих описаниях безумие Дон-Кихота с его мудрыми речами, Сервантес понял, кто такой Дон-Кихот и кто такой Санчо Панса. Герои выросли, поумнели, изменилось даже их телосложение. Первоначально Санчо Панса был длинноногий, сухопарый человек. Правильно тут то, что человек постигает мир в работе, и в работе же постигает мир писатель. А неправильно то, что основное — мир, а работа, всякая работа — и изображение и вдохновение — это путь к познанию и переустройству мира.

Мне очень хотелось снять картину с небольшим количеством действующих лиц. Я видел, как трудно снимают картину, как трудно собираются массовки, как трудно их одевать, строить декорации. Мне казалось, что на экране всего интереснее человек и что можно снять картину в одной декорации, с очень маленьким количеством действующих лиц, нужно только одно условие — чтобы зритель заинтересовался жизнью людей на экране.

Попыток написать такую картину были две. Одна — это сценарий «По закону», написанный на основании рассказа Джека Лондона; вторая — «Третья Мещанская». Первая картина была снята Л. Кулешовым, вторая — А. Роомом. Забегая вперед, скажу, что картина снималась две недели. На экранах — наших и западных — она пробыла десять лет. Это была хорошая картина — конечно, не до конца. Это была картина о людях. В ней снимались замечательные актеры: Баталов, Фогель, Семенова. Кроме этих троих опи-

зодически появлялся еще четвертый — дворник, — мог бы и не появляться. Рассказывалось о том, как запутались люди, как случайно женщина оказалась женой двух друзей и как трудно ей было от них уйти.

Картину приняли без больших упреков сценаристу. По разработке сценария, по своеобразной метафоричности кадров, видения деталей и прежде всего по мягкости, непреднамеренности и ненапрянутости игры актеров картина была очень хорошая. Фогель и Баталов — великие актеры. Была и правда в картине: эта правда была в поисках новой нравственности без приказания, без религии и в то же время нравственности абсолютно необходимой. Снимал эту картину старый оператор Гибер, снимал хорошо. Художником был С. Юткевич, ныне уже седой и знаменитый режиссер. И для всех нас эта картина была школой.

В жизни советской кинематографии ее значение обнаружилось не сразу. На Западе она вышла под названием «Подвалы Москвы». Действие происходило в Москве, в подвале, а один из героев был строитель, другой печатник. На эту картину, как мне говорили, Рене Клер ответил поэтической картиной, очень условной в то же время. Это была одна из первых звуковых картин. Она называлась «Под крышами Парижа». В ней была вечная ситуация любовного треугольника, были апаши и полуапаши (кажется, их зовут во Франции «жиголо»), был уличный певец и рыдом с ним вор; была любовь и народная песня, и люди, которые слушают эту песню из разных этажей дома. Картина поэтична, но ее поэтичность несколько условна и сделана, так сказать, из поэзии. «Третья Мещанская» же поэтична, суровее, правдивее и как бы откровеннее. И несмотря на свои ошибки, она в мировой кинематографии была началом лент без больших событий, лент личных, как будто спокойных, реалистических лент. От нее пошло многое, как мне кажется, и во французской и в итальянской кинематографии. Это не значит, что я как сценарист был в этой картине прав. У меня не было философского понимания того, что происходит. Она казалась несколько анекдотичной. Истинную тенденцию картины — законы новой семьи — колючко, не надо было давать в качестве наставления или речи кого-нибудь из героев: такие речи не всегда хорошо слушаются, но ее должны были знать создатели фильма. Они должны были ее додумать, и тогда она дошла бы до зрителя.

Я смотрел эту картину в день своего 70-летия, через тридцать шесть лет. И режиссерская работа, и осмысленность действий актеров, их раскрытие через невольный жест, то, что они на экране не вещают и даже не говорят, а как бы проговариваются, то, что они как будто выдыхают свою душу, свои убеждения, — мне показалось и через тридцать шесть лет не смешным, хотя и несовершенным.

1963

## СОВЕТСКАЯ ШКОЛА АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

Замедление роста кинематографической культуры сейчас несомненно. Делается средняя доходная лента, причем она оказывается очень часто и недоходной и ниже среднего. Многие вещи, достигнутые уже советской кинематографией, не закрепились, а только эпигонизировались и «задешевелись». Происходит равнение на середину. Монтаж, в котором так много уже было сделано, ушел на служебную роль или на безнадежные параллелизмы.

За этот год наиболее принципиальным спором был спор об актере, причем на актера напали и вытесняли его из кинематографии актеры. Любопытно отметить, что одна из основных режиссерских групп советской кинематографии — группа актерская, группа Пудовкина, Комарова, Оболенского, Хохловой, Барнета. Эта группа и сейчас не порвала с актерством. Снимается Комаров, снимается и Пудовкин, причем в главной роли. И вот этот Пудовкин отрицает необходимость актеров кино.

Спор об актере не разрешен потому, что его взяли изолированно и вне вопросов жанра.

Между тем вопрос сразу разбивается на два. Первый — о лентах с знаменитыми актерами. Это группа лент Москвина, Качалова. В этих лентах дело идет о показе актерской игры, и аппарат записывает эту игру. Это внемонтажный кинематограф. Сценарий этой линии часто основан на хождении аппарата за знаменитостью.

Ленты такого типа невыгодны прежде всего для актера, потому что они обычно берут его как уже созданную величину и только объясняют, почему именно в данной ленте

Москвин опять плачет. Эти ленты основаны на театральном облике.

Другую роль имеют ленты сценарно актерские, где роль актера состоит в выдерживании определенного сценарного положения, где на монтажном куске актерской игры или, вернее, работы, пересекаются силовые линии сценария. Такие куски есть у Барановской в «Матери», у Хохловой в «По закону», у Леонидова в «Крыльях холопа».

При правильно построенном сценарии эти места могут быть осуществлены иногда и без актера. Например, в «Элисо» режиссера Шенгеля игра — работа актеров — белая, бестембровая, но люди правильно поставлены или, вернее, правильно переставлены. В этнографическом образе Хевсура найдено его сценарное положение — Дон-Кихота. Обычайнейший кавказский кинематографический кусок — лезгинка — переставлен на мотив горя, восстановлено социальное значение танца, обнажено новой мотивировкой. И лента существует вне актерской игры и существует удачно.

Для американца кино имеет третью роль: он ищет в нем не актерскую игру, не игру монтажную — он ищет в нем селекционного, улучшенного человека и улучшенного движения.

Американское кино основано на красоте действующих лиц, на личной привлекательности, на улучшенности людей. Если показать рядом советские и американские ленты, то мы увидим, что американцы красивее. Американские актеры — это социальный идеал определенных групп населения США, поэтому они и не могут быть заменены типажом, так как они и есть лучший типаж.

Мы строим не актера, а ленту. Ленты театально актерские, вероятно, в результате будут исчерпаны, и они идут вообще по своим качествам вниз, что достаточно ясно видно из ряда — «Поликушка», «Коллежский регистратор», «Родился человек».

Ставится вопрос — нужен ли нам для нашего монтажного кинематографа актер? Наш актер расчленен, проанализирован и существует в монтажной фразе. Учась анализу, наш актер поэтому уходит не в кинозвезду, а в кинорежиссера. Наш актер понимает кинематографическое место человека.

Так как это место чрезвычайно сложное, требующее умения изолировать свои свойства, то наш актер может быть заменен или только бесконечным количеством типажа, ко-

торый нужно будет отыскивать какими-то общегосударственными средствами, или ничем не может быть заменен.

Попытку работать вне актера показал Эйзенштейн. Что получилось? — Ряд актеров и кроме того работа с гипертрофированным человеком, то есть с человеком слишком толстым или слишком тонким. Люди подобраны по принципу ненормальности, и это вообще годно только на один раз.

У нас, в советской кинематографии, конечно, есть смешанные и переходные типы актеров. Ната Вачнадзе, например, с этой точки зрения артистка американского типа, так как ее ценность — в чистоте этнографического типа.

Пудовкин — от эпизода и монтажного куска идет на большую роль. Тут возникает очень любопытный вопрос: работает ли режиссер Пудовкин в ленте Оцепа «Живой труп» так, как Барановская сработала в ленте режиссера Пудовкина «Мать», или будет работать иначе, то есть будет ли он говорить актерскими фразами или кинематографическими?

Вся культура советского кинематографического актера чрезвычайно интересна и даже сейчас высока.

Именно у нас поэтому нужно беречь актера, длительно с ним работать, так как у нас актер работает на умении, а не на эмоции, и представляет собой величину, более тесно связанную с фильмом, чем на Западе.

1928

## ПОГРАНИЧНАЯ ЛИНИЯ

Кино вступает во второй литературный период. Первый характеризовался использованием сюжетных схем и общей композиции произведений слова.

Но явления быта, для того чтобы попасть в явления искусства, должны кроме факта своего существования иметь в искусстве усваивающие моменты. Так, пейзаж существовал всегда (если существует звук в пустой комнате), но попал в литературу только в XVIII веке.

Даже у Пушкина мы имели, скорее, намеки на пейзаж (я говорю про прозу), чем самый пейзаж. Дубровский попадает в лес. В лесу ничего не происходит. Это место — пейзаж. Герой видит только ручеек, увлекающий за собой листки.

«Долго сидел он неподвижно на том же месте, взирая на тихое течение ручья, уносящего несколько поблеклых листьев и живо представлявшего ему верное подобие жизни — подобие столь обыкновенное».

Таков пушкинский пейзаж. Ручеек этот тек еще в XVIII веке. А повести Пушкина стилизованы на архаизмах.

Для восприятия пейзажа нужно было нечто вроде школы. И даже для того, чтобы в кино проник пейзаж, природа должна была быть не только перед объективом, но и в традиции.

Традиция эта, впрочем, была литературная. Потому что в природе нет «картин природы».

## 2

Второй период кино не будет подражателен. В нем кино станет фабрикой отношений к вещам.

Кино начнет работать с ассоциациями. На частном случае это будет сделано Эйзенштейном.

В кино входит образ. Такова сейчас генеральная линия.

«Генеральную линию» я видел в кусках. Расстояние между кусками, их несведенность уже дают понятие о сложности и теоретической значимости вещи.

Мы много снимали деревню. Для таких съемок на фабриках давали самую плохую аппаратуру и режиссеров. Жанр был скомпрометирован.

Деревенская лента заранее принималась как провинциальное народничество.

Когда Эйзенштейн решил снимать деревенскую картину, то один из руководителей кино сказал:

«Это каприз талантливого человека».

Но дело шло о другой ленте и о другом объекте.

Сейчас важна не просто деревня, а отношение к ней и путь ее изменения. В кино вообще нельзя снимать вещи, а нужно выяснить отношение к ним.

Индустриализация деревни — вот кинематографический к ней подход.

Эйзенштейн снимает деревню с точки зрения фабрики и снимает тенденцию деревни к превращению.

«Генеральная линия» — это стычка города с деревней.

Трактор, скомпрометированный в кино не меньше кривоногого белогвардейца, не просто вставлен в картину.

Над трактором смеются лошади. Когда он застрял.

Эйзенштейн, как это обычно (там тоже обычай) бывает в великих произведениях искусства, использовал приемы иного жанра.

Его картина снята в манере комической картины с патетическим ее восприятием.

Вещи не просто сняты, они не фотографии и не символы, они знаки, вызывающие у зрителя свои смысловые ряды.

Картина работает большими смысловыми массами. Не только найден азарт и пафос деревенской жизни, но он связан с темпом города.

Героизм работы показан на фоне машин.

В кусках много движения, больше, чем в готовом «Потемкине». Гроза и косяба в картинах по съемке уже перекрывают знаменитый рассвет.

Картина вся на смысловом материале, но не узкосюжетная.

В ней нет той художественно-упадочной мотивировки сюжета, родством с которой сейчас так кичится кинематография.

Лента построена на реальных сведениях, а не на условных.

В ней эксцентризм работает, как эксцентрик на распределительном валу дизеля.

Материал кусков датированный и адресованный.

Коровы Эйзенштейна и его машины имеют в СССР свое местожительство. Их можно погладить.

Для ленты Эйзенштейна надо готовить место в сознании нашего времени.

Картина будет простая, веселая. Это будет удивительно. После этой картины (даже кусков) «Броненосец» устарел.

До сих пор в кино снимали вещи. Фильм Эйзенштейна сделан на отношении к вещам.

1930

## ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТОЛСТОЙ

Эсфирь Шуб выпустила картину, смонтированную из хроники на тему «Лев Толстой и Россия Романовых».

Льва Николаевича Толстого, заснятого на экран, осталось семьдесят метров. Поэтому монтажер находился в стесненном и трудном положении.

Идет спор — правильно ли сделала Шуб, показывая Льва Николаевича на фоне Романова. Может быть, Толстого нужно было дать на фоне рабочей России.

Я думаю, что эта точка зрения неправильна не только технически — ведь рабочая дореволюционная Россия почти не снята, — но и по соображениям вскрытия сущности Толстого.

«Возлюбленный брат», — писал Толстой Николаю Второму. Конечно, довольно смело для подданного назвать государя братом, но Столыпина Толстой братом не называл, он называл его по имени-отчеству. Слова «возлюбленный брат» по-своему почтительны, но это «дорогой кузен» в обращении одного государя к другому.

Шуб кинематографически связала сад Толстого с двором Николая через костюмы дам и герб графа. Ясную Поляну Шуб раскрыла, проложив ее границы, показав деревню того времени. Вот почему так пронически звучит документальная надпись: «Александра Львовна везет конфеты яснополянским детям».

Спорить с Шуб нужно не о выборе матерпала, а о методах его использования. Это тот же спор и те же вопросы, которые мы задаем Тынянову. Факт, лишенный датировки, эстетизируется и искажается. Москва вербного базара связана с приездом Толстого, как справедливо указал Эйзенштейн, методами художественной кинематографии. Убийствен для Николая кадр с пробой плуга, который рассматривается здесь как редкость, как будто это не плуг, а ракета для межпланетных сообщений. Ироничность кадра увеличена тем, что не сказано о том, что плуг — двухлемешный.

Паника в Зимнем дворце — неудача оператора, который не сумел справиться с условиями освещения. В результате получился комический эффект фигур — дрожащих и прыгающих в Тронном зале. Это событие неудачно снятое, но с момента использования его Шуб, с момента его пронического осмысления становится чисто игровой сценкой.

Шуб, несомненно, права, потому что торжественность и стройность царской жизни тоже результат определенной системы съемки, которую интересно решить на ином материале. Но игровая и неигровая лента — это не постное и скоромное кушанье, и спор идет не о том, оскоромилась Шуб или нет, а о методах воздействия.

Третьяков против эстетики, и говорит не о конце стихов, а о конце эстетического воздействия вообще. Он требует

газеты как газеты. Но такая газета существует. Сделать ее лучше можно и без Лефа. Интереснее вопрос о дифференциальных качествах, об эстетических кусках в газете, о создании в газете и для газеты новых эстетических приемов.

«Все спиртные напитки — суета сует», — говорит баптист у Диккенса. Его спросили: «Какие же именно из сует вы любите?» Баптист вздохнул и ответил: «Наиболее крепкие».

Брик доказывал в рабочей аудитории, что нужно читать газеты. Ему вежливо ответили: «Хорошо, утром мы будем читать газеты, а вечером — что?» Ему указали на то, что предложенная им вещь выполняет не ту функцию, чем та вещь, которую она должна заменить.

1930

## КИНОЯЗЫК „НОВОГО ВАВИЛОНА“

«Фэкс» принадлежат к основной группе изобретателей советской кинематографии. Их путь в кино шел через театральную эксцентрику, через эксцентрику смысловую.

В советской кинематографии «фэкс» связаны с Эйзенштейном, но не происходят от него, а с ним одновременны.

У нас сейчас, к сожалению, происходит нивелировка кинематографических направлений. Все снимают хорошо, но похоже друг на друга. Возникает советский стандарт с символическими кадрами, с мыслями, переданными через пейзаж, и психологическим киноанализом.

Возможности будущих кинематографических изобретений уменьшаются этим обозным триумфом полухудожников. Поэтому «фэкс» со своей походкой в искусстве драгоценны, как еще не осуществленный чертеж новой конструкции.

Поэтому «фэксам» наиболее опасно впадение в чужие русла и всякие неосознанные компромиссы.

Оператор и организация кадра у «фэкс» замечательны. Зрительный материал в «Новом Вавилоне» поражает своеобразием, переносом смыслового удара от передней грани кадра к третьим планам, которые все время семантически ощущаются.

Это замечательно. Но «фэкс» идут по живописи, и сейчас работают в манере французских импрессионистов. Они снимают воздух вокруг предмета. Рассредоточивают предмет.

Этот любопытный путь слишком близко прорифмован со своим живописным источником. Лента распадается на картины. Даже движение дано как картинное, как остановленное. Самый выбор момента картинен. Аппарат стоит на точке зрения художника.

Технические необходимости, конечно, влияют на создание новых эстетических приемов, но эти приемы не могут быть безнаказанно перенесены из сферы одной техники в другую.

Может быть, картинность кадрового мышления, разобщенность планов привела «фэкс» к мысли связать части картины единством эпизодических лиц. Буржуа, его любовница, депутат, даже толпа закреплены в кадре и переходят из эпизода в эпизод как варианты группового портрета. Так же закреплены коммунары. Они плывут среди Парижа, как капля масла на воде. Двигаются компанией. Получается ссора нескольких буржуа с несколькими пролетариями.

Искусственно закреплены и места столкновения — магазин «Новый Вавилоп» и баррикады перед ним.

Сюжетная кинематография, основанная на единстве судьбы человека, вероятно, уже не является передовой группой советского искусства.

На пути погашения своих приемов сюжетная кинематография проходила через стадию компромисса и давала личную историю человека на фоне исторического события.

В этих случаях человек был буйком для определения силы течения.

Так была построена лента «Конец Санкт-Петербурга», где путь крестьянства к пролетариату через фабрику и военное поражение был дан в судьбе одного крестьянского парня.

Так построен и «Новый Вавилон».

Крестьянин Жан переживает предательство, становится участником преступления версальцев и затем как будто принимает участие в каком-то будущем, символическом восстании.

Этот бессознательный параллелизм нехорош тем, что в данном случае не специфичен. Схема Зархи лучше годилась для истории Октября, чем для истории Парижской коммуны.

Любовная интрига, в которой принимает участие Жан, делает его центральным героем. Он забывает коммунаров. Схема сюжета здесь сделана компромиссно и по воспоминаниям, а не по выдумке.

Не связанные смысловым построением планы поддержаны в «Новом Вавилоне» совпадением положений, их рифмовкой, например криком: «Кусок парчи только за 12 франков», — крик дан сперва у прилавка, а затем на баррикаде.

Эти рифмовки не всегда видны глазу. В приведенном случае доходит только совпадение надписи, а не совпадение плана, потому что сцены иначе построены, потому что эта подробность необязательна. Ход мысли режиссера не настолько убедителен, чтобы зритель принял его за ход мыслей героя.

Между тем картина могла быть очень хорошей. Очень хорошо придумана героиня — некрасивая парижанка.

Зритель все более симпатизирует героине. Он верит режиссеру.

Есть доходящие и правильно построенные, хотя и рискованные места. Кажутся убедительными игра на рояле во время боя, отдельные моменты постройки баррикады.

В изобретательстве должны существовать переходные моменты. И эти переходы необходимы, хотя их потом вырезают и бросают в монтажную корзину.

«Фэкс» идут, и картина переходная. Не нужно только закреплять переходной момент или ощущать его во что бы то ни стало.

Мужественней признать, что режиссеры удались, а данная картина — нет.

1930

## БЕРЕГИТЕСЬ МУЗЫКИ

### ПОДЗЕМНЫЕ «ДУХИ»

В старом флоте «духами» звали механиков, которые водились где-то в глубине корабля, у машин. «Духов» не уважали, над ними пронизировали. «Духи» не имели никакой традиции, о них не упоминали ни в истории гребного, ни в истории парусного флота.

В современной кинематографии в роли «духов» без анонса и крупного шрифта на афишах выступают сценаристы, занимающиеся неуважаемым делом изготовления механизмов картины и обслуживанием этих механизмов.

Обитатели верхнего этажа не питают к духам ни товарищеской дружбы ни благодарности. Изредка предлагается даже духов упразднить, причем никто не хочет лезть за них вниз. Предполагается, что пароход поедет сам.

## 75 ПРОЦЕНТОВ

Два года тому назад Эйзенштейн, давая экспертизу на один сценарий, заявил, что рассказ Бабеля — это уже 75 процентов нужного сценария, а сценарий того же Бабеля дает только 25 или 30 процентов — при сценарной разработке вещи нужные режиссеру качества уменьшаются.

Эйзенштейн считал, что задачей сценария является воздействие на режиссера, создание у него творческого настроения. Эйзенштейн писал для себя сценарии сам, и программа, которую он предложил, легла в основу фильма «Октябрь».

«Октябрь» — лента без сценария, одно чистое воздействие. Это обратило ленту в каталог изобретений, которые расположены неизвестно в каком порядке — не то в хронологическом, не то в алфавитном.

Через два года после Эйзенштейна то же открытие сделал Всеволод Пудовкин.

Пудовкин думает, что сценарий является полуфабрикатом или сырьем, причем не картины, а чего-то другого и, кажется, сценария. Пудовкин предлагает не мыслить образами и не записывать словами то, что должна изображать лента, а давать короткие, как будто кувырকাющиеся и внезапно останавливающиеся, вспыхивающие и вытягивающиеся надписи, выбивающие режиссера из привычного самочувствия.

По Пудовкину, автор сценария должен передавать режиссеру ритм ленты, а не пытаться написать для режиссера монтажный план съемки. Все это Пудовкин доказывает на отрывке сценария Ржешевского.

Положение Пудовкина грешит производственно... Хорошо, у нас будут высказывающиеся и останавливающиеся надписи и не будет монтажного плана съемки. Но для съемки монтажный план нужен. Следовательно, между монтажными листами режиссера и кувырকাющимися надписями должен быть какой-то, назовем его переходным, момент, который, во всяком случае, будет содержать в себе порядок сцен, точное их содержание. Тогда появится сценарий. Поэтому

Пудовкин, вместо того чтобы решить вопрос о том, каким должен быть сценарий, решает другой, менее злободневный вопрос, кто должен писать сценарии, и решает, что это должен делать режиссер.

### ЧЕРНАЯ НЕБЛАГОДАРНОСТЬ

Не каждый режиссер умеет делать сцены. Сам Пудовкин — сценарист, писавший сценарии и не для себя, и поэтому возможно, что он сценарий написать может. Но странно, что Пудовкин отрицает собственную свою работу в прошлом, потому что две картины, создавшие ему славу — «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», — сняты по монтажным, хорошо разработанным сценариям Зархи.

Мое убеждение, что сценарий «Потомок Чингис-хана» во многом интереснее той картины, которую мы видели. В сценарии не было подозрительных по вкусу аллегорий и метафор, не было «фонтанов красноречия» и «деревьев, падающих при смерти вождя». Но зато в сценарии было меньше экзотики, была некоторая ирония над экзотикой.

В сценарии был другой конец — реально вырвавшийся монгол скачет по реальному городу. Меняется вокруг него природа, крупнеют листья, редуют леса, цветут навстречу цветы, которые еще не распустились в Монголии.

Всадник скачет. Партизаны с ним, и вот уже что-то показывается вдали, ближе. И вот виднеется Москва. Кремль. Монгол сходит с коня и идет как друг.

Если за сценой театра бить в медный лист и одновременно всей труппе читать разные куски газет, а потом пустить свет и нарастающую музыку, то у публики будет подъем. Это верный способ, но способ не специфичный. Это дурной музыкальный способ.

Конец «Потомка» с вихрем верен театрально, верен эмоционально, но не специфичен, поэтому он плох. Он плох, потому что в нем нет «духа», нет расчета и нет окончания. Чудо, стихия обезличивают человека. Реальные партизаны, с рекламными ранами, сдуты вихрем, они не нужны и забываются. Положение спасает пропеллер и элементарная реализация метафоры — «вихрь революции».

Ржешевский, так же как и Пудовкин, талантливый человек. Но в увлечении поисками ритмического кино не нужно забывать смысловую сторону кинематографии, ее сюжетно-смысловую нагрузку.

Ритмическое, музыкальное кино пока попало на очень плохую дорогу, на дорогу аллегории, на дорогу злоупотребления внешнеэстетическими величинами, апелляции прямо к физиологии зрителя и его идейной настроенности. Этот путь одновременно и схоластичен и примитивно эмоционален.

1929

## КОНЕЦ БАРОККО. ПИСЬМО ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

Мы переживаем сейчас эпоху увлечения Художественным театром, театром чистых эмоций.

Растет Станиславский.

Он звучит сегодня для нас. Говорят, что он придумывает, что чичиковский Селифан, внесший чемоданы в дом Коробочки, весел потому, что попал в тепло.

Что Коробочка выбежала, думая, что в дом ударила молния.

Он знает логику расположения кусков.

Связи, которые придумывает Станиславский, часто мнимы, часто противоречивы. Селифан радуется тому, что попал в тепло. В дом Коробочки ударила молния.

Одна мотивировка зимне-осенняя, другая летняя.

Но не в этом дело.

Рассыпается мир в руках Мейерхольда. Режиссер заглушает слова и нередко выплывают среди уничтоженной драмы изумительные куски потопленного в театре мира драматургии.

Старый спор, который знала индусская поэтика, спор, известный Дидро, спор о том, должен ли испытывать актер те эмоции, которые он передает, или нет, то есть должен ли быть актер или он только знак на том месте, куда его поставили драматург и режиссер.

Это тот же спор о кусках и о главном.

Мейерхольд в той своей стадии был удачлив, но эту удачу нужно сменить другой удачей, мейерхольдовской же. Театр Мейерхольда пришел к необходимости иметь драматурга.

Вы прошли от метода вызывания эмоций через метод интеллектуального кино, работающего физиологическими методами, на новый путь.

У Вас сейчас иные вещи.

Вы на пути классического искусства.

От остраненной эксцентрической передачи Вы перешли к самому трудному, отказались от патетики и передали оценку зрителю.

Люди верят, что Вы великий художник.

Но, как всем известно, люди любят видеть новое таким, каким они себе его представляют.

У них есть свой стандартный герой.

Среди этих людей и я не первый.

«Стачка». Нищие в изумительных лохмотьях и отрепьях. Все совершается с конвульсивным напряжением.

Вещь имеет два адреса, два подтекста.

«Броненосец». Знаменитая лестница. И калека на лестнице.

А Ваше восстание посуды в «Октябре»?! Изумительная война с вещами в Зимнем дворце.

Трудно было воевать с посудой, с вещами.

Вы победили Керенского, развели мост и все же не взяли Зимний дворец.

Нужно брать простую вещь, как всякую вещь, как простую.

Время барокко прошло.

Наступает непрерывное искусство.

1932

## ПИСЬМО ЧАРЛИ ЧАПЛИНУ

У меня нет непосредственной связи с западноевропейскими и американскими писателями.

Мне даже неинтересно знать, что думает о войне Уэллс.

По книгам кажется он мне человеком, не умеющим смотреть вперед, его технические утопии бедны, машина времени, двигаясь во времени, разбила у него стекло.

Аэропланы он предлагал надуть газом.

Я знаю Уэллса. Был с ним в Ленинграде, говорил ему в Доме искусств о политике Антанты и получил вежливый ответ, что «политика эта ужасна, но она не изменится».

Дело в том, дорогой Чаплин, что люди в белых воротничках не отвечают за действие своих правительств, и кажется им, что железные дороги ходят сами по себе, гюрьмы строятся сами по себе, хлеб растет сам по себе.

А они ходят «отдельные» — смотреть Вас в кинематографе.

Мы знаем в нашей стране, как растет хлеб и как идут дороги, и где растут те деревья, из которых делают дрова, и знаем, что дрова пужно рубить, а землю пахать.

Это знание делает труд обязательным.

Я часто видел Вас, Чарли Чаплин, на экране с поднятым воротником пиджака. Значит, у вас холодно. У нас холодней.

Есть еще одна подробность, которая отличает нас от Вас.

Если скрипач, певец, писатель — настоящие люди, то работа доставляет им удовольствие.

Вот мы думаем, что это есть настоящее отношение к работе.

Так как Вы великий техник экрана, то на Вас приятно смотреть, когда Вы что-нибудь делаете.

Правда, лучше всего на экране, за мою память, Вы сбивали коктейль.

Интересно поговорить с Вами. Вы получаете много писем, вот еще одно.

Сообщаю Вам, что в нашей стране Вас знают меньше, чем в других странах, и так как я письмо это печатаю, то для того, чтобы читатель ждал ответа от Вас вместе со мной, я попросил приложить к моей статье рисунок.

На экране Вы в котелке, в стоптанных ботинках с чужой ноги, в спущенных брюках, в смокинге, если я не путаю названия этой части туалета, с тросточкой, в галстук.

Вашей славой покрыта земля, но на экране Вы всегда грустны.

Вы сделали свой грим из внешности тысячи людей в белых воротничках, из тысячи клерков Лондона.

Они одеваются, как те, другие, которые богаче, вероятно; они носят их сношенное платье. Потому Вы одеты так явно во все чужое.

Я видел Вас много, и Вы всегда старались сохранить чувство собственного достоинства: вися вниз головой, Вы поправляли галстук.

На языке тех, кто подобен Вам, у Вас — «всё, как у людей!».

Вы представляетесь мне, Чарли Чаплин, западноевропейской и американской демократией. Зритель Вас любит потому, что жалеет себя. И среди всех несчастий, которые

Вы испытали, он все же редко заставляет Вас работать, потому что увидеть Вас клерком, как себя самого, было бы слишком большим испытанием для клерка.

Мне кажется, Чарли Чаплин,— это невежливо в письме,— что Ваша слава, Ваш облик в Европе, оставшись славным, стали менее народными. Мне кажется даже, что Вы несколько уходите от экрана в сторону, за кадр, на место режиссера. И снимаете уже не себя, не свою судьбу.

Я знаю, что у Вас нет усов, что Вы еще молоды, состоятельны и знакомы с целым рядом моих знакомых.

Какое Ваше мнение о фашизме и демократии?

При фашизме Чарли Чаплин, вероятно, носит уже подтянутые брюки.

Мне кажется, что Ваш величественный закат на Западе — явление обычное — это закат мелкой буржуазии, которая не допускает даже роскоши жалеть себя.

Какой такой Чарли Чаплин при Муссолини и при кризисе?

Ведь Вас жалели люди в белых воротничках, немножко лучше Вас одетые, жалели сверху. Ваши бедствия стали всеобщими.

Это звуковое кино, Вы играете в нем роль глухонемого, и оно играет вокруг всеми инструментами джаз-банда.

Веселится.

Вы многочисленны, Чарли Чаплин, скажите же —

Если будет война, будете ли Вы ей сопротивляться? По крайней мере, сумеете ли Вы быть не мобилизованным?

Или Вас уже подтянули и Вы наденете тяжелые чужие, но производственно подобранные по ноге ботинки?

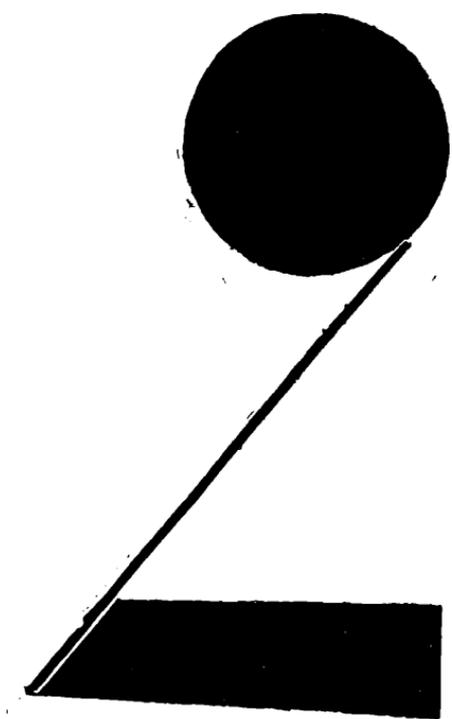
Вы лучше всех знаете зрителя. Напишите — изменился ли он.

Напишите о законах сегодняшнего смеха.

О том, любят ли сегодня на американских экранах несчастье полицейского и смешное положение богача.

Если бы Вы прислали мне конспект одного из своих последних сценариев, то я несколько бы больше понимал Запад.

Напомнили мне о Вас, хотя я Вас хорошо знаю, Стефан Цвейг и другие многие, которые в ответ на наши письма, на письма моих товарищей поправляли галстук и представляли, что сейчас в мире не происходит ничего особенного.



## II. ЗВУКОВОЕ КИНО

### ВТОРОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Мы, кинематографисты старшего поколения, пережили редкое явление: мы присутствовали при рождении и смерти искусства. При нас появилась художественная кинематография как явление искусства, претендующее на место рядом со старым искусством, иногда даже борющееся с ним. И при нас она кончилась. Я говорю о немом кино.

Постепенно вырабатывался язык немой кинематографии. Сперва отсутствие слова заменили гипертрофией жеста. Постепенно — и это произошло в русском кино очень закономерно — слово заменили действием, а не жестом. Бралась также положения, при которых слово как бы договаривалось зрителем. Надписи не заменяли слова, они были короткими, афористичными и представляли собой как бы реплики, данные совместно режиссером и действующими лицами.

Великий Станиславский, обучая произнести слово, иногда приказывал актеру во время репетиции сесть на свои руки, лишить себя жеста. Когда слово было отработано, он

возвращал актеру свободу. Но ему уже не нужно было движение, которое называется мельтешением. Немое кино, лишив актера слова, как бы сделало обратный опыт: оно запретило актеру болтать и повысило значение сдержанной мимики, не жеста, а общего рисунка фигуры, общего поведения актера, которое и выражало смысл действия.

Надо помнить, что Аристотель считал, что действие трагедии должно быть понятно из обстоятельств, а слово должно служить для выражения мысли. Слово не должно заменять действия, оно имеет свою нагрузку, более сложную: оно углубляет и изменяет значение действия. Речи вестников в античной трагедии передавали действие, которого не видел зритель, они комментировали, не показывая.

Немое кино к 1925—1930 годам достигло мировых успехов и соединило мир общим, я бы сказал, графическим языком. Весь мир узнал о том, как живут люди других стран, как они себя ведут, как они любят, ревнуют, как они обманывают.

Одна знакомая, много ездившая, рассказывала мне, что на дальних островах Полинезии кино сыграло роль разоблачителя жизни белого человека. Оно показало, что белый человек дома лжет, боится.

Немое кино, не имея голоса и слова, должно было выражать сложные мысли. Монтаж появился как техническое средство; первоначально он был связан с тем, что один предмет снимался близко, другой — более отдаленно; монтаж был уступкой особенностям фотообъектива. Но впоследствии монтаж был осмыслен как выразительное средство. Показывая часть вместо целого, выделяя значащую деталь, не только монтаж, но и сама киносъемка пошла по пути создания слова. В слове, в назывании человек выделяет одну черту предмета для того, чтобы определить предмет целиком. В киносъемке кинорежиссер, показывая руку человека, глаза или предмет, с которым имел дело человек, давал представление о целом. Он учил зрителя видеть, понимать и сопоставлять.

Техника беспощадна, и ее завоевания как бы необратимы. Это слово «как бы» я потом объясню.

Безмолвие киноленты маскировалось звуковой иллюстрацией. Она витала около экрана, полуимпровизируя, полуповторяя. Звуки фортепиано не вполне доходили до сознания зрителя, но в то же время были необходимы.

Великий композитор Шостакович мальчиком был тапером в кинотеатре «Светлая лента» на Невском в Ленинграде. Это был хороший заработок. Кроме того, эта работа доставляла гениальному мальчику возможность свободно импровизировать. Впоследствии он с любовью и охотой создавал музыку для кинокартин.

Вероятно, никто не помнит, а я знаю точно, что однажды в кинотеатре, где работал Шостакович, произошел пожар. Огонь появился под экраном, и музыкант видел, как появляется пламя. Если оборвать игру, в зале произойдет паника. В кинотеатрах того времени пожары бывали неоднократно. Шостакович продолжал играть, лента продолжала идти, и пожар ликвидировали втихую. А дым, который поднимался из оркестра, как-то слился с мельканием теней, которые всегда населяют синий конус, идущий от проекционного аппарата к экрану. Но я не об этом — я только хотел напомнить о спокойном героизме киномеханика и киномузыканта. Это племя было очень преданно своему делу.

Но вот в кино появилось слово. Произошло это приблизительно в 1928 году. Пришло оно из Америки. Оказалось, что звук можно записать на киноплёнке. Новый электронный мир, мир, приближающийся к кибернетике и овладению атомом, овладел по пути словом, овладел возможностью искусства создавать подобию.

В кино появление слова выглядело довольно жалко. Сперва казалось, что слово, звук должны быть отдельно мотивированы в своем появлении на экране. Снимали картины из жизни певцов. Я помню картину, в которой рассказывалось о том, как какой-то еврейский мальчик, певший в синагоге, стал оперным певцом, отец его огорчился, потом отец умирал, а молодой человек приезжал и пел в доме умирающего отца молитвенное песнопение. Это было очень слезливо, очень далеко от кинематографии и имело очень большой успех.

В 1931 году у нас в Москве и в Ленинграде открыли первые звуковые кинотеатры. Зрители были ошеломлены самим фактом звучания на экране, ошеломлены тем, что на шевелящиеся губы киноактера послушно ложилось слово.

«Одна» — первая звуковая картина, появившаяся на советском экране, — была поставлена Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Но фильм снят как немой и только озвучивался Дм. Шостаковичем. Артистка Е. Кузьмина произносила в

картине всего только несколько слов. Картина изображала одиночество и мужество советского человека, борющегося за новую жизнь в глухих краях нашей страны.

Большой успех имела картина Н. Экка. Называлась она «Путевка в жизнь». В ней сиял прекрасный киноактер Баталов и выделился безыменный беспризорник, приглашенный сперва в массовку, Мустафа.

В то время по улицам городов ходили дети, одетые в чужие обноски, они жили где попало, грелись около асфальтовых котлов. Звали их беспризорниками. На борьбу с беспризорщиной были брошены большие силы.

Одной из колоний беспризорных руководил Макаренко, который написал об этом прекрасную, всему миру известную книгу.

Мальчик Мустафа, о котором я буду сейчас говорить, пришел на съемку. Для него не было роли в сценарии, написанном Экком, Янушкевич и Столпером. Но когда положили старый продезинфицированный хлам и предложили мальчишкам выбрать себе костюм самим, Мустафа так оделся, надел такую невероятную шапку и начал так двигаться, что стал главным героем картины.

Я пишу об этом потому, что этот актер с большими возможностями, вероятно, потом сделался эстрадником, спел свою песенку — и исчез. Мы не сумели его сохранить или научить настоящему делу — он не стал ни актером, ни тружеником другой специальности. А это был очень талантливый человек.

«Путевка в жизнь» имела невероятный успех и была лентой, определяющей характер года. Это была лента героическая — о добре, о доверии к человеку.

Рядом с ней были другие картины, тоже талантливые. Очень интересной была лента «Златые горы», снятая С. Юткевичем и Л. Арнштамом. Но первые фильмы представляли собой слабое отражение театральных постановок.

Зрительное изображение не знает времени. Оно мгновенно. Тысячной доли секунды, а при технической съемке еще меньшего времени достаточно для того, чтобы запечатлеть явление. Звук имеет свое время: слово должно быть досказано, музыкальная фраза должна быть доиграна. Звук и изображение имеют разную временную протяженность. Звук как бы затормаживает киноизображение. Существует театральная традиция — здесь слово привычное средство передачи мысли, и театр овладел кино.

Многие киноактеры не сразу смогли совладать со словом. Многие кинорежиссеры не знали, что делать с новым способом выражения.

Тем не менее удач было больше, чем можно было ожидать. Фильм «Иван», снятый А. Довженко, был большой заявкой. Это лента о Днепрострое, о величайшей по тому времени гидростанции. В основе ленты была история парня, пришедшего на стройку. Довженко выбрал актера красивого, как античная статуя, показал его неудачу, его трудности, его новое вдохновение. Лента блистательно начиналась образом непокоренного Днепра — порогов, плотов, идущих через пороги. Но как зрелище, которое привлекает людей, которое дает им пищу для мыслей, для разговоров, картина не получилась. Лента будила людей, но, разбудив, она не могла им на деле сказать, чего хочет ее автор.

Очень значительна была картина, снятая в Ленинграде Ф. Эрмлером и С. Юткевичем, — называлась она «Встречный». В картине снимался превосходный актер Гардин. Дело шло о сегодняшнем дне, о работе, о драматизме овладения новой техникой. В ленте была превосходная сцена с человеком, который рассказывает сам о себе, пытается оправдаться перед собственным своим отражением в зеркале, он сбивается на самодопрос. Но лента не получила того напора зрителей, который имела острая, эксцентрическая, несколько мелодраматическая картина «Путевка в жизнь».

Очень интересной была картина М. Чиаурели «Хабарда» по сценарию С. Третьякова. В картине рассказывалось о почтенном грузинском интеллигенте, который жаждет отпраздновать свой юбилей. Он мечтает только об одном — о тостах, о близкой славе. Он видит сны о том, как его хоронят с необыкновенной пышностью, как несут огромную раму от его портрета, а человек сам идет за рамой, сам присутствует на своих похоронах, сам говорит речи. Картина была прекрасна своим печальным смехом. Старая интеллигентская Грузия, иронически соболезнуя, прощалась со своим прошлым.

В это время у нас, в стране великого кино и великой теории кинематографии, появилась заявка крупнейших наших кинорежиссеров. Еще раньше Эйзенштейн, Пудовкин и Александров опубликовали «Заявку о звуковом кино» — так называлась их статья. Написана она в 1928 году, когда у нас еще не было поставлено ни одной звуковой картины.

Она начиналась с утверждения, что звучащее кино еще отсутствует.

«Вместе с тем,— написано в этой статье,— мы считаем своевременным заявить о ряде принципиальных предпосылок теоретического порядка, тем более что, по доходящим до нас сведениям, новое усовершенствование кинематографа пытаются использовать в неправильном направлении.

Неправильное понимание возможностей нового технического открытия не только может затормозить развитие и усовершенствование кино как искусства, но и грозит уничтожением всех его современных формальных достижений.

Современное кино, оперирующее зрительными образами, мощно воздействует на человека и по праву занимает одно из первых мест в ряду искусств».

Заявка предостерегала:

«Звук — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии удовлетворения любопытства.

В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть говорящих фильмов.

Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую «иллюзию» говорящих людей, звучащих предметов и т. д.

Первый период сенсаций не повредит развитию нового искусства, но страшен период второй, который наступит вместе с увяданием девственности и чистоты первого восприятия новых фактурных возможностей, а взамен этого утвердит эпоху автоматического использования его для «высококультурных драм» и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка.

Так использованный звук будет уничтожать культуру монтажа, ибо всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет, безусловно, в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлением кусков».

Так было напечатано в журнале «Советский экран» за 1928 год, № 32.

Что сказать об этой «Заявке», после того как прошло тридцать пять лет?

Никто не обладает даром пророчества. В заявке есть одна, если не ошибка, то неточность. Техническое изобретение

звукового кино состоит в возможности получения синхронности, то есть в овладении звуком, связанным с изображением. В «Заявке» полемически утверждается, что самое главное несинхронность. В «Заявке» монтаж рассматривается не как средство выражения, не как способ анализа действительности и передачи ее, а как самоцель. Это средство из инструмента становится какой-то регалией кинематографии, которую надо сохранить так, как сохраняли когда-то царские регалии.

В то же время в «Заявке» есть истина, общая от всего искусства. Искусство — отражение действительности, но отражение, как говорил Ленин, не зеркальное. Слово «отражение» — условный термин, как условно каждое человеческое слово.

Звуковое кино — это прежде всего говорящее кино. Надо понять, для чего человек говорит в искусстве. Он высказывает мысли, которые представляют собой определенные смысловые ряды. Но они существуют не сами по себе, а в том, что Толстой называл «лабиринтами сцеплений». Нельзя считать слово человека, который говорит про самого себя, его истинной исповедью. Человек сам себя не знает. И герои в буржуазных романах и фильмах, говоря о своих благородных целях, совершая поступки, в сущности говоря, не благородные, не только обманывают — они и обманываются. Критический реализм овладел методом разделения высказываний героя от его истинных мыслей, от его истинного душевного состояния. Евгений Онегин говорит Татьяне не совсем то, что думает. Он любит, кокетничает высокомерием отказа от любви. У Толстого разность между так называемой психологией героя и истинным его душевным состоянием показана очень глубоко. Пьер Безухов, Кутузов, Николай Ростов действуют под влиянием одних и тех же социальных сил, испытывают их реальное давление, но по-разному осмысливают свое поведение. Толстой десятки лет гениальной работы потратил на вскрытие истинной сущности человеческих действий. Сопоставляя слова и пейзажи, анализируя выражение глаз в «Анне Карениной», анализируя сны героев, заставляя их говорить и проговариваться, Толстой как бы снимает маски с жизни, как бы раздевает ее, добираясь до другой, внутренней ее красоты.

В неопубликованных рукописях, относящихся к эпохе появления звукового кино, С. М. Эйзенштейн говорил о

значении внутреннего монолога, о заэкранном голосе, который позволяет кинорежиссеру, воплощающему авторское восприятие всего произведения, дать свое отношение к тому, что происходит на экране.

Кино — это фотография, это прямое отражение. Но изменяя точки съемки, строя сценарий, поручая актеру трактовать роль, мы обнаруживаем истинные сущности действий героев. Заэкранный голос позволяет нам дать более точное отношение к тому, что происходит на экране. Без голоса Толстого в «Анне Карениной» или без голоса Гоголя в «Мертвых душах» нет этих великих художественных произведений, нет вскрытия сущности явлений. В западной кинематографии заэкранный голос существует обычно как иронический голос, потому что спутанность мира там важнее или доступнее для художника, чем познание сущности мира.

Сергей Михайлович хотел создать интеллектуальное кино. Он стремился к нему и его не достиг.

Сергей Михайлович поехал в Америку, он хотел снять «Американскую трагедию» Драйзера. Этот роман рассказывает о гнусном преступлении среднего американца. С. М. Эйзенштейн принял за океаном как короля кинематографии. Он начал писать сценарий, но оказалось, что он — посолой страны, а не король этой. Американскому продюсеру нужно было создать занимательное зрелище, ему был интересен «детектив», содержащийся в романе. Эйзенштейну нужен был анализ. Он не отказывается от «детектива», но «детектив» был нужен ему для того, чтобы показать вину страны. Он хотел показать не трагедию американца, а американскую трагедию. Средний человек приходит к преступлению, и надо рассказать, почему он преступник. Сергей Михайлович хотел рассказать об этом заэкранном голосом, как бы в противоречии с «детективным» сюжетом. И оказалось, что именно это продюсеров не устраивает. Картина Сергея Михайловича на той стороне океана не была осуществлена.

Вопрос об отношении звука к изображению — это не вопрос техники. Это — вопрос о месте художника в изображении действительности. Он ее оценивает, он как бы призван не только изображать ее, но и судить о ней с точки зрения будущего человечества. В нашей стране такой способ получил название социалистического реализма. А если

говорить про кинематографию, звук может совпадать и не совпадать.

В американском кино и в кинематографии Европы звук подчинял себе изображение. Монтаж надолго заменился наездами киноаппарата на объект, лента стала непрерывнее, связнее и в то же время менее емкой. Иногда — я говорю про превосходную картину «Сладкая жизнь» — содержанием картины является бессмысленность мира, трагическая его несвязанность, усиливаемая в изображении звуком и словом, неточно сказанным. «Американская трагедия» по-своему была осуществлена великим американским кинорежиссером и актером Чаплином, которого мы можем сейчас называть великим американским изгнанником. Он изгнан из Америки, конечно, не так, как был изгнан Герцен из России, но места на родине он не нашел. Чарли Чаплин снял картину «Мосье Верду». Маленький человек, добрый человек, семьянин, разорен. Он должен содержать свою семью. Способов жить нет никаких... Дальше начинается чаплиновский гротеск. Герой привлекателен для женщин. Он женится на них, убивает, отбирает драгоценности и на эти драгоценности содержит свою семью. Социальный строй сделал из него сентиментального людоеда. Понятие нравственности сдвинуто, потому что добрый человек оказывается преступным человеком и преступление проницательно оправдывается. Это очень страшная американская трагедия. Она снята без заэкранного голоса, но основа ее — в противоречии психологии героя с его действиями.

Но вернемся на тридцать пять лет назад. Я рассказываю о том, как в нашей стране появилось звуковое кино, и перехожу к своим старым рецензиям. Не удивляйтесь моим ошибкам, моей слепоте во многих вопросах, глухоте, неумению видеть: мне жалко было расставаться со старым умением сценариста немого кино.

В результате все оказалось иным. Многие достижения немого кино вернулись в кино звуковое. Новые изобретения никогда не уничтожают старые достижения, но суживают сферу их применения.

Нам все приходится сейчас переживать еще один перелом. Телевизор с его пока еще ограниченным полем съемки вытесняет и кино, и газету, и книгу. Театр боролся с кино — театр уцелел. Кино сейчас борется с телевизором — вероятно, оно тоже уцелеет. Эти средства человеческого

выражения будут существовать вместе, так, как существуют рядом живопись, скульптура, графика.

Необходимость перехода к звуковому кино вызвала растерянность кинорежиссуры и, как ни странно, на первых порах привела к отрицанию сценария вообще. С. М. Эйзенштейн уверял, что рассказ или стихотворение — это уже на три четверти сценарий, а сценарий готовый — это только одна четверть самого себя. От сценария ждали только эмоционального посыла, музыки, как тогда технически выражались, эмоции. Тогда пережил взлет славы сценарист Александр Ржешевский, который создавал сценарии, производившие в его собственном чтении большое впечатление. Кадры были эмоционально описаны. Сценарист говорил: «по кованой земле идет замечательный человек; этот замечательный человек приходит и задает нам вопрос». Сценарии Ржешевского снимали великие режиссеры — Эйзенштейн, Пудовкин, Шепгелая, и все трое потерпели неудачи. Это не значит, что сценарист был не талантлив. По сценарию Ржешевского средний режиссер Желябужский снял пристойную картину «В город входить нельзя». Эмоциональное напряжение сценариев Ржешевского не было сопряжено в его основных сценариях с решением сюжета, с анализом событий, с противопоставлением различных ступеней развития событий. Эмоциональный сценарий являлся рассказом зрителя о том, что он видел в картине, взволнованным рассказом одного человека другому, причем оба видели картину. Но способа достичь этой взволнованности Ржешевский не давал.

1963

## РАЗГОВОР С ДРУЗЬЯМИ

### I

Я пытаюсь проследить конкретное выражение формализма в кино и показать, какой именно мир пытались воспроизвести формалисты, с каким миром они полемизировали.

«Наполеон говаривал еще, что наука до тех пор не объяснит главнейших явлений всемирной жизни, пока не бросится в мир подробностей. Чего желал Наполеон — исполнил

микроскоп. Естествоиспытатели увидели, что не в палец толстые артерии и вены, не огромные куски мяса могут разрешить важнейшие вопросы физиологии, а волосяные сосуды в клетчатке, волокна, их состав. Употребление микроскопа надобно ввести в нравственный мир, надобно рассмотреть нить за нитью паутину ежедневных отношений, которая опутывает самые сильные характеры, самые огненные энергии» — так говорил Искандер (Герцен) в статье «Капризы и раздумье», напечатанной в 1849 году.

Мир вещей, мир, в котором взаимоотношения между людьми передавались вещами, — это мир послереволюционной литературы Франции.

Существовали книги, являющиеся подражанием книгам Жуи. Сам Жуи написал «Пустынника Антенского», написал «Гильома Чистосердечного», «Гвианского пустынного». Его подражатели создали «Лондонского пустынного», «Пустынника Сен-Жерменского предместья» и, наконец, «Русского пустынного». Книжки эти давно забыты и не имеют сейчас самостоятельного художественного значения, но они подготовили появление Бальзака.

К книгам этим сзади прилагались таблицы, в которых по алфавиту указывалось, о чем написано в очерках.

Это была фактография.

«Пустынники» считали, что в мире самое важное — реальное перечисление вновь появившихся предметов. Надгробную речь над Жуи говорил Жюль Жанен, великий фельетонист, соперник большинства русских писателей того времени.

В некрологе о Жуи Жюль Жанен говорил о том, насколько более емок метод Бальзака, насколько количественно больше дает он сведений о мире в сравнении с вещами Жуи.

Русским переводчикам Бальзака, людям другой культуры, Бальзак казался слишком мелочным, слишком переполненным подробностями.

Сенковский сокращал Бальзака.

Гораздо позднее Толстой говорил о Бальзаке с полемическим задором.

Полностью Бальзака не понимали. Казалось, что Бальзак дает реальную картину своего времени, своего мира, но что этот мир — мир вещей. Люди боролись за вещи, на-

капливали вещи. Антикварные лавки, комнаты ростовщиков стали обычными местами действия романов.

Золя не прервал традиции Бальзака. Он изменил, демократизировал, так сказать, вещи, расширил их круг, ушел от сокровищ на рынок и даже на железную дорогу.

Этот мир существовал до революции. Он был выражен великими писателями.

Но мир начал страдать бесплодием сюжетов.

Честертон в своем романе заменяет сюжеты мистификациями.

У него в романах и новеллах специальные конторы создают сюжеты для развлечения клиентов.

Еще прежде сюжет ушел в последнее свое убежище — в мир преступления — и там опять встретил вещи — улики.

Сущность и драма формалистов состоят в том, что они не были наследниками старой культуры, хотя она и досталась им.

У нас было ощущение, что старый мир ломается, но мы не столько переделывали этот мир, как его пародировали.

Мы брали старую, распавшуюся, по нашему мнению, литературную форму и создавали нечто на ее основе.

Казалось, что старые мотивировки и связи отжили, вся вещь бралась как мертвая, ее не ставили, а переставляли, изменяя в первую очередь логику отношения частей так, чтобы она заменилась парадоксом.

## II

Маркс писал Энтельсу 15 апреля 1869 года:

«Сегодня случайно я нашел у себя дома два экземпляра «Племянника Рамб» («Neveu de Rameau»). Шлю тебе один из них. Это неподражаемое произведение доставит тебе еще раз возможность насладиться им. Старый Гегель говорит о нем следующее: «Сознание, отдающее себе полный отчет в своей разорванности и открыто высказывающее это, является насмешкой над бытием, над исковерканностью целого и над самим собой. Это, так сказать, исчезновение этой исковерканности, все еще пока продолжающее оставаться заметным. Это сама себя разрывающая природа всех отношений и сознательный разрыв их... С одной стороны, возвращение к себе самому свидетельствует о пустоте всех вещей, о своей собственной пусто-

те. Это пустая надменность... Но, являясь возмущенным самосознанием, оно создает свою собственную разорванность, и благодаря этому знанию оно возвышается над ней... Достигается то, что обнаруживается смысл всякой части этого мира, о нем говорится весьма глубокомысленно и высказывается именно то, что он собой представляет».

Итак, в эпоху, когда в романе человек боролся за личную поэзию с прозой жизни, в эпоху буржуазного искусства разорванность сознания, возмущенное сознание было средством судить мир. Искусство запаздывает.

В первые годы революции пародирующее искусство имело право на существование. Но искусство формалистов не выражало новых отношений, а только пародировало старые. Поэтому мы не смогли создать подлинно великого искусства.

В романе античности за скитаниями героев мы видим весь тогдашний мир до Абиссинии включительно.

Гностики — так назывались еретики первых веков христианства, стремившиеся объединить идею христианства с греческой философией и мистикой Востока, — пользовались романом как средством передать новое содержание.

В своих фантастических романах — религиозных эпопеях — гностики соблюдали географический реализм, соответствующий уровню науки их времени.

Эти романы и рыцарские романы более позднего времени представляют собой своеобразное изображение реальности.

Роман «О великом хане» — так называли путешествия Марко Поло. Марко Поло обновлял путешествия, обновлял реальностью. В то же время видно, как борется он со старыми шаблонами, со старыми описаниями сражений и речей перед сражениями.

Дон-Кихот, начитавшись рыцарских романов, выехал в мир иных отношений. Он выехал уже в государство, в котором торговали и сражались по-новому.

Его традиционное восприятие старого мира, его архаизм и создает сюжет произведения.

Сервантес видел своего героя, видел столкновение эпох, поэтому он мог создать произведение для будущего.

Эпохи отличаются друг от друга различием мироощущения.

Времена меняются, литература и искусство переживают время, которое их создало.

И если новый художник живет дыханием старого мира, если он пользуется новым только для воспоминаний старого, он становится формалистом.

Я расценивал прежде Стерна как писателя чистой формы.

Иначе думал Пушкин, который упрекал Стерна в жестоком знании, в жестоком и последнем реализме.

Мир сентименталистов был отображением того момента, когда человеческое самосознание писателя опередило формы общественной жизни, которые его окружали.

Искусство, как паровая машина, иногда является на противоречащем ему базисе, потому что время в себе включает внутреннее противоречие.

Стерн сентиментален, но как Робеспьер.

Мир, который окружает Руссо, не самый главный — важнее мир будущего, мир внутри Руссо. Поэтому, преодолевая окружающую действительность, Стерн не замечает феодальной Франции.

Он иронизирует над старой ученостью — рассуждения о носах, о родах в «Тристраме Шенди» и длинные споры с католической наукой реальны для мира Стерна.

Трагического сентиментализма Радищева у Стерна быть не могло, потому что стерновское мироощущение наступало, оно овладевало чувствами и могло иронизировать.

Мир был неправильным, потому что в нем не возобладао чувство над историей.

Но история была за Стерна.

Пародийность стерновских отступлений поэтому реалистична.

Буржуазная революция оказалась революцией не для всех.

Человек, поставленный в необходимость совершать преступления, стал темой нового романа.

Французская революция создала тип разочарованного молодого человека.

Но одновременно появился новый реальный мир — мир не прошлого, а настоящего.

Бальзак ощущает мир, как только что сейчас созданный; он видит, что походка женщин изменилась от пантели.

Мир новых вещей.

Мир всемирных выставок, фабрик, которые производят вещи в любом количестве, мир огромный, долгий — это мир Бальзака.

## III

Метод передачи мира перечислением вещей одно время овладел целым рядом советских писателей.

Возьмем, например, вещь Габриловича «Прощанье».

Эмигранты садятся на корабль.

Перечисляются все предметы кают I класса, потом все предметы кают II класса, III класса.

В той же последовательности перечисляются (по классам) предметы, которые едят люди.

Начинается качка, и люди, в обратной последовательности, выbleвывают предметы, ими съеденные, и все это опять перечисляется.

Юрий Олепа сильнее; он на самом деле видит вещь, показывает ее, разрушая обычный масштаб, давая малое как большое, большое как малое.

Но и для Олепы смерть — это потеря вещей, потеря, данная перечислением.

Художник не может охватить вещи сюжетом. Он не может показать изменения жизнеотношений.

Олепа переходит на систему деклараций. Он рассказывает о своих эмоциях по поводу того, как он не может охватить мир.

Так, у Канта теория познания обратилась в рассказ о том, почему мир непознаваем.

Всеволод Иванов, описывая человека, видит его кругом. Легко и просто, как будто по праву рождения, он получил умение строить сюжет.

Но в «Похождениях факира» его герои идут среди пустыков, минуя большие города.

Перечисления, пародийные, как у Стерна, разнообразные, как у Рабле, даются в романе.

Но этому стаду вещей нечего делать. Автор не спорит с ними, не восхищается ими, он только удивляется разнообразию мира пустыков.

Много лет тому назад ехал я на крестьянской телеге по грязи около шоссе.

Я уговаривал возницу поехать по шоссе.

Он ответил, что лошадь не кована, а некованным погам на шоссе «щекотно».

Писатель съезжает с темы набок, у него щекотливые ноги.

Всеволод Иванов написал пьесу «12 молодых из табакерки».

Ему удалась Демидова, но эпоху он прежде всего хочет показать удивительной, давая парадоксальные столкновения кусков, лишая переходы высокой логики,— вещь становится утомительной.

Со старым искусством нельзя двигаться, но люди думают, что можно найти какой-то другой, еще не изношенный участок старого искусства.

Они уходят от Толстого к Гектору Мало, к Майн-Риду. А дело за окном!

#### IV

Я считаю также, что сюжетов больше нет совсем, что сюжет — это только мотивировка для появления трюков.

Мы говорили, что за вещью, вне ее — нет ничего.

Но вещи мы не видели, как не видели краски. Мы видели стыки красок, а в литературе больше всего любили черновики.

Так была поставлена в Пролеткульте вещь Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты». Любое место пьесы развертывалось, пародировалось, но пьеса не существовала.

Не существовал и мир.

Мир не существовал как целое, в нем воспринимались предметы пародийного искусства. Молодые «фэкссы» пускали в гражданскую войну своих условно одетых актеров. Они не могли взять эпоху без подтекстовки ее условностью.

Так, при передаче европейского слова китайцы подбирают к каждому слогу иероглиф, звучание которого похоже на этот слог.

Возьмем типичную формалистическую вещь того времени «Спящую красавицу» (сценарий Григория Александрова, постановка братьев Васильевых).

Тема — гражданская война. Но все происходит в театре. По существу, идет ироническое обыгрывание театрального реквизита. На барабанах делают пельмени, коровы стоят в лужах, на облаках сушат портянки.

Есть и трагический гротеск — человек прячется в голове Черномора.

По существу говоря, перед нами опера, только спародированная.

От сюжета остались одни следы.

Искусство оказалось запертым тематически.

Искусство потеряло человека. Актера в кино стали снимать, как самовар, изменяя ракурсы.

Автор сделался единственным человеком среди вещей. Так у Свифта на «Летучем острове» люди захотели зацепить слова показыванием вещей. Они носили вещи с собой и на улице, расставляя реквизит, вели длинные формалистические разговоры.

В киногодились не все вещи, не все люди.

Посмотрите, как в довольно банальной ленте Абрама Роома «Бухта смерти» оживает почерк художника, когда он населяет паром урдами.

Новый острый тон возвращает художнику ощущение действительности, которое потеряно для него в своем простом виде. В «Стачку» Эйзенштейна врывается показ шпаны.

Шпана живет в бочках. Бочки эти перевернуты, хотя даже котенку понятно, что от дождя можно укрыться только в бочке или в ящике, положенных набок.

Но эффект появления уродов, мгновенное появление сотни людей из-под земли так велик, что всякое правдоподобие отступает в монтажную корзину.

## V

Не все то стоит делать, что можно делать замечательно.

У нас увлекались Джойсом. Толстой до «Детства» написал вещь, которая называлась «История вчерашнего дня». Прежде она была не напечатана, теперь ее печатают в «Приложениях к первому тому».

Толстой основал эту вещь на внутреннем диалоге.

Он описал только несколько часов, но это заняло много места.

Он основал вещь на пересечении разных планов, в том числе и на противоречивости семантики различных языков. Приведу отрывок:

«Как я люблю, что она называет меня в 3-м лице. По-немецки это — грубость, но я бы любил и по-немецки. Отчего она не находит мне приличного названия? Заметно, как ей неловко звать меня по имени, по фамилии и по титулу. Неужели это оттого, что я...

«Останься ужинать», — сказал муж.

Так как я был занят рассуждением о формулах 3-го лица, я не заметил, как тело мое, извинившись очень прилично, что не может оставаться, положило опять шляпу и село преспокойно на кресло. Видно было, что умственная сторона моя не участвовала в этой нелепости..

Гениальный писатель обдумал и отверг то, что сделал потом другой писатель.

Вещь Джойса двигается, как слепой по стене, по измененному сюжету странствования Улисса.

Разрушены вещи внешнего мира.

Разорванное сознание не служит средством проверки мира, оно само становится содержанием художественного произведения.

Но жить и двигаться оно может, только опираясь на прежде созданное искусство, на его разрушение.

Я встретил Сергея Михайловича Эйзенштейна в то время, как он снимал «Бежин луг».

Кусков ленты я не видел.

Я спросил друга:

— Что у вас ломают в ленте?

Он ответил:

— Церковь.

Церковь. Каноны иконописи служили фоном и опорой для художественного и идеологического разрушения.

Греческий трагик говорил, что судьба человека подобна тени дыма.

Посмотрите на Джойса.

Это явление другого масштаба, чем первая вещь Васильевых, но вся вещь идет, как старый человек на костылях; ее ведут под руки старые сюжеты, она движется, опираясь на тень прежнего искусства.

Там это было только мерилом отчаяния говорящего эти слова. Сейчас это точное изображение искусства Джойса.

Работая на тени иного мира, а не мира, нас окружающего, мы пытались изобразить наш мир иероглифами вещей.

Эйзенштейн мог единым дыханием, связно, понятно для всех, передать трагедию броненосца «Потемкин», трагедию безоружной революции на лестнице.

Октябрьская революция изображена Эйзенштейном в ленте «Октябрь».

И «Октябрь» — огромная лента, эта лента живет.

Но лента, как я говорил много раз, страдает вещизмом. Служители Зимнего дворца говорили, что при первом взятии Зимний пострадал меньше, чем при съемке.

Это потому, что большевики боролись с Временным правительством, а не с мебелью.

Все понятия разлагаются как бы в непрерывную дробь вещей, но этим методом нельзя передать даже начало нового мира.

Между тем великое искусство — это искусство связанное, искусство реалистических мотивировок.

«Александр Невский», оказывается, как явление искусства, более революционен, чем те вещи Эйзенштейна, в которых не было сюжета, а были только «поводы для спектакля».

Сюжет гоголевского «Ревизора», столетие постановки которого мы сейчас празднуем, не нов, он есть у французов, у итальянцев, у украинцев, из русских писателей есть он у Полевого и у Вельтмана.

Вещь Вельтмана «Неистовый Роланд» предшествовала «Ревизору» Гоголя, но Вельтману, для того чтобы показать, как приняли не ревизора за ревизора, нужен был ряд искусственных мотивировок.

Актер, который играет маркиза Позу, в мундире с театральными звездами едет по местечку. В местечке ждут ревизора. Лошади разбивают актера, его вносят в дом казначая, он бредит кусками ролей, говорит о государе; его принимают за ревизора, дают ему взятки, происходит соперничество между падчерицей и женой казначая на почве борьбы за любовь ревизора.

Все это есть у Гоголя, но мотивировки у него другие.

Не нужно бреда, не нужно мундира, даже не нужно, чтобы соперничество шло между мачехой и падчерицей. Все внешние мотивировки заменяются внутренними.

Вместо системы маленьких надстроечек является система единой эмоции — и вот «Ревизор» живет сто лет, а «Неистового Роланда» знают немногие.

Мотивировки, внутренняя связь вещей, сюжет, дающий в произведении изменение жизнеотношений, — вот что делает произведение великим.

Гарин — крупный актер. Поставленная им «Женитьба» Гоголя имеет все признаки таланта, но он не ставит пьесу, а спасает ее, развертывая отдельные детали и не беря общей формы.

Социальные мотивировки людей, живущих без событий, вскрытие мира, в котором событие — это «Шинель», заменяются патологическим раскрытием характера Подколесина.

Мы видим Подколесина, который болен, у него дурные привычки, его действительно надо женить. Но это история отдельного Подколесина, а не Подколесиных, а между тем удача была рядом, потому что Гариш — большой актер.

Постановщики пользуются Федотовым; отдельные куски картины сделаны прямо по картинам Федотова, но федотовского мироощущения нет. Федотовский офицер превращается в водевильного героя.

Нужно не склеивать вещи из классических произведений, а понимать, что происходит в классическом произведении. В то же время в фильме вовсю идет социологизирование.

Дается спор дворянства с купечеством, причем не хватает ситуации, не хватает реплик, и сцена строится методами «Синей блузы».

Эпоху же дают музыкальными ящиками, трубками, повозками. Произведение теряет ценность, в мастерски построенном спектакле появляется плохо сделанная роль служанки.

Начинается ковырянье в носу, чесанье задов, как маскировка эстетического лака вещей.

Вы знаете, как двигается паровоз в снегу?

Инерция разгона, сила машины могут отодвинуть снег грудью паровоза, но снег уплотняется, — наконец, движение невозможно.

Мы остановились потому, что в искусстве искали для себя отдельных кварталов с собственными законами.

Я хотел жить у себя дома в искусстве, с самим собой, с вещами и с веселыми уродами.

Искусство хитрило со мной, оно подсовывало мне факты, анализируя которые мы получали стройную систему.

Так, у Герцена один губернатор временно замещал место председателя палаты, своего врага.

Он продолжал писать председателю палаты ядовитые письма и сам на них отвечал.

Мир ограничивался.

Охлопков мечтал о сценарии, в котором бы кто-нибудь ездил на жирафе. Жираф — это трюк на один раз.

Так как все равно, что снимать, и все равно, что ставить, то легче всего двигаться по чужому, прежде созданному произведению. Старый сюжет тут играет роль честертоновской конторы по доставлению случайностей скучающим состоятельным гражданам Англии.

Старый материал пьесы начинает переделываться, возвращается к черновикам.

Тридцать тысяч курьеров, которые отыскивали Хлестакова, заменяются каким-нибудь другим числом, взятым из черновика.

Все диалоги превращаются в монологи, появляются неговорящие герои, разрушается форма произведения и смысл его.

## VI

Мы знали старую культуру. Но мы не были ее наследниками, мы ее пародировали, чтобы увидеть.

Дело не в том, чтобы вырезать из картин отдельные кадры. Дело в том, чтобы увидеть новый мир.

«Чапаев» — вещь связанная и нетрадиционная, вещь новая.

У Чапаева есть биография, есть прошлое. Я вижу, почему у него друг ветеринар, почему он сам знает военное дело.

Этот человек в движении.

Нужно не жертвовать умением, нужно перестраивать свое умение, увидеть сегодняшний день, изображать его не подстановками.

Какой-то царь попросил, чтобы ему объяснили геометрию поскорее.

Ученый ему ответил, что в науке нет царского пути.

Нет льготного пути, входа по контрамаркам в новый мир для старых писателей.

Жертвы нет. Маяковский ошибался, думая иногда, что нужно отказываться от имени, от личности.

Сейчас вся работа подписная.

Один из стахановцев говорил, что, для того чтобы понять, как нужно рубить уголь, нужно раскладывать слой так, как будто ты сам его складывал.

Сегодняшнее отношение к миру именно связанное. Художественный метод расширился, вошел в быт.

Прошло то время, когда мы думали, что в искусстве можно работать искусством, делать золото из золота.

Мы начали борьбой со старым эстетическим искусством и попались на том, что создали другую эстетику, эстетику некрасивого, эксцентрического, но не реального.

Борьба с формализмом — это борьба за осязаемый мир, за метод как метод, а не за метод как содержание искусства.

Эстетизм запирает человека, и он летает, как муха внутри пустого графина.

Путь к новому простому искусству — путь вверх. Простое — сложно. Федотов говорил:

«Будет просто, когда сделаешь раз со сто».

Нужно начинать заново.

Нужно изменять голос.

У Горького была статья.

Наступала на немцев французская рота, шла большая стрельба.

Спасаясь от смерти, люди легли.

Живые лежали среди мертвых.

Тогда начальник с французской верой в слово сказал: — Мертвые, встаньте, родина приказывает!

Это та широта фразы, которую ценили даже во второй-степенной французской литературе Горький и Менделеев.

Нам нужно освобождаться от формализма, от бытовой, сегодня уже не правдивой, фразы, привыкать к языку героизма.

Нужно помнить о пародной гордости великороссов, нужно не бояться показа удачи.

В быту фраза становится полноценнее, договореннее.

Гоголевская фраза, фраза гоголевского героя доведена до судорожных попыток схватить воздух перед попыткой говорить.

Зощенко спросил меня:

— Что же делать? Как фраза изменилась синтаксически?

Я ответил ему:

— Она договорилась, она литературнее прежней.

Я думаю, что когда Зощенко в своей «Голубой книге» расширяет горизонт до охвата мира, то ему не хватает второй гоголевской стихии, гоголевской тройки, гоголевского высокого разговора.

Гоголь понимал страну, понимал ее по-своему, планоно, понимал в огромном историческом развороте трагедию русского отставания. Гоголь верил в свой народ, и поэтому так велики его требования.

Толстой говорил, что нельзя красное сделать без зеленого.

Комическое существует рядом с трагическим, в противопоставление ему.

Зоценко — реалист, ему нужен гоголевский широкий голос.

Зоценковские люди — современники, они изменяются, у них есть своя тройка удачи.

Мы преодолели вековое отставание, и сейчас нельзя написать реалистическую книгу без широкого размаха.

В наших лентах слишком много иронии и очень мало счастья.

Лев Толстой прожил не одну, а три жизни художника.

Разве будущее не перед нами?

Начинаешь писать часто неохотно, с середины приходит вдохновение; когда приносят корректуру, — думаешь, что хуже тебя никто не писал.

В листах книга поправляется, и через несколько лет тебе напоминают твою старую книгу с укором. Мы сейчас сидим над черновой корректурой своей жизни.

Я вижу через гору времени, через горы наших сегодняшних неудач, через боль подагры от солей старого искусства, — вижу новое время.

Нужно ощущение жизни и человека, который вместо старого труда, похожего на разрубленный труп, целостно воспринимает творческие процессы, трудится творчески, гордится своим трудом.

Лев Толстой рассказывал о том, как он не понял движения человека, что-то делавшего с камнями.

Он подошел ближе. Оказалось, что человек точит о камень нож. Человеку нужен был не камень, а острота ножа.

Нам, в нашем искусстве, нужно не ощущение метода, не установка на выражение, не подчеркивание усердия по преодолению материала, а связанное ощущение.

Когда растапливают сплав или прибавляют в один металл другой, то все время происходит изменение электропроводности сплава.

Но бывает момент скачка в этой кривой.

Это происходит тогда, когда уже не медь растворяется в олове, а при прибавке меди олово становится подчиненным меди.

Мы переживаем сейчас внутреннее качественное изменение.

Этот перелом, который мы ощущаем, законен.

1938

## БРАТЯ ВАСИЛЬЕВЫ

Я не нашел многих моих статей. Это объясняется тем, что я очень много написал за сорок лет работы и много говорил. В Ассоциации революционной кинематографии мы говорили много, прямо и горячо.

Братья Васильевы — Сергей и Георгий, прежде всего не братья, а однофамильцы.

Эти два молодых монтажера работали на перемонтаже иностранных лент.

Приходилось многое переосмысливать, изменять. Приходилось кроме того много смотреть. Эти люди были рассмотрены в мировой кинематографии, они ее знали не как зрители, а как рабочие, как браковщики. У обоих молодых людей было веселое и трудовое отношение к кинематографии. По своим художественным убеждениям, по школе они считали себя учениками С. М. Эйзенштейна. Потом они уехали из Москвы в Ленинград — ставить картину. Рядом с ними работали Козинцев, Трауберг, Эрмлер. Сценарным отделом заведовал Адриан Пиотровский, с ним работал Ю. Тынянов. Товарищей Васильевых, братьев по монтажу, братьями Васильевыми прозвал я.

Они сняли картину по сценарию Гр. Александрова «Спящая красавица». Эта лента была направлена против классического балета. По теперешнему нашему понятию сценарий был левацкий. Классический балет, как и большая музыка, имеет свои законы, свои права и не должен оправдываться в том, что он существует. Неправильно задуманная картина «Спящая красавица» провалилась, и режиссеры оказались в опале.

Тогда один из «братьев», Георгий Васильев, снял картину о кролиководстве. Это была научно-документальная картина,

в которой диктором был сам кролик. Он выходил на крупный план и говорил: «Товарищи, я кролик». Он рассказывал, что из него можно сделать, снимал с себя шубку, снимал ушки. Это было очень весело. Кролика было жалко, потому что он шутил. Картина понравилась.

Молодые режиссеры поставили еще одну картину — «Личное дело». В памяти она не сохранилась.

Наконец, они начали ставить «Чапаева». Картина была «немая» — это был самый конец немой кинематографии. Сценарий написали по книге Фурманова.

Сценарий, как это полагается, был огромен, все было показано на экране, ничего не оставалось зрителю на догадку.

Начали снимать. В ходе съемок решили снимать звуковую картину.

Прежде всего — это была картина с изменяющимся героем. Чапаев на экране был человеком с прошлым. В нем проступал бывший фельдфебель или вахмистр старой армии, и другом его был ветеринарный фельдшер, которого он хотел вывести в люди, незаконным способом сделать доктором. Унтер-офицерская служба давала военный опыт, но суживала кругозор Чапаева. Он овладевал военной специальностью, становился политическим работником под влиянием партии. Это был проверяющий себя знаниями солдата великий военный.

Картина состояла из отдельных сцен. Каждая сцена имела свой сюжет. Например, сцена гульбы отряда кончалась тем, что выходил боец, стрелял в воздух и кричал: «Тише! Чапаев думать будет». Это было и серьезно, и трогательно, и странно.

О «Чапаеве» рассказывать не надо. Я о нем вспоминаю, вы его сами знаете. Мы о нем думаем, он нам снится, он нам помогал во время войны. Он скакал на экранах, поставленных на площадях Мадрида, и на него смотрели бойцы интернациональных бригад. Он был нашим полпредом. Он был вождем многих попыток угнетенных сбросить ярмо угнетения.

На съемках режиссеры и актеры размышляли о том, где должен быть командир во время боя, что значит командир в разные моменты боя, что он должен решать как военачальник и как он должен выглядеть в глазах своих бойцов.

Эта картина была и осталась великой лентой, и опыт ее нами недостаточно использован. Это философская лента. Это лента не только о Чапаеве, но и о революционной борьбе.

Действие в ней идет не вдоль событий, не хроникально: в ней определяется судьба растущего человека, человека, который осуществляет самого себя.

Придя в королевский дворец, Офелия и говорит, что все мы знаем, кто мы такие, но мы не знаем, кем мы можем быть, Это — бред, безумие.

Но революция в удачах своих показывает, кем может быть простой человек, какие запасные силы, какие гениальные возможности заложены в душе человека. Даже враги в картине «Чапаев» неглупы, храбры, нарядны, они показаны просто и прямо, но и они, а не только друзья Чапаева, поднимают в глазах зрителя значение революции, которая показывает, кем может стать человек.

Чапаев не переплыл реку, он потонул. Но лента «Чапаев» переплыла и Волгу, и Днепр, и многие другие реки переплывала, моря и океан.

1963

## О „ЧАПАЕВЕ“ ЕЩЕ РАЗ

### I

Лазорильо из Тормеса — герой плутовского романа — много путешествовал, он искал места и жаждал событий.

Много путешествовал Жиль Блаз. Правда, больше по-лакейски.

Герои рыцарских романов еще раньше ездили далеко за границу известного географам.

Роман родился в скитаниях.

Романист Рустичиано в тюрьме записал скитания Марко Поло, потому что они показались ему похожими на рыцарский роман.

Романные встречи происходили за порогами Нила.

С этой точки зрения, друг моего детства — Жюль Верн, которого я услышал с голоса, так, как с голоса слушали рыцарские романы в XIII веке, — наследник древнейших традиций романа.

Статья моя «Как сделан Дон-Кихот» неправильна в том отношении, что в ней роман выведен непосредственно из новеллы.

Роман и новелла отличаются качественно.

Новелла кончается развязкой, а роман — только эпилогом.

Структурные особенности новеллы и романа совершенно различны, и хотя у Боккаччо есть новеллы, которые представляют конспект романов, но большинство новелл существует отдельно от романа и несет на себе иную функцию.

Роман Ричардсона искусственно остановлен бесчисленными письмами, действие заторможено и обращено целиком в письма. В романе Ричардсона, как в буржуазной семье, ничего не должно произойти. То, что происходит,— ошибка, и она должна быть выяснена письменно.

Купцы ломали доску, эта доска дружбы служила для опознания коммивояжера, присланного от дальнего товарища по торговому делу. Один ее кусок, приносимый посланным, приходился к другому, так родилась тема опознания.

Старый роман создавался на далеких потерянных караванных путях, на баснословности товара, который переходил из рук в руки, на поисках путей, на воспоминаниях о путях утраченных.

Английский роман создан в стране, которая торговала биржей, вытесняя случайность, хотя и не боясь ее.

Тайны английского романа юридичны и выясняются поверенными в делах. Посмотрите хотя бы «Крошку Доррит».

Роман терял свое движение.

Греческий эпос для литературы XVIII века — живая традиция, живой, всем известный материал.

Для Гегеля роман — это уже сопротивление личности обществу, попытка среди прозы жизни отстоять для личности поэзию или научить личность покориться прозе.

Мнение Гегеля о романе достаточно известно, но не нужно только вырывать гегелевские высказывания из реальной обстановки и превращать их в высказывания о романе вне времени и пространства.

Шопенгауэр писал:

«Роман тем выше и благороднее, чем больше внутренней и чем меньше внешней жизни он изображает. Конечно, в «Тристраме Шенди» почти нет действия, но как мало его и в «Новой Элоизе» и в «Вильгельме Мейстере». Даже в «Дон-Кихоте» действия относительно мало, а главное — оно очень незначительно, так как почти сводится к шутке».

Сервантес называл Дон-Кихота хитроумно изобретательным. Сервантес создавал события. Шопенгауэр видит Дон-Кихота таким, каким он чувствует себя — остановленным.

Он — человек остановленного времени, времени, враждебного поэзии.

Бальзак не может быть объяснен цитатами из Гегеля и не должен быть объяснен путем выключения из времени.

Пушкин упрекал современную ему французскую литературу в мелочности — Томашевский думает, что Пушкин говорил о Бальзаке.

Сенковский издавал романы Бальзака, превращая их в новеллы, сжимая вдвое и втрое, путем выкидывания подробностей.

Романы Бальзака напоминают склады мебели. Дружинин их сравнивал с картинами, изображающими интерьеры, с картинами, в которых фигуры занимают последнее место.

Веци завалили романы, остановили их.

Русский роман — роман с пропущенными главами.

XVIII век был веком великой удачи. Литературно русский XVIII век заканчивается Пушкиным.

Буржуазного романа у нас не было, у нас не было романов, соответствующих романам Фильдинга и Смолетта.

Исторический роман был выдвинут Марлинским, его могли бы писать декабристы. Но история была остановлена.

Роман Достоевского и Толстого уже представляет собой распад буржуазного романа, и поэтому он, стадияльно, предшествует роману западному.

Такого романа Запад еще не знал.

Отсутствующее место несущественного романа занял в России роман переводной.

Достоевский вынул или пытался вынуть из романа социальную обусловленность и подменял в «Преступлении и наказании» статью внутреннего обоснования всякие внешние обоснования преступления.

Раскольников — Наполеон без цели. Достоевский подходит к определению романа, данному Гегелем.

«Смирися, гордый человек» — это основной лозунг мирового романа.

## II

Литература была посвящена безвыходному описанию того, как трудно человеку в обществе, как трудно человеку в семье.

В «Анне Карениной» конец, говорят, скучноват. Китти кормит ребенка грудью, гром ударяет в дерево, гром может убить Китти.

Есть у Толстого вещь, называемая «Дьявол». Когда ее нашла Софья Андреевна, то уничтожила, хотя вещь была написана лет двадцать пять назад.

В «Дьяволе» описана беременная жена, с желтоватым цветом лица, рядом с женой — мать жены.

Иранцы благоразумно говорят, что жениху не нужно показывать мать невесты, потому что человек увидит старость своей жены, не видя себя старым.

Человек в «Дьяволе» любит женщину, работницу, которая полола в саду. У нее красивые ноги. Он любит, хочет убежать с ней в Америку, встречается с нею в саду, в зарослях.

Доска гостеприимства устроена так, как детские складные картинки.

Сложите сад «Анны Карениной» и сад «Дьявола» — картина срастается.

Там, за деревом, разбитым молнией, шалаш Дьявола.

Проклятая жизнь. Молния, которая не помогает жизни, катастрофы, которые не смеешь вызвать, неосуществленное бегство, человек, пытающийся сохранить себя в прозаическом мире, — вот содержание старого романа.

Новое в романе состоит в том, что любовная история происходит в форме анализа семейной жизни: жизни после замужества. Ново то, что семейные истории сравниваются. Одновременно с ними Толстой пишет повесть «Дьявол» о глубоком разочаровании человека, который оставил любовницу-крестьянку, женился на барышне и не может забыть первой любви.

Повесть «Дьявол» представляет собой еще одну параллель любовным историям «Анны Карениной».

Одновременно Толстой снова мечтает о создании литературы всем понятной.

Я не ставлю и не могу ставить знака равенства между значением Толстого и отдельных советских кинематографических произведений, но отмечаю, что «Чапаев» — произведение всем понятное, для всех доступное.

«Чапаев» лента, в которой рассказывается о людях непокоряющихся, это не только другой жанр, но прежде всего это другой мир, другая быстрота изменения человеческих взаимоотношений, другая быстрота изменения человеческого характера.

Это было настолько неожиданно для нас самих, тогдашних кинематографистов, что мы обрадовались ленте, но ее недо-

оценили. Вот, что меня заставляет вставить эти несколько строк в старую статью 1935 года.

О сегодняшнем отношении к картине вы прочтете дальше, но я могу предупредить вас: в 1937 году в столетнюю годовщину смерти Пушкина колхозники села Михайловского по-своему связывали Чапаева с Пугачевым; они считали, что Чапаев — победивший Пугачев. Мы можем сказать еще больше: это Пугачев, изменившийся, проживший за то время, которое показано на экране, целый сложный процесс изменения роста.

Теперь перехожу к старой статье.

«Чапаев» — лента будущего десятилетия как пятилетия, а может быть, более близкого времени, снятая с ошибками, с небрежными павильонами, где плохо сделаны колонны и явно не хватило денег на декорацию, с маленькой массовой, которая крутится в лесу, создавая впечатление больших масс, хотя леса в уральских степях, под Лбищенском, конечно, нет.

Но лента эта иначе, чем раньше, строит судьбу человека, и этим она — лента будущего. Я читал сценарий «Чапаева», сценарий довольно обычный: затянутый с рассказом о том, что надо пропустить.

Фильдинг главным признаком мастерства Гомера считал то, что Гомер начал «Илиаду» прямо с конца войны.

Сценарий «Чапаев» начинается с того, что ткачи из Иваново-Вознесенска едут на помощь Чапаеву. Отдельными кадрами показаны голод, неорганизованность, сложно рассказана в ленте судьба женщины. Сценарий явно не влезает в тот физиологический максимум восприятия, который ограничивает длину фильма.

Но главное в ленте — это то, что она основана на показе человека на своем месте или человека, который дорастает до своего места.

Вилья — мексиканский вождь, показанный нам в американской картине «Да здравствует Вилья!», — человек не на своем месте, он тоскует во дворце, как Санчо Панса, его положение — положение сапожника, который судит выше сапога. Он должен вернуться к себе или быть убитым, его дело — кавалерийская атака. Лента основана на ограниченности человека, лента любителюется ограниченностью человека.

«Чапаев» не знает противопоставления человека для себя и человека в обществе. Люди находят себе место. Анка пьет чай в награду. Место около самовара — это тоже об-

пещественное место. Центральная, на мой взгляд, сцена показа, где должен быть командир.

В сценарии это место сделано так: Чапаев рисует на песке ситуации боя. Это была бы мультипликация.

В ленте эта сцена обратилась в сцену с картофелем. Картофель и трубка — реальные бытовые вещи, вещи военного быта, они работают так, что потом становятся разгадкой целого ряда сцен. Чапаев в бою находится там, где и должен находиться командир. Зритель понимает логику положения Чапаева и видит, как сливаются поведение человека и поведение командира.

Отказ от движения был своеобразным аскетизмом романа. Движение было отодвинуто, отдано детективному роману, движение было сохранено за преступлением и погоней.

«Чапаев» — лента законного движения.

Работа с вещами была признаком первого периода советской кинематографии.

В фильме «Под крышами Парижа» мы видим прямое продолжение этой работы, уже с прямым заболеванием параллелизмом и иероглифизмом. Женщина влюблена, показана электрическая вывеска кафе — сердце, пронзенное стрелой. Мужчина дарит женщине нарядные туфли, они показаны рядом с ее старыми, грубыми, и во время обыска полицейский наступает на туфлю. Ножи, пальто, ключи, комнаты сравниваются друг с другом.

В «Чапаеве» есть вещи, и «Чапаев» во многом происходит от «Октября» Эйзенштейна, ленты, которая оказалась художественно более плодотворной даже, чем «Броненосец «Потемкин». Но в «Чапаеве» вещи передают отношения между людьми, а не заменяют людей. «Октябрь» был балзаковской лентой. Зимний дворец оказался заселенным не столько юнкерами, сколько статуями и слонами. Революция была направлена как будто против вещей. Линия шла так — Балзак — Золя — Эйзенштейн.

В «Чапаеве» от «Октября» взято строение эпизодами, но эпизод не обрывается, а имеет сюжетное разрешение. Например, сцена веселья партизан кончается выстрелом и фразой: «Чапай думать будет». Следующая за этой сцена кончается словами: «На все, что было говорено, — наплевать и забыть». То, что в эйзенштейновской кинематографии было презрением к сюжету, а следовательно, только пародированием сюжета, стало новым сюжетом. Поэтому реплики вещи так хорошо запоминаются.

Довженковская кинематография до последнего периода была кинематографией остановленного движения, с замедленным действием и умышленно обедненным сюжетным ходом. Путь «Чапаева» заставляет пересмотреть и творческий метод Довженко и творческий метод Эйзенштейна.

Литератору он говорит о полном изменении романа, об ином ощущении героя в произведении, об изменении жизнестроения. В «Чапаеве» изменилась самая глубокая сущность искусства.

1935

## ОСОБОЕ МНЕНИЕ

Авторы «Петра Первого» правы, когда начинают вещь с изображения Нарвской конфузии. Вещь приобретает пространство для разбега, мы видим силу Петра.

В кибитке едет Петр, с ним Меншиков. Вьюга заносит разбитые пушки. Царь плачет и запрещает Меншикову смотреть на него.

Это очень хорошее начало, начало про горе, которому нельзя поддаваться.

Петр себе отчаяния не позволяет.

В Новгороде колокольный великопостный звон, молится царевич Алексей.

Весь в мокром снегу приходит Петр. Ночью он говорит с Меншиковым о том, что борьбу нужно продолжать.

Разговор короткий, но слишком модернизированный. Он напоминает сцену из «Чапаева», когда партизан разговаривает с Петькой, сидя над картой.

Утром Петр с грозным и веселым вдохновением приказывает всем копать рвы, строить укрепления, обещая монахам, что сам за них помолится, — это опять хорошая сцена.

Алексей — молодой человек с измученным лицом, запуганный и в то же время похожий на могучего Петра, плача, снимает колокола. Юродствует и вопит толпа.

Остановим на минуту картину, для того чтобы дать дорогу истории.

Битва при Нарве была в 1700 году. Царевич Алексей родился в 1690 году, следовательно, во время взятия Нарвы ему было десять лет и колокола он снимать не мог.

Авторы трактуют царевича Алексея по картине Ге «Петр и Алексей» и закрепляют этот образ в фильме.

Это насилие над историей ничем не оправдано. Оно объясняется, на наш взгляд, прежде всего тем, что лента была ошибочно пущена в производство, как односерийная.

Понадобилось произвести максимальное уплотнение сюжета, соединяя все вокруг одного конфликта. Пришлось для этого выкинуть из истории время и дать героев статически.

Условность образов Петра и Алексея тоже очень характерна. В старых романах изображали историческое лицо всегда в том виде, который был закреплен портретом.

Кутузов описывается с подзорной трубой в руках, Мюрат в развевающемся плаще и т. д.

Понятно, когда в ленте заставляют Петра взять Екатерину в плен при штурме Шлиссельбурга, а не в Мариенбурге. Давать два штурма было бы сложно, и это не обогатило бы зрителя. Но неправильно и ненужно заставлять Меншикова брать Шлиссельбург — крепость, расположенную на острове, — кавалерийской атакой.

Здесь сведены воедино штурм крепости и эпизод Полтавской битвы.

Искусство не требует искажения действительности. Когда Пушкин изображал Полтаву и писал:

Волнуясь, конница летит;  
Пехота движется за нею  
И тяжелой твердостью своею  
Ее стремление крепит.—

то он точно изображал сражение, потому что в петровское время пехота закрепляла успех кавалерии, а не только кавалерия развивала успех пехоты.

Эти хорошие и точные стихи. Они красивы и правдивы.

Кавалерийская атака на крепость (довольно «макетную») только красива. Это атака и сдвиг конфликта с царевичем Алексеем на пятнадцать лет уже не художественные вольности, а кинематографическое упрощение истории.

Алексей хорошо показан актером, но он неподвижен.

Герои в исторической ленте не имеют своей истории, не имеют своего движения.

Двигается Меншиков, и его образ оказывается сильнее образа Петра. В Меншикова мы верим, потому что сюжет

вещи показывает нам Меншикова в разных положениях, в разных жизнеотношениях.

Петр, по фильму, справедлив, добродушен. Почему его считают антихристом, почему перед ним трепещут — непонятно. Непонятна и зайкающая растерянность Алексея.

Лента неровна. Хорошо показан умирающий Петр, он монолитен, как памятник, еще не поднятый на постамент.

Лучше других построена роль Екатерины. Тарасова очень хорошо входит в ленту, но она, если можно так выразиться, интеллигентит Екатерину, крепкую, сильную женщину, которая, по преданию, могла поднять солдатское ружье за штык.

Враги и друзья Петра даны чрезвычайно условно. Петр оказывается врагом бояр и дворянства и другом купечества. На такой точке зрения мог стоять один из первых историков Петра — купец Голиков, но для нас такая точка зрения неверна. Так же неверно изображено боярство в виде смешной и пассивной толпы. Неверно резко отделять задачи Петра от коренных традиций русской истории.

За выход к морю, за льняные земли дрались войска Иоанна Грозного со Стефаном Баторием.

Есть любопытная книга «Краткое описание славных и достопамятных дел императора Петра Великого, представленное разговорами в царстве мертвых». Книжка эта написана современником Петра — Крекшиным, первым человеком, начавшим собирать материал о реформах. Начинается она заgrabным разговором царя Иоанна Васильевича с фельдмаршалом графом Шереметьевым. Иоанн Васильевич согласен с работой Петра. Крекшин ссылается на документы, доказывающие непрерывность борьбы русских за выход к Балтийскому морю. Крекшин писатель небольшой, но его представление о Шереметьеве показывает связь старой политики России с петровской политикой. И представление это, вероятно, вернее, чем пародийный образ фельдмаршала в фильме.

Все действие концентрируется вокруг конфликта Петра с Алексеем, но авторы исчерпали всю сущность конфликта уже в первой части картины.

Лента доведена до 1715 года, потому что мы в конце видим Петра Петровича — сына Екатерины — и в то же время мы узнаем, что Карл живет из милости у турецкого султана. Полтавская битва уже прошла. Петр уже победитель.

Во второй серии, содержание которой мы уже знаем по газете «Кино», будет Полтавская битва, и переодетый лопманом Петр случайно узнает, что Алексей изменил России.

В кино, конечно, можно пойти на некоторую условность, но вряд ли подслушивание, над которым иронизировал Текерей, так необходимо для исторического фильма.

Сюжет фильма рыхл. Он оказывается узелком на бахроме, а не узлом, завязывающим всю ткань произведения. Стороной проходит история холопа, ставшего рабочим. Все удачи ленты находятся в треугольнике: Петр — Екатерина — Меншиков.

Ганнибал переводил книги Вобана «О крепостном строении». Петр не только воевал, но и учился воевать. В ленте Петр воюет по вдохновению, презрительно говоря о военной науке.

Новая военная техника дана устами пародийных иностранцев. Показывать только немцев неверно. Окружение Петра было сложным. При нем были португальцы, англичане, евреи, греки и немцы.

Батальные сцены превосходно принимаются зрителем. Вся лента, если не говорить о сюжете, сделана на хорошем кинематографическом уровне. Но и тут есть много возражений.

В сцене взятия Шлиссельбурга форма шведских войск недостаточно различается от формы русских войск. Это мешает четкому восприятию зрителем сцены боя.

Можно спорить и о пластических качествах фильма. Все кадры тесны. Петровский пейзаж — это широкое пустое поле и небольшой дом. В сценах взятия крепости и в наводнении все время чувствуешь тесноту кадров.

Нужна не только вторая серия ленты, но и перестройка первой серии. Но так, очевидно, и будет, потому что вторая серия начинается с середины первой. Алексею Толстому, как мне думается, не так уж необходим подслушивающий Петр. Он может построить историческую ленту без скрипа старых театральных пружин. В своем романе Алексей Толстой дал Петра историческим и не сделал роман скучным.

Не кинематограф должен переделывать историю, а история должна обогатить кинематограф.

Наше сегодняшнее понимание истории вовсе не означает, что мы будем изображать Петра как мудрого, самоотверженного человека, стремящегося только к благу народа.

Ленин писал о Петре: «...Петр ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства».

Пушкин любил Петра, хотя видел его двойственность, узнавал в нем помещика-крепостника. Но Пушкину не дали написать настоящую историю Петра.

Зачем же нам сейчас идти на компромисс?

1937

## КАКИМ БЫЛ ПУГАЧЕВ?

### I

В сценарии Ольги Форш было увлекательно показано грозное и вдохновенное восстание Пугачева.

Исторически Пугачев был намечен Ольгой Форш очень интересно.

Он не был по-современному политически грамотен.

Народ любил Пугачева за удасть, за смелость и не очень настаивал на царском его происхождении. Но не нужно так тщательно снимать с Пугачева обвинение в самозванстве, как это сделано в картине.

О пугачевском восстании писал Пушкин. Он описывает пугачевцев, поющих песню «Не шуми, мати зеленая дубровушка».

«Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам, и без того выразительным, — все потрясало каким-то психическим ужасом».

Песню, которую пели пугачевцы, Пушкин называл не разбойничьей, а бурлацкой.

Сразу после этой картины Пушкин показал Пугачева насмешливым и непритворно веселым.

Восстание будет разбито, люди будут казнены, но народ бессмертен. Чувство этого бессмертия жило в полках народной армии Пугачева.

Лента, которую задумала Ольга Форш, показывала насмешливое непризнание народом екатерининского правительства.

Очень хорошо была задумана сцена, когда сжигали дом Пугачева и место посыпали солью. Бабы растаскивали эту соль, потому что на соли лежал царский акциз и соль была дорога.

Пушкин отмечал, что воззвания Пугачева были написаны хорошо и понятны народу, а манифесты Екатерины были даже по языку народу чужды.

Народ иронически относился к клеветническим выдумкам Екатерины, которыми она хотела опорочить восставших.

Все это — замечательный материал для картины, но это не снято.

Превосходно задуманная сцена, когда писарь читает бумагу с проклятием и голосом превращает эту бумагу в панегирик Пугачеву, снята так неотчетливо, что о смысле можно только догадываться.

Пугачев принимает парад. Перед ним церемониальным маршем проходят солдаты екатерининских полков, еще не понимая, что происходит и где они находятся. Ненавидя Емельяна, ведут свои роты офицеры.

Восхищается Емельяном баба, которая когда-то объявила, что жив император Петр III. Она знает, что на троне сидит Емельян, но думает о том, что царь не настоящий только тогда, когда смотрит на Софью. Для нее Емельян лучше любимых Петров Третьих.

Софья колеблется между враждой к мужу, который ей изменил, и восторгом перед мужиком, который победил дворян. Человек, который принимает парад, для нее герой. Обе женщины знают, что Пугачев не император.

В сценарии были и ошибки. Не показано расслоение казаков, а это очень важно. Стремись показать Пугачева послушным орудием в руках богатых казаков, автор искажает характер вождя крестьянского восстания.

## II

К. Скоробогатов, играющий Пугачева, — хороший актер. Он вызывает к себе симпатию. Зритель, смотря на него, любит Емельяна.

Но Пугачев, снятый режиссером Петровым-Бытовым, — обреченный человек. У этого человека большое мужество, он не плачет, но полон чувства жертвенности.

В ленте нет оптимизма сценария.

Даже когда пугачевцы веселятся, они делают это как будто только для вида. Между ними и зрителем чувствуешь незримый оркестр, потому что все это — опера.

Салават Юлаев — предводитель восставших башкир, человек, сумевший вооружить свою армию, сумевший научить ее сражаться, — в ленте наивный, красиво одетый полудикарь, любящий Пугачева.

Башкиры не были дикарями. Среди них были разведчики руд, и на месте нынешнего Магнитогорска стояла в XVIII веке башкирская домница, которая была разрушена по приказанию царского правительства.

Екатерининские генералы удивлялись умению Пугачева сражаться. Пугачевцы применяли навесный огонь и для этого переделали лафеты.

Они строили укрепления из снега и льда. Это было ново даже для Европы. Они поставили пушки на полозья, передавали письма при помощи воздушных змеев, маскировали артиллерию в бою.

Революционная война изменила тактику и стратегию.

В ленте война элементарна, боевые эпизоды повторяют друг друга.

Война дана однообразно, как кавалерийская атака, с размахиванием саблями.

Хлопуша показан хриплоголосым зверем-великаном. Непонятно, за что Пугачев назначил его атаманом.

Из описания путешествия Палласа мы знаем, что хлопущей в приуральских местах называли пест для разбивания руды. Судя по прозвищу и по документам, Хлопуша происходил из уральских рабочих.

На Урале стояли самые большие в мире домны. Здесь была передовая металлургия. Россия вывозила железо в Англию. Уральское, так называемое соболинное железо, было мировой маркой.

Завод, показанный в ленте, и какие-то обнаженные, поросшие волосами люди, — все это вряд ли верно.

Металлический знак, который вешали рабочие на табельную доску, в пугачевской армии был почетным пропуском.

Рабочие, как известно, создавали для Пугачева новые типы вооружения. Пугачевское восстание не могло кончиться победой, но оно не было так хаотично, как это показано в ленте.

Всех событий, связанных с Пугачевым, в одной картине, конечно, не покажешь, но отбор того, что следует показать, надо начинать не во время постановки, а до начала съемок.

Постройки на картине нарочиты, очень заметна бутафория.

Хорошо выбраны, хорошо загримированы казачьи старшины, но у них нет ролей и характеров, они отличаются лишь бородами.

Хорошо придумана роль Софьи, но артистка Брянцева ведет роль нерешительно.

Екатерина характеризуется в фильме только тем, что она плохо говорит по-русски, хотя известно, что у старой императрицы было много и других недостатков.

Филимон — друг и спутник Пугачева — мог бы стать образом, который запомнили бы зрители. Но этого не случилось. Даже хорошо построенные сцены, где Филимон раскрывает измену, не доходят до зрителя, потому что недоиграны их участниками.

Самое большое возражение, которое можно сделать против ленты, — это то, что Пугачев не величествен.

Только раз, в сцене появления в крепости, когда дворяне устраивают засаду и Пугачев речью заставляет солдат перейти на свою сторону, — мы видим его героем.

В «Капитанской дочке» во всех главах есть эпитафии.

Я проверил все эпитафии, относящиеся к Пугачеву.

Оказалось, что в них строчкой выше или строчкой ниже Пугачев назван царем.

К главе десятой дан такой эпитаф:

...заняв луга и горы,  
С вершины, как орел, бросал на град он взоры.  
За станом повелел соорудить раскат...

Первая (пропущенная) половина первого стиха содержит слова:

Меж тем российский царь...

«Россияда» Хераскова, из которой заимствован был эпитаф, всем была известна.

Глава шестая имеет эпитаф:

Вы, молодые ребята, послушайте,  
Что мы, старые старики, будем  
сказывать.

На этом Пушкин обрывает эпитаф. Дальше в песне говорится:

Про Грозного царя про Ивана Васильевича..

Вещи, из которых взяты эпитафии, были хорошо известны читателю, и он дочитывал их.

Пушкин сто лет тому назад решил изобразить Пугачева царственным, могучим, добродушным, поэтическим.

Картина показывает только трогательность и беспомощность Пугачева, и это безусловно ошибка.

Второй ошибкой картины является то, что она задумана как чередование трагического и веселого, а дана только в одном плане.

Некоторые эпизоды как будто даже начинали получаться в ленте, но автор не дотянул, не развил их в нужной мере. После победы под Казанью крестьяне расходятся на полевые работы.

Зрителю надо показать, чем это вызвано: поспел хлеб.

В ленте этого не сделано, и эпизод испорчен.

Пугачев уговаривает крестьян вернуться, и они как будто возвращаются. Это исторически неверно. Пугачев поставил обводные караулы, чтобы армия не расходилась, но крестьянские отряды все же разошлись.

Сцена казни Пугачева построена исторически неверно.

Пугачев стоит на месте казни. На заднике декорации нарисована старая Москва. Здесь надо было бы дать Замоскворечье с Болотом, но нарисован почему-то Кремль, и нарисован плохо.

На фоне этой стенописи Пугачев стоит, держа в руках две свечи. Протягивая зрителям то одну, то другую свечу, он говорит о будущей революции.

Такая простота — хуже воровства, потому что она похищает у зрителя то, что могло бы дать ему искусство.

### III

Зритель любит историю своей родины, любит Пугачева и сам додумывает те ситуации, которые видит на экране, смеется там, где может быть смешно, и дорисовывает для себя своего Пугачева.

Зритель много дает взаимы этой картине.

Фильм «Пугачев» нельзя считать удачей нашей кинематографии. И в этом повинен не только режиссер.

Режиссеру надо было в одну картину поместить все о Пугачеве. Положение крестьян, крестьянское восстание, его успехи и причины поражения, расслоение внутри лагеря Пугачева, национальную политику, отношения башкир с заводскими крестьянами, помощь, которую заводы оказывают Пугачеву, колонизацию башкирских земель русскими поме-

щиками, личную историю Пугачева и еще многое, что длинно даже для перечисления.

Сценарист написал сценарий, а режиссер решил снять ленту о Пугачеве вообще, перечислил эпизоды при помощи киноаппарата, не раскрывая их сущности.

Картин надо делать больше. Тогда в каждой картине будет всего меньше, да лучше.

1937

## О НОВЫХ ПУТЯХ КИНО

В 1927 году Маяковский писал:

«Пользуясь случаем при разговоре о кино еще раз всяческим образом протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых. Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за всей этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли»<sup>1</sup>.

Маяковский не был против театра и не выступал против актера.

В кино он настаивал на том, чтобы как можно больше снимали революционную хронику.

Но сам он писал сценарии для игровых картин.

На сценариях этих делалась попытка перенести поэтические образы на экран.

Поэтому Маяковский протестовал не против появления актера на экране в роли Ленина, а против подмены актера человеком, похожим на Ленина.

Никандрова сняли в фильме «Октябрь».

Этот человек внешне действительно был похож на Ленина, но он был «мертвый», он позировал. Было очень неприятно видеть, как непохож похожий человек.

Внешнее сходство при отсутствии попытки передать внутренний строй человека производило впечатление неуважения.

Ленина на экране и в театре изобразить трудно.

Алексей Каплер — автор сценария «Ленин в Октябре» — пошел по очень простому и, мне кажется, верному пути.

<sup>1</sup> В. Маяковский, Собрание сочинений, т. XII, стр. 211. (Речь идет о неудачном применении «теории типажа» в фильме «Октябрь».)

Он дал образы рабочего и жены рабочего, он показал, как люди относятся к Ленину. Каплер окружил Ленина любовью, он как бы впустил в ленту зрителя с его отношением к Ленину.

Ядро ленты представляют сцены, в которых мы видим, как накануне Октябрьской революции Ленин скрывается от агентов Временного правительства. Зрителю страшно за судьбу Ленина.

Классически традиционно разработана схема. Готовится налет на квартиру Ленина. Он об этом не знает. В его квартире медлят.

Зритель знает, что Ленин не был арестован перед Октябрьской революцией, все равно он взволнован.

Почти во всех пьесах, во всех сценариях о Ленине образ вождя показывали в эпизоде, на мгновение. Каплер решил всю ленту построить на образе Ленина.

Ленина ищут враги. Ленин работает. Опасность, окружающая вождя, создает эмоциональное отношение. Появляется дополнительное ощущение в различии между поведением гениального человека и той опасностью, которая над ним нависла.

Удача картины «Ленин в Октябре» во многом удача драматургии.

Хорошо придумано медленное узнавание Ленина женой рабочего.

Эпизоды вне квартиры Ленина слабее.

Эмоционально действует, но вряд ли правильно разрешена история с шофером. Кстати, как будто бы грузовики 18-го года не ходили на дутых шинах, а литую шину проколоть нельзя. Весь эпизод с шофером сценарно нужен, но построен плохо.

Очень хорошо построен эпизод с солдатом, который диктует декрет о земле. В этом эпизоде непосредственно Ленина нет, но эпизод находится на уровне картины. В нем присутствует Ленин как тема.

Хорошо придуман эпизод, когда филеру сообщают приметы того человека, которого он должен разыскать.

Образ Ленина в ленте вообще несколько раз рассказывается, рассказывается разными людьми по-разному. Это очень хорошо найдено, но не всегда хорошо сыграно. В частности, филер пришел из другой ленты не перегримировавшись.

Качество режиссерской работы в картине неравномерно. Щукин могучий актер. Охлопков выдерживает свою роль и усиливает роль Щукина.

Представитель Временного правительства, филер, студенты, люди на улице торопятся «сняться к сроку».

Щукин по росту, по ширине груди, по голосу не похож на Ленина.

Он хорошо знает Ленина по кинохронике, по портретам. В игре ему приходится идти от одного изображения жеста Ленина к другому.

Щукин играет смело, крепко.

Он превосходно передает контур ленинской фигуры, смело работает, показывая спину, походку.

Одновременно в ленте актер показывает внутреннее движение. Он передает негодование, интеллектуальное презрение Ленина к предателям.

Щукин выделяется отдельным могучим образом из общего фона картины.

Сценарий и режиссер дали возможность актеру сыграть.

Ленин сыгран в первый раз. Это очень много.

Революционный Петербург восстановлен достаточно убедительно. Правда, Зимний был тогда другого цвета, он был багрово-красный, а у Смольного не было тех будочек, которые потом поставил архитектор Щуко, но в общем облик города восстановлен.

Режиссер поднял картину, показал, что в семье советского искусства кино по-прежнему впереди.

Удача «Ленина в Октябре» — это удача драматурга, актера, режиссера.

Возьмем другую ленту: «Волочаевские дни».

Братья Васильевы сами сценаристы своих картин.

«Чапаев» был законной удачей Васильевых.

«Чапаев» — творческое изобретение. Эта лента построена на ряде сюжетно завершенных эпизодов, показывает рост человека.

«Чапаева» как ленты сейчас почти нет. Лента целиком вошла в сознание страны.

Не умаляя заслуг Васильевых, мы знаем, что ленте предшествовала работа писателя Д. Фурманова. Он первый рассказал о Чапаеве. Он анализировал характер партизана и глубоко, умно показал рост человека.

В «Волочаевских днях» Васильевы работали одни. Сами написали сценарий, как пишут сейчас многие.

Сценарий этот не влезает в одну серию. Может быть, он влезет в две. Но это не сценарий двухсерийного фильма. У первой серии нет конца. Это сценарий, написанный режиссерами без учета драматургических законов и киноограничений.

Тема, которую подняли Васильевы, чрезвычайно сложна. Она растянута во времени (начало интервенции на Дальнем Востоке в 1918, конец в 1922 году). В нее должны войти сотни людей.

Сюжет позволяет авторам не идти вдоль темы.

Сюжет ограничивает материал и показывает тему в виде основных взаимоотношений людей.

«Волочаевские дни» показаны на экране наполовину. Другая половина осталась за экраном.

Все помнят замечательный эпизод с японцем, который купается в котле, поставленном на костер. Эпизод замечательный, он превосходно задуман, прекрасно сыгран. Для того чтобы эпизод совершенно дошел до зрителя, надо было показать, откуда котел и что стало потом с котлом. Ведь котел опоганен японцем. Это нужно для того, чтобы не получился просто рисунок на тему «черт в аду».

Нужно было углубить эпизод, показать его реалистическую сущность. На все это у режиссеров не было места, не сделан драматургический расчет.

Эпизод с партизанами, уничтожающими отряд японцев в лесу, прекрасно задуман. Тишина, кукует кукушка... Методами обычной войны нельзя найти противника.

Для этой сцены нужен покой и время. Нужно показать тишину леса. Но у авторов нет времени.

Хорошо начинается линия георгиевского кавалера, не захотевшего петь «Боже, царя храни». Хорошо начата линия стариков, не пожелавших дать японцам коней. Но линии потеряны. Не потеряна только история с портсигаром.

Портсигар был подарен старику, которого потом расстреляли. Портсигар становится символом мести и памяти. Но построить сценарий на вещах пробовали много раз, и уже можно перестать пробовать.

Получился в ленте японец — прекрасно работает Свердловин.

Хорошо работает Дорохин — предводитель партизан. Актер так верит своей роли, что хотя у него нет той дополнительной краски, которая есть у Свердлина, — они равны по силе.

Но актеру нет места в фильме. Лента спешит.

Когда армия идет в наступление на японцев и прожекторы японцев освещают наших людей, то опытный человек понимает, что где-то в покрытой бархатом монтажной корзине лежат многие снятые куски. Они выпали, не «влезли»...

Васильевы не стали хуже, чем были во время «Чапаева».

Они превосходные выдумщики, их выдумки доходчивы, народны.

Хорошо замечает метла след японцев.

Но японцы в войне показаны отрывочно.

Существовал в России писатель Одоевский, человек великого таланта, очень образованный, но дилетант.

Он написал рассказ о великом художнике Пиранези. Художник рисовал фантастические замки, вещи его были гениальны, но он жил среди великой, не им построенной культуры.

Одоевский говорит его устами:

«Часто, в Риме, ночью, я приближаюсь к стенам, построенным этим счастливецом Микелем, и слабою рукою ударяю в этот проклятый купол, который и не думает шевелиться, — или в Пизе вешаюсь обеими руками на эту негодную башню, которая, в продолжение семи веков, нагибается на землю и не хочет до нее дотянуться».

Нам, людям великой эпохи, эпохи построек, о которых не мечтал даже Пиранези, не надо забывать в искусстве о границах, о строгом умении ограничивать себя для того, чтобы вдохновение было свободнее.

Благодаря тому, что был разрыв между писателями и кино, наши сценарии ушли к беллетристике или к поэзии. Они предназначены для чтения, а не для постановки. Мы не проверяем их с часами в руках, и в результате мы сами должны их сокращать, «резать».

Что нам пужно сейчас? Нам нужно киноруководство, авторитетное, знающее и вдохновенное.

Я проверил путь одного сценария «Девушка с характером» Геннадия Фиша. Сценарий прошел через девятнадцать отзывов, причем один и тот же человек давал по три отзыва — то положительных, то отрицательных.

Это тоже мучение, может быть, более обидное, чем мучения Пиранези, потому что у того остались хотя бы офорты.

Нельзя провести вдохновение через девятнадцать издательств, помех.

Люди, которые принимают наши сценарии (редакторы, консультанты) дают указания. От их указаний зависит осуществление вещи, иногда значительнейшей. Людей этих много, они сменяются, но за дело, за фильмы, не отвечают.

Искусство жаждет воплощения.

У Гомера описано, как души Аида собрались вокруг жертвенника крови и как Одиссей копьём ограждает его.

Души хотят жизни, воплощения.

Автор киносценария жаждет просторов, работы с режиссером, группой, он хочет жизни на экране, чтобы увидели его образы, его героев. А тут отгоняющие безыменные консультанты.

Для того чтобы было великое киноискусство — на фабриках должно быть весело.

Для того чтобы было великое киноискусство — должен быть киноактер.

Киноактера должен любить зритель, должен знать его.

Любовь к киноактеру часто заменяет длинную экспозицию вещи — зритель знает, кого он увидит на экране.

У нас есть Черкасов, Свердлов. У нас должно быть несколько сот киноактеров.

Тот план, который мы делаем, должен быть утроен, для того чтобы его можно было выполнить.

Вместо того чтобы снимать картину, которая не может целиком увидеть экран, братья Васильевы должны были на ту же тему снять три картины.

Емкость кинопроизведений учитывается неверно. В один стакан стараются влить полтора стакана. Вода выливается в блюдечко, из блюдечка воду вливают в стакан, вода переливается, и это переливание из пустого в переполненное называют переделкой сценариев.

Стране нужны сюжеты, нужны вещи, где может работать живой актер. Нужны вещи, в которых бы решались глубокие политические и этические задачи. Решения должны быть не просты. Надо, чтобы зритель думал над образом актера.

Эти ленты должны дать наш быт, Москву, 1938 год, семья, любовь, ревность, труд, счастье и несчастье. Это должны быть ленты о нас.

Построим сюжет просто. Посмотрите «Ленина в Октябре» — как доходят до зрительного зала простые вещи.

Но в ленте, как показал нам «Ленин в Октябре», нужны не только образы, но и положения.

Не будем подражать и пародировать друг друга. Лента «Балтийцы» тоже доходит до зрителя, но доходит своим смысловым заданием, делая эмоциональный заем у зрителя, а не обогащая его. Не будем суживать жанровое разнообразие нашего искусства.

Мы уже создали вещи, которые были неизвестны Америке и Европе. Наши вещи дали революции, миру образцы человеческого поведения. Но этого мало.

Нужно вдохновенно ограничить себя.

Ленты на кинофабрике должны помогать друг другу. Циничное отношение к количеству павильонов, к метражу, циничное отношение к времени сценариста, которого принуждают к переделкам, должно быть заменено спокойным, деловым, экономным решением.

Нам надо наконец научиться снимать хронику.

Наша хроника донашивает старую аппаратуру, она с трудом справляется с засъемкой самых важных событий. Быт, изменения его она снимать не в силах. Мы можем пропустить для кино реконструкцию Москвы, пропустить изменение лица деревни.

Ясная Поляна уже стоит вся под черепицей, под Днепропетровском, в колхозах, появились тротуары. Кто напомним ближайшим потомкам, кто нам самим напомним, как выглядел мир вокруг нас? Кто нам покажет вещи, которые быстро меняются вокруг нас, меняются сейчас? Кто нам документально покажет социальные сдвиги в стране?

Посмотрите, как в ленте Эсфири Шуб «Страна Советов» после боев, после военного строя мужчин 1917—1922 годов появляется женщина — ей открыт путь всюду, вплоть до кремлевской трибуны.

Вы помните в этом фильме московскую колхозницу, снисходительно ласково говорящую о мужчинах? Помните, как она выглядит на экране, как она чувствует аудиторию? Этого человека в нашей художественной кинематографии вы не видели.

Для того чтобы хорошо снимать, надо снимать много, надо много пробовать. Для того чтобы много снимать, надо снимать грамотно. Грамотность в кино идет от основы — от драматургии, от сценария. Кинематографией должны руководить кинодраматурги.

Ошибкой «Волочаевских дней» является то, что на эту тему надо было снять три разные картины.

У нас не простой, а «перестой» кинематографии. Нужно вперед!

Нужно веселое, ежедневное вдохновение ремесла.

1938

## „АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ“

Было начало XIII века. По широкому степному коридору, от края земли, откуда прежде никогда не приходили никакие вести, надвигались народы прежде неведомого имени.

Говорили о тех людях, что они ни одеждами, ни законами не похожи на остальных людей.

Они идут, увлекая за собой народы, они едят все, что можно разжевать, и убивают всех, кто им сопротивляется.

Они идут, смешивая племена, уничтожая царства.

Они уничтожили дальнюю великую страну желтых людей, уничтожили Самарканд, уничтожили великую страну Иверов.

Татары шли, ведя за собой племена.

Они обошли гору Магнитную, которая была славна и тогда, ибо боялись, что гора эта притянет их оружие.

Они истребляли русские города. Был сожжен Киев.

Рати князей выходили на татар разрозненно. Русские защищались на стенах, на улицах, когда были взяты стены, в домах, когда были взяты улицы.

Поля наши наполнились черепами и костями людей. На развалинах великого Киева не осталось и двухсот жителей.

В это время в Европе копали колодцы и собирали припасы. Замки готовились к обороне.

Римский папа отправил к татарам монаха францисканского ордена Жана дю-Плано-Карпини для переговоров.

Он надеялся, что эти люди, которые считали грехом только прикосновение к огню ножом, стирку белья и собиранье грибов, могут быть превращены в добрых католиков и направлены против арабов.

Великая Русь, с городами, в которых были отдельные ряды для продажи книг, с городами, в которых стояли церкви из резного камня, страна, уже имевшая великую литературу, великое искусство, лежала в развалинах.

В это время папа послал на нее крестоносцев.

Эти люди грабили и убивали в Иерусалиме, по дороге разграбили Константинополь. Они дружили на торговых путях с ассасинами, с людьми, имя которых стало синонимом убийц.

На татар рыцари не пошли. Они думали о другом — пройти, заградившись лесами, между великим Новгородом — последним не разграбленным русским городом — и морем. От моря они хотели отрезать Русь.

Немцы собирали силы. Тем временем папа написал послание к шведам. Шведы в 1240 году вышли на Неву.

Путь от Новгорода к морю шел через Волхов, Ладожское море и Неву.

Князь Александр, сын великого князя Ярослава, был в то время в Новгороде на княжестве. Он выступил со своей дружиной и с новгородскими полками.

По дороге к Александру присоединились отряды с Ладоги.

На Неве ждали Александра люди Ижорской земли, обиженные шведами. Ими предводительствовал Пелгусий.

Александр разбил шведов. В этом бою прославились многие новгородцы — Гаврило Олексич, Савва и богатырь, коротко названный Мишей.

За этот бой Александр получил от народа имя «Невского».

Шведы отступили, уводя с собой суда, наполненные трупами.

Но с другой стороны наступали немцы.

В это время Александра уже не было в Новгороде — он уехал в Переяславль-Залесский.

Немцы двигались исподволь.

С одним князем-изменником взяли они Изборск. Изменник Твердило помог им овладеть Псковом.

Немцы двигались дальше берегом моря и построили недалеко от нынешнего Ораниенбаума большую крепость Капорце.

Они опять выходили на новгородские пути. Хотели отрезать Русь от мира.

Надо было выбрать, кто хуже: немцы или татары.

Татары не уничтожали нацию, татары были далеко.

Немцы истребляли народ. И новгородцы с Александром решились бить немцев, отложив спор с татарами.

Для боя Александр выбрал весеннее время.

На границе русской земли лежат два озера, соединенные протоком: Псковское и Чудское.

Сюда весною с большим войском вышел Александр.

Он выслал вперед полки, которые сразились с немцами и отступили.

Лед еще стоял на озере, но был некрепок: начался апрель.

Александр знал, что единственное место, куда могут пойти немцы, это проток, который соединяет озера. Здесь в воде стоят камни, по прозвищу Вороньи.

Обычно рыцари сражались поодиночке, каждое рыцарское копьё представляло собой маленький отряд. Рыцарь вел за собой вооруженных слуг и вассалов.

Не так было в войске крестоносцев.

Это были воины-профессионалы, грабители, оторванные от дома, это были не собаки, но стая собак, сражающихся вместе.

Подчиненные воле магистра, они выработали особый строй.

Тяжеловооруженные рыцари строились клином. Сзади клина шли самые знатные.

В середине шла пехота — кнехты.

Клин врезался в войско противника, расширялся и выпускал пехоту. Пехота довершала победу.

Александр встретил немцев на льду озера. Он рассчитал, что рыцарские кони с тяжеловооруженными всадниками не пойдут вскачь по зыбкому льду.

Так и случилось — лед связал рыцарей.

Пехота остановила рыцарский клин. Александр со своей дружиной ударил в бок, зажал «клин». Рыцарский строй распался, и враг был истреблен.

Это было поражение — полное и окончательное.

Картина Сергея Эйзенштейна снята по сценарию Павленко. Музыка Прокофьева, игра Черкасова, игра Охлопкова, Орлова, Массалитиновой, Абрикосова слиты сейчас для меня в памяти о великом бое, о великом военном искусстве русских.

Поздно вечером пришлось видеть мне картину в киностудии.

Я пришел домой и как только закрывал глаза, сейчас же снова слышал звон великой сечи, мятущийся по льду грохот железа, железную бурю боя.

Лента неотделима от истории. Художник восстановил ярость, негодование народа против подлых захватчиков.

Огромное белое поле, поле ледяное. Над ним северное небо, весна, холод.

На горизонте показывается противник.

Он подвигается, медленно нарастая. Видишь огромную организованную силу.

Ночью сражался с немцами и отступил богатырь Васька Буслаев.

Васька Буслаев введен в войско Александра Петром Павленко, и как хорошо стоит богатырь в этом войске!

Васька Буслаев — друг и соперник Гаврила Олексича.

Сегодня сказали Буслаеву, сказали ночью на льду, на котором так голо: «Будешь стоять и примешь удар, и никуда не уйдешь».

По сторонам стоят: по одну руку — княжья дружина, по другую — мужики.

Наступает немецкая «свинья».

Рубит она полк Буслая, и вот тут начинается железная метель на льду.

Богатырь Буслай, ушкуйник, бьется сегодня не за себя, а за родину. Не отступает.

Ждут войска, покамест втянутся немцы.

Дал Александр приказ о наступлении, и немцев зажали так, как зажали лису в русской озорной сказке.

Бой развивается, как трагедия.

Немцы отступают, но еще не бегут, рог снова собирает их, они строят железную черепаху, встречают русских пиками.

Тела русских воинов ложатся у строя немцев.

Немцы приподнимают щиты, из-под щитов выходят кнехты, стрелки пускают стрелы.

Но самоотверженным ударом русских прорвана немецкая стена.

Александр сразился с магистром.

Немцы бегут, брошен белый шатер папских легатов, брошена их переносная церковь, которая хотела впитаться железными когтями в русскую землю.

По гулкому льду бесконечного озера, под серым небом в белых плащах бегут немцы. Черные кони русских с пригнувшимися всадниками преследуют их.

Фильм превращается в историю, зрительный зал как будто сам участвует в погоне, погоня бесконечна, яростна,

ее размах объясняется внутренней силой картины. Здесь разрешается чувство праведного возмездия за истребленный Псков, за надменную тупость, за вероломство врага.

Снова трубит рог немцев, в третий раз они думают остановиться, дать отпор. Немцы собираются в железный кулак.

Не выдерживает весенний лед — враг тонет.

Ночью в поле ищут русские своих убитых. Русская девушка находит двух своих женихов, соперничающих славой: Гаврилу Олексича, спокойного верного воина, и удалого Буслая, превратившего удаль свою в храбрость.

Оба лежат израненные.

Женщина подымает их, ведет.

В Новгород при колокольном звоне въезжают сани с убитыми.

Дети подходят к убитым отцам.

XIII век так понятен. Это бились не бутафорские, а живые люди, и смерть у них оплаканная, и кровь их учтена народом.

За мертвыми идут пленные враги.

За ними едет славный князь, за князем его дружины, мужичий отряд.

Идут мужики, идет та сила, которая в другом бою — на Куликовом поле — пешей ратью приняла первый удар татар.

Светел стоит Новгород, высокий, как будто воздушный.

Судит князь изменников, говорит о будущих боях, решается спор Буслая с Гаврилой Олексичем.

Хороша в фильме Массалитинова. Она создает небывалую еще в искусстве со времен былин эпическую бытовую фигуру матери богатыря. Она и Охлопков похожи друг на друга. Они спорят, как мать спорит с почтительным сыном, спорят о любви и славе.

Кончается фильм показом грозной силы русского войска, стоящего наготове.

Вдохновение фильма стало единым.

Лента богатырская, она снята с буслаевской силой, но сила эта служит народу так, как служил Васька Буслаев родине на ледовом поле.

Молодой, вдохновенный Сергей Эйзенштейн служит этой картиной народу, он любит народ.

Великодушная ярость картины, высокая ее любовь к родине принадлежит нам всем.

Эдуард Тиссэ, наш друг, человек, которым мы гордимся, мастерски заснял фильм.

Еще одно слово о Сергее Прокофьеве.

Музыка долго жила на краю киноленты. Сейчас лента дышит музыкой.

1938

## ФИЛЬМ О СУВОРОВЕ

Книга может иметь сто страниц и тысячу страниц. Киноленты все приблизительно одного размера.

В них почти всегда тесно; особенно тесно там, где дело идет об истории. Мы обыкновенно хотим узнать из исторической ленты не только о характере человека, но и о том, что он делал, какая была вокруг него обстановка.

Американский киносценарист и режиссер обычно считают, что существует только один тип людей и один способ жить — тот, который принят сейчас в Америке. Они берут конфликт, понимают его так, как поняли бы его сейчас, и осуществляют его в исторических костюмах. Американские киноленты неисторичны, даже когда они говорят об истории.

Редко бывает историчен исторический роман.

У Марка Твена лучшая историческая вещь — «Принц и нищий». Том Кенти — это Том Сойер, попавший в Англию и старающийся переделать средневековье, причем, у самого Тома Кенти нет средневекового мировоззрения.

Тут у Марка Твена есть своя правда. Существует много фольклорных сказаний о том, как мальчик рассудил то, чего не могли решить мудрецы, священники, бояре.

Этот же мотив мы видим у Сервантеса — Санчо Панса разрешает трудные вопросы, когда его назначают губернатором острова, причем он ссылается на книги и предания.

Это — спор народа со знатью. Народ знает, что он может разрешить то, что не способны разрешить бояре и богачи.

Марк Твен понимал эту правду, потому что эта правда — классовая. С этим толкованием правды согласен и буржуа, создавший даже страну мудрого Санчо Пансы. На картах она называется Америкой.

Жанну д'Арк Марку Твену понять труднее. Он делает ее слишком благоразумной. Она носит на себе средневековые только как одежду.

Описывая в истории Петра или Ивана Грозного, мы должны понять их, а не свою психологию, — понимать психологию того времени, правила морали, созданные тогдашними производственными отношениями. Мы должны понять правду времени.

Спор об Иване Грозном очень стар. Народ был за Грозного. Есть даже народная сказка, что сам Грозный царь был царем из народа и что первым его делом было отрубить голову своему бывшему господину, и именно за это называли его бояре Грозным.

Суворов потряс воображение мира.

Байрон сравнивал взятие Измаила с пожаром Москвы и с тем огнем, который еще когда-нибудь восстанием пройдет по миру.

Суворова знает народная песня, а о Суворове у нас мало написано в литературе.

Лента, которую мы все видели, хороша. Мы ее уже все хвалили, многие радовались, радуемся мы и сейчас прекрасной работе молодого актера Черкасова.

На экране умный, пронический, недовольный, верящий в народ и в славу человек.

Почти всюду, где мы видим Суворова, картина нас увлекает.

С лентой произошла редкая удача: ее будут снимать не один раз. Снимут ленту «Штурм Измаила». Поэтому можно говорить не только о прошлом, но и о будущем.

Что бы мы хотели увидеть в будущей ленте?

Прежде всего хотелось бы видеть большую равномерность качества ленты. Прекрасно играет Черкасов. Но рядом с ним гораздо слабее — другие актеры. Император Павел неправильно задуман, он слишком молод.

Суворов был призван Павлом в Петербург в 1798 году. Павел родился в 1754 году. Императору было 44 года. Это имеет сюжетное значение.

Павел пытается выполнить то, что хотел сделать Петр III. Военная доктрина Павла — это старая прусская доктрина. В военном отношении Павел на много десятков лет старше Суворова, и поэтому Павла не надо молодить.

Реальное столкновение Суворова с Павлом было трагичнее. Между прочим, Суворов заявил, что у него «брюхо

болит», не на приеме у Павла, а во время развода. Он не пожелал смотреть на шагистику.

Основное же вот в чем. Павел — и это показано в ленте, особенно в прекрасной сцене Гатчинского парада — хочет видеть автоматическидвигающуюся армию, солдата, у которого страх подавлен рефлексом повиновения.

Прусский солдат очень часто был даже не пруссаком, и к нему относились, как к человеку неверному. Дельбрюк в четвертом томе «Истории военного искусства», в главе «Эпоха постоянных армий», так анализирует тактику фридриховской армии:

«Мы видим, что эта тактика вполне соответствует составу армии: рядовому ничего не остается делать самому — ему надо только слушаться: он идет, маршируя в ногу, имея справа офицера, слева — офицера, сзади — замыкающего; по команде даются залпы, и, наконец, врываются в неприятельскую позицию, где уже действительного боя не ожидается. При такой тактике добрая воля солдата, если он только остается в руках у офицера, не играет особенной роли, и можно было рисковать подмешивать в строй чрезвычайно разношерстные элементы».

Фридрих был за штыковой удар; он говорил, что войско само заинтересовано в том, чтобы добраться вплотную до противника, и что в таком случае ответного штыкового удара наступающий не получает.

Армия Фридриха иногда терпела от русской армии поражения, причем поражения значительные, в силу того что у русских солдат сохранились и инициатива, и неожиданные удары, опрокидывающие решения прусского командования.

Машина Фридриха лучше всего могла работать на ровном месте. Она была не универсальна.

Суворов был за солдата, понимающего маневр. Поэтому, зная все значение штыкового удара и прививая в армии культ прямого удара, Суворов говорил, что стрелять надо цельно (целясь), и рекомендовал одиночное обучение стрелковому делу.

Личная заинтересованность солдата отчасти поддерживалась в суворовских войсках добычей.

Но стратегически и тактически Суворов был передовым военным, превосходно понимавшим разницу стратегий армий.

Трагедия Суворова очень глубока: у него в руках пре-

восходная армия, он великий стратег, но армия его должна выполнять политически отсталые идеи, она не может быть полной победительницей.

Поэтому Суворов должен был выиграть сражение и проиграть кампанию.

В ленте мы все время видим войну в надписях: они говорят о егерях, о войсках, действующих огнем, а на экране мы видим штыковой удар.

Сценарий оказался на экране неосуществленным. Осуществлен только образ Суворова. Мы верим этому человеку. В этом отношении лента театральна, а не кинематографична. Натура вытеснена декорациями; видна мешковина, из которой сделаны скалы. Дым недостаточно скрадывает отсутствие воздушной перспективы, и рядом с превосходным гримом и париком Суворова царапают глаза посредственная гримировка и небрежно пригнанные костюмы суворовского штаба и суворовских солдат.

Был прекрасный сценарий о человеке, который перевоспитывается Суворовым. Император посылает офицера к Суворову, и этот замуштрованный гвардеец под влиянием Суворова превращается в героя.

Конец этой истории просто не сняли, и поэтому Чертвов мост оказывается без людей: нет драмы и гибели, нет подвига знаковых зрителю героев.

Превосходно — несмотря на то, что художнику Егорову пришлось идти на компромисс в декорациях, — начало ленты. Мы чувствуем славу, чувствуем крылья победы, как в античном искусстве.

Хуже сцена с истерическим Павлом и сцена отъезда Суворова из армии.

В ленте есть спад в том месте, когда гренадер идет к Суворову. В ленте есть подъем — это приезд Суворова во дворец.

Конец ленты — отдельный сюжет, и сюжет недоразвитый. История со шпионами — паллиатив, она лишь внешне объясняет трагедию Суворова.

Прекрасный актер Черкасов, найденный режиссером Доллером, раскрыт режиссером Пудовкиным так, что мы видим в ленте гениальные куски. Но возникает все же впечатление, что режиссер и актер гастролируют в посредственном театре.

Во «Всеобщей военной истории новых времен», изданной под редакцией князя Голицына в 1874 году, в части треть-

ей, в главе «Тактическое устройство войск», говорится про Фридриха II:

«Отличительными чертами его тактики пехоты были необыкновенные для того времени быстрота, точность и правильность эволюций (движений и построений), перехода из строя в походных колоннах в строй развернутый и ружейного огня в этом последнем. Быстроту, точность и правильность движений эволюций Фридрих II придал прусской пехоте в особенности исполнением на деле того, что маршал граф Саксонский долго, но тщетно советовал ввести во французской пехоте, говоря, что вся тактика заключается в ногах, именно — введением мерного шага».

То, что говорил Павел, не было само по себе бессмысленным. Это было устарелым.

Русская армия и не так сражалась с Наполеоном. Бой под Бородином был боем артиллерийским. Бои с отступающим Наполеоном носили совершенно новый характер. Горная война на Кавказе опять-таки создала новую тактику. В Севастопольской кампании русская армия создала стрелковый окоп, может быть, используя кавказский опыт, опыт чеченских завалов, а может быть, опираясь на еще более древний русский опыт, потому что стрелковый окоп применяли казаки в борьбе с Борисом Годуновым, защищая Кремы.

Для того чтобы дать столкновение Павла с Суворовым, надо было показать суворовскую тактику и стратегию с такой же убедительностью, с какой показан павловский парад.

Но, вероятно, не существует сражений, совершенно правильно развернувшихся. Существуют только сражения выигранные.

Выигрыш есть. Он увеличен тем, что решено снимать вторую ленту — «Штурм Измаила».

Взятие Измаила понятно зрителю. Это война, нужная нации, которая проходит к Черному морю. По систематичности и тщательности подготовки измаильский штурм не имеет себе равного в истории.

Литературой и кино мы воспитываем войска для победы. Нам надо вырабатывать определенный тип храбрости, и в первую очередь храбрости командирской. Командир, военачальник, правильно принявший решение, должен иметь храбрость довести это решение до победы, до выигрыша.

Воля Суворова при взятии Измаила гениальна.

Войска навсегда избрали Суворова своим любимцем, понимая необходимость кровавого военного решения.

Маневр был понятен всем, а основная идея измаильского штурма осталась тайной. Внимание противника было расщеплено, противник надеялся на осаду. Суворов же сумел собрать под Измаилом до пятисот орудий, которые стояли на фланговых батареях, на острове Сулиш и на флотилии Дерибаса.

Прекрасно был решен темп штурма: «чтобы людей не удручать медлением приобретения славы».

Обладая исключительной храбростью, Суворов во время этого штурма наблюдал за сражением с кургана на северной стороне. Он сумел не дать туркам оправиться, сумел непрерывно развивать успех. Из Измаила спасся только один человек.

Георгий Эдуардович Гребнер, автор сценария «Суворов», три года работает над темой. Он превосходно создал характер героя, сохранив своеобразие и не изображая Суворова чудачком.

Лента «Суворов» — удача, но удача предварительная. Надо развивать ее. Мы верим в «Штурм Измаила», в котором надеемся увидеть не только лицо и слова командира, но и мысль полководца в действии.

1941

## „КУТУЗОВ“

Великая война поставила наново не только все вопросы нашей истории, но и все вопросы военного дела вообще.

Мы пересматриваем вопросы философии войны, заново решаем вопрос о роли полководца.

В этом отношении две ленты — «Кутузов» В. Петрова и «Великий перелом» Ф. Эрлера — являются попыткой художественно понять то, что открыто нами опытом новой войны.

Все знают, что Россия победила в 1812 году.

Доказательства налицо. Наполеон не увел из России своей армии.

Но что произошло — было непонятно. Мир не увидел

сражений, в которых явно виден был момент, когда была сломлена сила Наполеона.

Была выдвинута версия, что Наполеон потерял свои войска вследствие мороза.

Очень давно было доказано с указанием точных температурных данных, что к тому времени, когда армия Наполеона развалилась, морозы не были жестоки.

Любопытно, что Гоголь в «Мертвых душах» мысль о морозе вкладывает в уста пошляка Чичикова, и генерал Бетрищев — участник 1812 года, и Улинька, и Тентетников по фразе Чичикова догадываются, что среди них находится чужой, враждебный человек.

Гоголь искал разгадки в характере русского солдата, просматривал анекдоты, записанные в «Кратком очерке истории лейбгвардии финляндского полка», составленного А. Маршым.

Пушкин посвятил 1812 году много стихотворений и организовывал номер своего журнала «Современник», как номер, посвященный 1812 году.

Он освещал 1812 год статьями Давыдова и записками Александровой-Дуровой.

На 1812 году открыт голос Лермонтова. Драму о 1812 году хотел писать Грибоедов.

Самый рост русской литературы связан с 1812 годом.

Еще раз скажем, что пушкинское ощущение истории — это ощущение современника победы.

Ощущение народа, который сражается, который побеждает врага, — общее для людей, которые писали о 1812 году.

Роль полководца в этой народной войне казалась непонятной.

Знали, что был план отступления, и этот план приписывали Барклаю. Знали, что Барклай не довел войну до конца, знали, что Барклай был честен и храбр, что Кутузов был хитер.

Между тем Барклай не был отвергнут. Он тоже имел звание светлейшего князя и получил в официальной истории то же, что получил Кутузов.

Может быть, разгадка отношения к Кутузову — в «Войне и мире» Толстого?

Толстой в своем романе дал гениальный анализ войны 1812 года. Он понял особенность этой войны, понял, что за ней лежит какая-то иная военная философия. Но военная выучка самого Толстого, его военный опыт был связан с

Севастопольской кампанией и с некоторым сужением русской военной теоретической мысли.

Поэтому образ Кутузова оказался неразрешимым и для Толстого.

Он понимал суворовские традиции Багратиона, но традиции Кутузова были для него непонятны.

Толстой видел, что Кутузов сражается не так, как остальные, и поэтому, видя победу Кутузова, говорил, что Кутузов и не командовал, потому что командование не приводит к победе.

Кутузов на Бородино как будто не командовал. Он выжидал. Его роль на поле битвы кажется загадочной.

Толстой правильно ее показывает, но показывает не до конца.

Сейчас мы знаем как непосредственные свидетели, причем на материале бесконечно более грандиозном, эти моменты выжидания перед величайшими решениями. Мы понимаем теперь разницу в масштабах решений и необходимость этой разницы для командования местного и для командования, охватывающего всю картину в целом.

Кутузов командовал, и командовал умело только тогда, когда это было необходимо, не мельчил приказы, и это специально оговорено в приказе перед Бородино.

Мы не сравниваем таланты наших современников с талантом Толстого, но мы говорим сейчас о разных степенях исторического опыта. Режиссер Вл. Петров, вдохновитель и создатель ленты о Кутузове, тонкий художник и умный историк.

В ленте Вл. Петрова «Кутузов», снятой в тяжелых военных условиях, в результате работы актера А. Дякого и актера Н. Охлопкова показаны Кутузов и Барклай.

Кутузов принял решение.

Не нужно думать, что решение об отступлении было принято уже раньше Пфулем и Барклаем.

Немецкий военный теоретик Клаузевиц, состоявший на русской службе, плохо относился к Кутузову, но и он говорил о том, что отступление на небольшом пространстве или глубокое отступление — это совершенно разные явления: «Очень большое значение на войне имеет масштаб. То, что очень важно для пространства на сто миль, может оказаться совершенно иллюзорным на пространстве тридцати миль».

Кутузов принимает решение нанести удар по тылам Наполеона, связывает волю Наполеона, обессиливает французскую армию.

Только сейчас мы точно узнали, что потери французов были значительно больше русских потерь.

Кутузов принимает правильные решения. Ему не нужны ни слава, ни победа. Ему нужен смысл победы. Он решает оставить Москву, решает занять фланговое положение относительно армии Наполеона.

От Клаузевица мы знаем, что против этого решения был Барклай.

Кутузов идет навстречу предложениям о партизанской войне, использует народную войну и параллельно преследует Наполеона.

Это воин, полководец, который в то же время является политиком, который понимает внутренние трудности армии противника.

Актеру А. Дикому как будто нечего играть. Он играет не хитрость, он не показывает колебаний.

Кажется, что он вовсе не играет.

Он показывает выживания, решения, ответственность понимания и отрешенность от себя. У него нет друзей, хотя его любят. Он никому не может рассказать о своем решении. В молодости он брал Измаил, дважды пуля прошла через его глаз. Смерть для него — добрый знакомый. Он был хитрецом, был дипломатом. Теперь ему поздно хитрить. Он мудр, он заставляет хитрить Наполеона. Он выжидает потому, что понял, что наступит момент, когда надо иметь армию и надо будет нанести удар.

Кутузов ощущает масштабы России, географические пространства, народные характеры, правоту поведения.

Все понятное для эпохи Петра и для нашего времени, все, что доходит до солдата, — все учтено в плане Кутузова.

Вот это играет А. Дикий.

Барклай играет чудесный актер Н. Охлопков.

Барклай мудр, честен, храбр. Мы все это знаем. Он верит Кутузову, потому что он сам большой человек. Он понимает военное дело, но он не прав, потому что он думает о себе. На его сердце не может повернуться история. Это не рубин, который вставляют в часы, как ось часового колеса.

Он не прав, потому что он только человек. Кутузов его жалеет, ему жалко военачальника, который не может понять свою неправоту, хлопоча о своей правоте.

Менее глубок в картине Багратион. Но все трое расставлены режиссером В. Петровым правильно. Исторически неправильно было ставить перед Казанским собором Кутузова и Барклая рядом перед левым и правым окончанием колоннады. Правильно они станут на Бородинском поле сейчас. Кутузов — главнокомандующий, а по сторонам его Барклай и Багратион — так, как они стояли в великий день Бородина.

С. Межинский играет Наполеона. Наполеона сыграть в фильме, который называется «Кутузов», — трудно.

Нельзя отказаться от той традиции показа Наполеона, которая создана столетием и вошла в опыт человечества. Бороться с традиционным Наполеоном мог Лев Николаевич Толстой, но в «Войне и мире» образ Наполеона не лучший. Толстой все время спорит с Наполеоном, составляет его образ из полемических черт, переносит описания туалета Наполеона из эпохи плена на острове Елены на Бородинское поле.

Он лишает образ Наполеона музыки, сохраняя жест.

Наполеон у С. Межинского по рисунку традиционен. Он красив, уверен. В конце ленты — печален.

У Наполеона есть биография, видна его судьба.

Земля горела, когда снимали ленту «Кутузов».

В холодных павильонах Мосфильма на студии, по дороге к которой лежали противотанковые ежи, в морозное время — время перед победой — снята была лента.

Оператор М. Гиндин и художник В. Егоров сумели в павильоне показать сражение, дымы, дали пространства.

Лента снята со всем блеском подлинного операторского мастерства.

Сценарий не всегда избавлен от отрывочности, но картина вышла, потому что в ней есть настоящее, талантливое и умное режиссерское решение и простая, однажды решенная, не сделанная из кусков, не выдуманная, а сказанная от внутреннего решения, актерская игра.

Время примет ленту «Кутузов» и, рассматривая ее, поймет, о чем думала страна в те дни, когда бой под городом на Волге только входил в сознание человечества.

## ХАРАКТЕР В СЦЕНАРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА

Создание характеров — основная, решающая задача, особенно в том роде произведения, в котором ход развития повествования в какой-то степени предопределен самой историей.

История является предметом познания и для ученого-историка и для кинодраматурга, пишущего исторические сценарии. Но метод художника не похож на метод историка, он не похож и на метод мемуариста.

Л. Н. Толстой писал исторический роман, и в нем наряду с лицами, исторически существовавшими, вывел и лиц вымышленных. Они напоминали во многом исторические личности. Великий писатель предостерегал писателей и критиков от отождествления их, устанавливал разницу между своим методом и методом мемуариста, создающего документальное произведение.

Вот что писал Толстой в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир»: «Я бы очень сожалел, ежели бы сходство вымышленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описать то или другое действительное лицо; в особенности потому, что та литературная деятельность, которая состоит в описывании действительно существующих или существовавших лиц, не имеет ничего общего с тою, которою я занимался»<sup>1</sup>.

В изображении лица вымышленного (как и исторического) писатель должен передать типическое.

Типическое по-новому раскрывает сущность объективно существующих социальных фактов. Типичное — не обязательно массовое, оно может быть и неожиданным, редким. Например, действиями Дон-Кихота в романе все удивлены; он единственный человек с такого рода поведением на всех дорогах Испании. Но своими необыкновенными поступками он раскрывает типичное явление эпохи, которую переживала страна.

Типическое может носить и иной характер.

Возьмем «Мертвые души» Гоголя. Чичиков скупает мертвые души, и на поступок этот его навело то, что само предприятие невероятное и тем самым трудно разоблачимо.

<sup>1</sup> «Русский архив», 1863, стр. 518.

Размышляя о своей спекуляции, Чичиков думает: «А главное, то хорошо, что предмет-то покажется совсем невероятным, никто не поверит»<sup>1</sup>.

Но именно это невероятное, неслыханное предприятие, осуществленное Чичиковым, политически раскрывает язвы николаевской России; в то же время образ Чичикова с его спекуляцией «ни на чем» типичен не только для николаевской России.

Белинский писал в статье «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке»:

«Те же Чичиковы, только в другом платье: во Франции и в Англии они не скупают мертвых душ, а подкупают живые души на свободных парламентских выборах! Вся разница в цивилизации, а не в сущности. Парламентский мерзавец образованнее какого-нибудь мерзавца нижнего земского суда; но в сущности оба они не лучше друг друга»<sup>2</sup>.

Итак, типичное конкретно и в то же время широко. Поэтому оно включает в себя массовое, но не равняется массовому. Это один из важнейших признаков, характеризующих реалистическое искусство, и о нем мы должны помнить, разбирая вопрос об историческом герое.

Пушкин говорил, имея в виду главным образом исторический роман, что романом мы называем эпоху, развитую в вымышленном повествовании. Гринев в «Капитанской дочке» вымышлен, но он типичен. Пугачев не вымышлен, но он понят и изображен так, что в нем видна сущность крестьянского вождя: он тоже типичен. Случай, который рассказан в повести, вымышлен, хотя и основан на факте.

В поэме «Полтава» вымышленных героев почти нет, но герои изменены. Это не документальное, а художественное изображение эпохи.

В историческом сценарии, так же как и в историческом романе, мы имеем дело с людьми, реально существовавшими, — судьбы этих людей мы в основном не можем изменить, — и с людьми вымышленными, которые существуют рядом с действительными.

Таким образом, вне зависимости от того, историческое лицо или вымышленное является героем произведения, оно

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд-во АН СССР, 1951, стр. 240.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1948, стр. 314.

должно носить типические черты, характеризующие те или иные стороны изображаемой эпохи.

Перед нами встает задача раскрыть историю такой, какой она была, но какой ее прежде не раскрывали в искусстве, причем раскрыть ее в образах кино.

Что это означает?

Книгу читают десятки тысяч людей, сотни тысяч; ее читают, откладывают, принимают за нее опять.

К книге иногда дают примечания.

Картину смотрят десятки и сотни миллионов. К ней никаких примечаний не полагается. Она должна оперировать явлениями и фактами общепонятными, в то же время раскрывая их в художественно-логической связи.

Буржуазная кинематография таких задач перед собой не ставит. Буржуазный исторический фильм, по существу, искажает историю. Он так же, как и буржуазная историческая беллетристика, не раскрывает изменения человеческого сознания под влиянием изменения производственных отношений в конкретных исторических условиях. Буржуазная историческая лента — это лента костюмная.

Задачей советского исторического сценария является раскрытие художественными средствами объективных фактов, исторической закономерности. В основе его должны лежать социальные конфликты. Ставя перед собой такую задачу, советский сценарист решает ее, опираясь на все, что достигнуто в этом направлении русской и советской классикой.

Мой опыт написания исторического сценария относится к тому времени, когда сценарий «Александр Невский», в редактировании которого я принимал участие, уже был воплощен в фильме С. Эйзенштейна.

В 1937 году в журнале «Знамя» была напечатана моя полуповесть, получерк «Русские в начале XVII века». В ней я уделил много места анализу методов сопротивления тогдашней России агрессорам. Черк имел положительные черты, но имел и отрицательные. В сущности говоря, я анализировал больше военное мастерство России XVI века, чем начала XVII века. Но работа дала мне первоначальное знакомство с характерами героев этой эпохи — с Минниным и Пожарским.

При изучении исторических материалов меня все в большей степени привлекал образ Дмитрия Пожарского. Несомненно, военные навыки Пожарского были несколько ар-

ханчны. Пожарский — предводитель дворянского ополчения, по преимуществу ополчения конного.

Жизнь же выдвинула к тому времени другой вид войска: пехоту, вооруженную пищалями, стрельцов.

Дворянская кавалерия еще не вполне изжила себя, но если бы Пожарский не изменил своих военных взглядов и не приобщился к новым достижениям военной науки, — он не смог бы оказаться победителем.

Начало складываться какое-то понимание типичного в Пожарском. Но еще не стало ясно, почему народ выбрал именно Дмитрия Михайловича своим вождем.

Для исследования характера Минина материала оказалось сравнительно немного; тут пригодилось все, даже фотография, изображающая вскрытый гроб Минина: гроб был выдолблен из одного дубового кряжа, в нем лежал великан с высоколобым черепом мыслителя.

Больше всего меня поразила запись о смерти Дмитрия Пожарского. По старому обычаю, люди перед смертью принимали схиму — монашеский чин; предполагалось, что человек при этом как бы вновь рождается, с него снимаются прежние грехи. При таком втором рождении менялось имя человека. Дмитрий Пожарский умер много позднее Козьмы Минина. Принимая схиму, он взял имя Козьмы, он принял это имя как младший принимает имя старшего, как бы с сынственней почтительностью.

По Минину приходилось собирать материал «боковой»: описание Новгорода, новгородских торгов, случайные заметки о Минине у иностранцев — невнятные и восторженные.

По повести-очерку мне заказали сценарий и сразу назначили режиссеров — Вс. Пудовкина и М. Доллера. Они превосходно работали со сценаристом, умели формулировать свои требования, ставить перед сценаристом правильные задачи.

В качестве консультанта был привлечен академик В. Пичета.

Несмотря на сильный состав группы, до окончательной редакции сценария было написано одиннадцать вариантов; сценаристу было жалко не показывать на экране того, что он знал, и сюжет все время не мог установиться, все время в него входили любопытные частности.

Во время работы продолжался анализ героев. В изображении коронования Михаила Федоровича разысканы

были портреты Минина и Пожарского; место их можно было установить по трем регалиям, которые они носили.

Я нашел вклады, которые делал Пожарский по монастырям.

Дмитрий Михайлович оказался великим каллиграфом и человеком прекрасного художественного вкуса. Узнано было, что князь страдал меланхолией и в то же время любил песни скоморохов, что в его армии было много скоморохов и, когда они изгонялись из России, последнее убежище их было в далеких усадьбах великого русского военачальника.

Узнал я, что дом Минина был продан, а деньги внесены как доля на создание рати. Дом стоил всего 25 рублей.

Узнал, как жили в Новгороде. А самое главное, я понял, что Минин, вероятно, первый в мире создал постоянную армию.

В то время дворян за военную службу вознаграждали поместьями, то есть землей с крепостными крестьянами, но сопротивление интервентам оказывали главным образом крестьянские отряды. Эти крестьянские отряды нельзя было соединить с дворянским ополчением, скажем, с ополчением князя Трубецкого. Классовые интересы их были противоположны. Минин решил не давать за службу землю, а платить жалованье. Были созданы полки, одетые в одинакового сукна кафтаны, одинаково вооруженные.

Преодолеть сопротивление дворянства было трудно, собрать деньги на рать было тоже очень трудно.

Если бы я смог все это выразить в образной форме, то было бы создано очень большое произведение. Это мне не удалось и не удалось не только по причинам субъективного характера, например потому, что не хватило дарования, но и потому, что не всегда была правильна сама методология написания сценария. Иногда определенное положение разбивалось на разговоры, а не осуществлялось в действии.

Возьмем из сценария «Минин и Пожарский» одну из сцен. Минин в земской избе при поддержке посадских говорит о том, что надо защищать не Нижний Новгород, а всю русскую землю.

«— А дворянам деревень с мужиками в кабалу не давать,— твердо продолжал Минин.

Дворяне загалдели.

Из группы вылетел один, выхватил саблю, стал, расставив ноги, крикнул нагло:

— А на меня, что же, коза пахать будет?

— Спрячь железку,— холодно сказал Минин.

Дворянин оглянулся по сторонам, раздувая ноздри, и сунул саблю обратно в ножны.

— Дворянам,— повторил Минин,— за службу деревень с мужиками не давать, а давать жалованье деньгами. Стало быть, и денег надо много. Я с Петром Федоровым, кузнецом, да с Иваном Кулибиным, седельником, да с другими посадскими ремесленными людьми, всего человек за полста, порешили давать на ополчение третью деньгу со всех прожитков, какие есть. Я, убогий, даю сто рублей. Есть у меня дом — продам.

— Верно,— старческим голосом сказал седой посадский.

— Да что ж это такое, царица небесная,— закрестился перепуганный купец.

Биркин встал из-за стола.

— Борода, что ворота, а ума — с калитку,— загремел он, надвигаясь на Минина.— Да кто тебе, опричь дураков, третью деньгу даст?

— У кого совесть есть, тот и даст,— ответил Минин.— А коли все порешим, так и приневолим! — И, обращаясь ко всем, продолжал: — Такое дело надо вершить всенародно. Выйдем завтра поутрене на паперть, объявим нижегородцам о добром начале. Пусть понесут слух... С посадскими головами у меня сговор, они о том согласны. Вместе и выйдем.

— Выйдем,— подтвердил седой посадский, и еще несколько голосов крикнуло: — Выйдем!

— Дело, стало быть, за купцами,— окончил Минин.

— Стало быть, посадские порешили, а я — дом продавай? — оглядываясь по сторонам, заговорил купец.— Братцы, да он хуже ляхов грабит!..

Сразу поднялся вопль<sup>1</sup>.

Какой основной недостаток у этой сцены?

Минин сталкивается с человеком, до того почти никак не показанным. Дворянин до этого характеризуется только двумя-тремя репликами. Если позиция купцов еще как-то понятна, то позиция дворян и именно этого дворянина непонятна никак.

Сцена не дана в типическом своем выражении.

Далее. Историкам было непонятно, почему Минин и Пожарский задержались в Ярославле весь июль, почему они

<sup>1</sup> В. Шкловский, Минин и Пожарский. Киносценарий, Госкиноиздат, 1939, стр. 108—109.

так долго собирали полки, что основные силы прибыли в Троицко-Сергиевский монастырь только 14 августа. Говорили, что русская рать боялась шведов, стоявших в Новгороде Великом. Авраам Палицын утверждал, что Минин и Пожарский были трапезолюбцы, что они проспраждовали, пропировали все это время.

Мне пришла мысль узнать, когда в Ярославле собирали хлеб. Возникла эта мысль не случайно. Известно, как расходились отряды Пугачева, когда приходило время убирать хлеб.

Дальше работа была простая: в справочнике я узнал, когда в Ярославской губернии убрали хлеб, когда его сушили, когда молотили. Стало ясно, что Минин и Пожарский повели полки на Москву, приготовив хлеб для армии и города, который предстояло освободить. Сообщил об этом академику Пичете. «Дальше не рассказывайте, — ответил он, — очевидно, так оно и было. Теперь понятно, почему армия Минина и Пожарского перед выходом из Ярославля послала во все стороны отряды: они увеличивали площадь для уборки хлеба».

К чему мы пришли в результате? К тому, что предводители народного ополчения были государственные мужи; по сцен, в которых это было бы раскрыто в своей сущности, а не проиллюстрировано, я не создал.

Минин употреблял выражение не «государево дело», а «государственное дело». Это объяснялось не только тем, что в то смутное время государя не было, — у Минина было представление о государстве как о целом. Представления же Пожарского были иными. Покушавшегося на него Семспа Хвалова Пожарский простил, поскольку покушение было совершено человеком его окружения, так сказать, его двора. Этот факт очень характерен для мировоззрения Пожарского, которого многое связывало с его классом.

В сопротивлении интервентам, в общенародном деле Пожарский был неистощим и неутомим, и это было не так плохо показано в сценарии. Но, отвечая послам-наемникам, он говорил о великих государях. Был даже разговор о «Новгородском государстве», но представления о русском государственном деле, по моему мнению, у него не было.

Минин же был носителем идеи национального государства, но таким, к сожалению, я его не показал.

Поразило меня, что в походе на Москву Пожарский заехал к схимнику Иринуарху и получил от него благослове-

ние. Этот Иринарх был почему-то знаменит настолько, что поляки ему дали охранную грамоту. Потом русские за что-то арестовали схимника и при обыске нашли у него мед и белую муку.

Весь эпизод этот в документах темен, он разгадывается, если мы примем во внимание, что в монастыре, рядом с ничем не понимающим схимником, устроились шпионы.

При Иринархе состоял некий монах Николай — чернец из португальской земли — и другой Николай — японец, привезенный португальцем с собой. Николай-португалец был перед этим в Соловецком монастыре. Ясно, что он при Иринархе состоял в шпионах по католическо-ватиканской линии. Этим и объяснялось польское покровительство монастырям.

Пожарский попался в эти сети.

Я взял факт как необыкновенный, но не вскрыл его типичность. Это можно было бы сделать, если бы я раскрыл в сценарии закулисную сторону тогдашних политических отношений. Весь сценарий пошел по другой линии, и эпизод с Иринархом просто не понадобился.

Сценарий писался долго, но, несмотря на изобилие материала, не получался. Тогда, по совету Пудовкина, начал я писать биографии людей и их характеристики. Писалось это длинно, разнообразно, рассказывалось, откуда эти люди, с кем они дружат, с кем они ссорятся. Первым был построен характер Орлова — изменника-перелета (перелетами в эту эпоху называли людей, которые меняли свою ориентацию — перебежчиков).

Григорий Орлов — лицо историческое, так же, как историчен Роман, — крестьянин из отряда Пожарского, но живым Орлов стал тогда, когда я попытался построить его характер.

Играл Орлова актер Свердлин, который дал прекрасный образ дворянина-изменника, героя смуты, человека, который на трагедии родины делает личную карьеру. Роль Орлова Свердлину чрезвычайно удалась.

Произошло это благодаря таланту актера и точной характеристике образа. Она у меня не сохранилась, но я процитирую из сценария сцену появления этого героя и его дворни.

«В распахнутые ворота влетела группа верховых. Люди одеты в богатые обноски, грязные, заплатанные, а иногда и рваные. Вооружены оружием, хотя и разношерстным, но

в достаточном количестве. Впереди — Григорий Орлов. Он выделяется боярской одеждой, подобранным оружием и особенно наглой, развязной осанкой. Орлов приземист, широкоплеч, вертляв, хотя и старается держаться с достоинством. Лицо у него широкое, борода негустая, но окладистая, глаза маленькие, хитрые, все время шныряют по сторонам. Жаден он до остервенения. От жадности и неутолимого желания хапнуть, не пропустить, он даже говорить торопится — глотает слова, часто сплевывает набегающую, вероятно, тоже от жадности, слюну»<sup>1</sup>.

Вот характеристика начальника отряда наемников Шмидта. В ней особое место занимает отношение наемника к латам. В последующих сценах — и это всегда доходило до зрителя — старик привычно тяготеет шлемом и надевает его только в последние минуты. Вот наружность наемника:

«Круглая голова покрыта короткой щетиной совершенно белых волос. Так же белы подстриженная клинышком борода и висячие усы. Серые волосы резко выделяются на темном от загара, изрытом глубокими морщинами и изуродованном длинным шрамом лице.

Он отдыхает. По-стариковски освободил себя от всего лишнего: разулся и даже закатал штаны, распустивши ножное железо. Оружие и перчатки лежат рядом на шубе. Из шлема, лежащего на коленях, старик щепотью достает малину и, сунувши вместе с зеленью под усы, жует, однообразно двигая впалыми щеками»<sup>2</sup>.

Приведенное описание, конечно, еще не характер, но это — зерно характера: здесь автор пытается через внешнее показать внутреннее.

Подобного рода характеристиками были снабжены все герои. Режиссер, предложивший это решение, которое мне самому не пришло бы в голову, руководился великим опытом К. С. Станиславского. Для Станиславского драматургия начинается с характера, с понимания целостности человеческой личности. Путь Станиславского связан с путем всей великой русской литературы.

Итак, ошибкой «Минина и Пожарского» является то, что в этом произведении до конца не выяснены, не разъяснены

<sup>1</sup> В. Шкловский, «Минин и Пожарский». Киносценарий, стр. 31.

<sup>2</sup> Там же, стр. 6.

в своих внутренних движениях характер Пожарского и характер Минина.

В великом человеке есть какие-то черты будущего, такие, которые в данный период еще не носят массового характера, но вместе с тем типичны для эпохи. Надо не скрывать эти черты характера героя, а вскрывать их, потому что именно на них основано движение жизни вперед.

В сценарии, написанном мною, много действующих лиц, но не все имеют характеры, например, бесхарактерен пушкарь Зотов — помощник Пожарского в обороне Москвы.

Никита Зотов правильно найден, и за его образом у сценариста стояло много фактов: я как бы знал каждый закоулок слободы пушкарей, так как она сохранилась в своеобразных рисунках и чертежах, знал и технику литья, но не построил характера русского литейщика.

Образ Романа тоже не полная удача.

Мы знаем, что знамя ополчения Пожарского было найдено в XIX веке в одной крестьянской избе. Имя Романа упоминается много раз в документах, но характер русского крестьянина-патриота, противоречивость его положения не были раскрыты в сценарии, и поэтому, несмотря на то, что роль исполнял превосходный актер — Б. Чирков, образ не получился.

Любопытнее был построен образ дяди Минина — Нелюба-Овщина — купца, спекулировавшего на народном горе. Этот образ вскрывал противоречивость позиций купечества.

\* \* \*

Написав кинопроизведение, необходимо потом просмотреть его, проверяя, без каких эпизодов, без каких героев оно может существовать. Нужно найти в нем его внутреннюю закономерность, его внутреннюю завершенность, которая бы выражала авторскую мысль.

Искусство должно так передавать объективные факты, чтобы их сущность была понятна из тех сопоставлений, которые даны в самом произведении.

Очень важно удалять ненужное, не давать себе пощады. Мнение, что данную тему можно показать только в двух-трех сериях, — глубоко ошибочно. Необходимо всячески избегать длинных сценариев. Ввиду того что в своей работе над сценарием я часто уходил в сторону, он оказался у ме-

ня в двух сериях, а снят был в одной. Это не могло не сказаться на качестве фильма.

Сценарист начинает со сбора материала. Осмысливая материал, он выясняет характеры: строит их для себя. Л. Толстой создавал своеобразные анкеты для каждого героя, внося в них его отношение к музыке, к математике, его манеру мышления.

Когда характеры созданы, сюжет строится заново. При постройке сюжета характеры снова проверяются и переделывают сюжет. Приходится возвращаться обратно, писать опять либретто, отказываться от лишнего и в конце концов придти к самой простой, непритязательной форме.

Это не единственный способ создания произведения. У каждого художника свой путь, свой метод раскрытия действительности, но мне кажется, что в кинематографии лучше всего начинать с обрисовки характеров.

Нужно строить не просто характер, а характер человека своего времени, зная его классовую сущность. Надо понимать эпоху так, чтобы знание ее сам автор как бы переставал ощущать.

Знать надо много и не спешить использовать то, что узнал. Существует старая восточная поговорка: «Для того, чтобы что-нибудь хорошо знать, надо это хорошо выучить, забыть и потом вспомнить нечаянно».

Знание должно стать как бы частью человека. Эпоха в авторском сознании должна жить не в виде цитат, а как воспоминание собственной юности. Каждая деталь должна ощущаться как бы произвольно и в то же время вызывать целый ряд ассоциаций.

Казалось бы, в историческом произведении нет авторского произвола. Вы знаете, что война 1812 года кончится поражением Наполеона, вы знаете, что Минин и Пожарский победят интервентов. Но вы еще не знаете, как это произошло, почему именно эти люди победили и как они добились этого, почему именно Кутузов стал победителем Наполеона.

Искусство должно быть конкретным. Перед автором должна лежать карта. Такие карты для себя делал Пушкин. Нужно рассчитать время по календарю, знать вооружение людей.

П. Павленко, когда он писал «Александра Невского», просил установить вес вооруженного русского воина и немецкого рыцаря. Он хотел понять особенности боя на льду.

Важным материалом для него оказались новгородские летописи, записи Пелгусия — участника боев, немецкие песни об Александре.

Чрезвычайно важным материалом оказались также новгородские былины: они помогли построить характеры действующих лиц.

Анализ памятников материального быта разъяснил сущность стратегического плана Александра Невского; показал устойчивость русской пехоты и военную изобретательность самого Александра.

Сюжет — это не способ оформлять предмет, это способ познавать предмет, раскрывать его. Для построения сюжета нужно конкретное овладение материалом.

Нельзя забывать, что герои произведения не знают результата своих действий, что для них будущее скрыто. Нужно показать зрителю неожиданность этого раскрытия.

Вот перед нами бой русских с интервентами в Москве. Москва-река образует дугу. На том берегу в Кремле укрепились захватчики, на помощь к ним железной ратью идет Ходкевич. Войска Минина и Пожарского стали поперек полуострова. Около Устьинского моста, там, где впадает река Яуза, укрепились казаки: они не хотят помогать войскам Пожарского. В тыл Пожарскому с крепостной стены бьют пушки. Положение безнадежно. Люди, которые попали в это положение, разные. Пожарский — человек жертвенной храбрости; он сумел поставить «гуляй-города», он сражается в подвижной крепости. Храбрость его ограничена военными навыками. Битва кажется уже проигранной. Железные войска интервентов затоптали русское ополчение. Уже долго длится бой, солнце померкло в дыму. Шмидт ведет в бой окованных в железо наемников.

«К Пожарскому, всматривающемуся в битву, подскакал дворянин без пашки, в разорванной одежде:

Прорвались ляхи, — закричал он, — наших потоптали, вбили в ямы...

— Саблю где потерял? — грозно крикнул Пожарский. — Битва еще будет долга...»<sup>1</sup>

Сам Пожарский, может быть, и не верит в победу; но он хочет честной смерти и боя до конца.

<sup>1</sup> В. Шкловский, «Минин и Пожарский». Киносценарий, стр. 172.

«На отдаленной стене Кремля клубы дыма. Послышались новые глухие удары.

На Кремлевской стене тощий поляк с свалившимися глазами приложил к пушке фитиль. Ударило.

Шарахнулась лошадь.

Покатилось подпрыгивая ядро.

Удержал коня Пожарский. Подскакал к нему Минин.

— Ну, прощай, Козьма,— сказал Пожарский. Живым я отсюда не сойду.

Минин подъехал вплотную.

— Дмитрий Михайлович! — наклонился он к Пожарскому, глаза его блестят, прежнее внутреннее оживление достигло такой силы, что лицо кажется вдохновенным.— Дай я иначе промыслю. У Ходкевича в тылу две роты. У нас за Крымским бродом триста в засаде. Зайду в тыл, ударю, а ты сбоку...

Пожарский пронзительно всмотрелся в Минина.

— Делай так, Козьма,— сказал он<sup>1</sup>.

Удар был нанесен со стороны Крымского брода. Во время атаки на тылы поляков упал с коня племянник Минина, и конь Козьмы затоптал его. В этот момент пошли в атаку, перейдя через Москву-реку, казаки, поднялись из ям затоптанные ополченцы. Интервенты бежали и, как сами говорят, «к утру были в Можайске».

В фильме это не до конца показано именно потому, что в нем показано слишком много, не было строгого отбора.

Искусство велико тогда, когда оно стремится передать само явление, приблизиться к нему. Тогда оно становится истинным, художественно наполненным. Надо стремиться к тому, чтобы художественная удача припала на то место, где находится главная смысловая нагрузка произведения.

Когда-то А. М. Горький рассказывал мне о том, как Толстой читал «Хаджи Мурата». Шло превосходное описание, которое Горький с его гениальной памятью точно воспроизводил: в ущелье скакали чеченцы и навстречу им двигались звезды в ночном небе.

Толстой прочитал этот кусок, снял очки, протер их, сказал:

— Как хорошо написал старик!

Потом взял красный карандаш и вычеркнул весь кусок.

<sup>1</sup> В. Шкловский, «Минин и Пожарский». Киносценарий, стр. 175.

Я об этом рассказал В. Катаеву, и он мне показал в тексте «Хаджи Мурата», что Толстому описание звездной ночи понадобилось в другом месте, там, где солдаты идут на ночной караул.

Удача не существует изолированно. Художественное произведение, а значит и киносценарий, можно писать только целиком, тщательно обдумывая, где и почему нужна определенная черта или деталь.

Удача нужна к месту. Главное в каждой работе — создание характера, типа человека. С этим иногда спорят.

Когда-то немецкий теоретик Вильгельм Дибелиус говорил, что существует два вида романа. Роман приключения — типа Дефо — и роман характеров — типа Ричардсона, то есть авантурный и психологический жанр. Это деление совершенно неправильно. Мы только потому с интересом читаем «Робинзона Крузо» Дефо, что сам Робинзон Крузо — человек, тип англичанина того времени, попавший в исключительные обстоятельства, но в такие обстоятельства, которые раскрывают особенности его характера. Это человек волевой, жаждущий приключения, надменный, ограниченный, жадный, изобретательный и по-своему способный к самоанализу.

Точно так же и авантурный роман держится тогда, когда в нем есть характер. Например, роман Дюма «Три мушкетера» держится на характере д'Артаньяна и четко, хотя и неглубоко намеченных характерах других мушкетеров.

Исторический сценарий неудачен тогда, когда не понято до конца, не «построено» историческое лицо. Удача бывает тогда, когда лицо хотя бы намечено.

Мы, И. Султанов, С. Уйгун и я, написали сценарий «Навои». Сценарий этот был напечатан в альманахе «Дружба народов», но война помешала постановке.

После войны этот сценарий был доработан мною с А. Спешневым.

Алишер Навои — великий узбекский поэт конца XV века, первым начал писать стихи на родном языке, отказавшись от персидского. Материалов о нем мы нашли много. Сценарий был начат Султановым и Уйгуном, и меня в их работе поразило описание сада поэта. Я начал изучать литературу того времени.

Некоторую подготовку я имел, так как когда-то занимался Марко Поло, путешествие которого относится к более

раннему времени, но связано с местами, где происходило действие сценария.

Навои — это не имя, а псевдоним поэта. Слово это означает «мелодичный».

Государство, созданное Тимуром, распадалось. Тимуриды — потомки Железного Хромца — враждовали друг с другом. В бесчисленных столкновениях сказывались попытки народов, когда-то покоренных Тимуром, вернуть себе национальную самостоятельность.

Навои воспитывался при дворе султана Абдул Касыма вместе с одним из тимуридов — Гусейном Байкара... Навои был человеком широкой культуры, знаком был с иранской культурой, через арабов знал о греческой культуре и в эпоху феодализма мечтал о государстве справедливости, во главе которого должен был бы стоять шах-философ.

Гусейн Байкара тоже писал стихи, посредственные, по отзыву современника. Вообще стихи тогда при дворе писали все, даже начальник полиции. Но двор Гусейна Байкара, несмотря на свою культурность, был окружен феодалами.

Государство все время подвергалось нападениям, Гусейну пришлось бороться со своим родственником Ядыгаром. Ему неоднократно приходилось под влиянием беков отправлять Навои в ссылку.

Сам Навои был человек противоречивый. Он писал иногда вольнолюбивые стихи. Вот одно из его четверостиший:

Жизнь угнетателей кратка,  
Злодея путь — к исчезновению.  
Сейчас он жив. Но казнь близка.  
Он гибнет в омуте забвения!!!

Но свободолюбие Навои было ограниченным: он был богатым человеком, феодалом.

Правда, Навои был человеком, как говорили про него современники, «с чистым подолом», но тем не менее мы не должны его идеализировать и еще меньше должны толковать его поступки как поступки нашего современника, иначе мы обесмыслим историю.

В основу сценария положены отношения Гусейна Байкара с Навои. Трагический образ Гусейна, который любит Навои и предает его, даже казнит внука, в сценарии удался. Удался и образ другого претендента на престол — грубого и храброго Ядыгара, а также принца Мумина. Здесь

нам помогло изобилие материала, в частности миниатюры художника Бехзада, работавшего при дворце Гусейна Байкара. Это был великий портретист: мы видим и сгорбленного ученого Навои, и могучего, опухшего от пьянства, меланхолического Гусейна, и мечтательного, утонченного принца — внука Гусейна. Это помогло создать зерна характеров, но меньше всего удался сам Навои, потому что мы дали для него прямой путь в современность, как бы поместили памятник Навои, созданный сейчас, в XV веке.

Что первоначально я хотел показать в картине?

Я считал важным раскрыть перед зрителем, что явление, которое называется Возрождением, в Средней Азии началось раньше, чем в Италии, и во многом было схоже с ним.

Важно было показать, что без усилий всего человечества вообще не возникла бы так называемая эпоха великих открытий. Эти открытия: компас, книгопечатание, порох созданы в Китае. Для того чтобы появилась возможность кораблям идти далеко в море, нужен не только компас, нужно искусство определять свое положение в море, нужно создание того, что мы сейчас называем географической сеткой. Это создал великий ученый Средней Азии — Улугбек.

Мы должны были показать, что история культуры — это вовсе не история одной лишь европейской культуры, надо было обоснованно показать всю широту развития человеческих знаний.

Это было пафосом начала работы над сценарием «Навои».

Кое-что в картине получилось. Мы видим новую науку, элементы новой культуры и рядом с ними варварство. Но в долгой истории сценария мы имели и неудачи. Попробую проанализировать одну из них.

Мы знаем, что поэт-ученый Навои с несколькими приближенными проник в цитадель Герата, для того чтобы покончить с претендентом на престол — Ядыгаром.

Навои пишет набросок стихов, пишет на пергаменте, в то время когда, конечно, писали на бумаге. Стихи содержат осуждение претенденту. На этом же пергаменте набрасывался план входа в цитадель.

В сценарии из этого построена следующая сцена:

Визирь-изменник старается пробудить в Гусейне Байкара недоверие к Навои.

«Гусейн хватает пергамент. Мадждеддин держит над ним светильник.

Гусейн (*читает*). «Царь, желающий своими руками разрушить государство, подобен Хосрову, не имеющему будущности...»

Маджеддин. Посмотрите внимательно на этот пергамент. Случай начертал три знака на нем...

Мы видим пергамент. Рука Маджеддина указывает.

Голос Маджеддина. Хератский замок — это ваша держава. Стихи Алишера — это заговор. И вот пятно — кровь Ядыгара. Это напоминание о смерти.

Голова Гусейна опускается на подушки. Качается свет на его лице.

Голос Маджеддина. Вы — лев. Алишеру хотелось бы одеть царскую чалму на ягненка.

Стонет Гусейн.

Гусейн. Мумин?! Мой маленький внук?

Маджеддин. Да, государь.

Гусейн. Лжешь! Лжешь, проклятый! Впрочем... я запомню эти три знака.

Гусейн задувает свечильник<sup>1</sup>.

Сцена появилась для того, чтобы показать в концентрированном виде процесс зарождения подозрений Гусейна. Вся сцена условна, построена на интриге, на использовании случайности.

Гусейн Байкара на самом деле казнил своего внука, на самом деле воевал со своими сыновьями. Его столкновения могли обостряться при помощи интриг придворных, но они не должны объясняться интригой.

В жизни Миклухи Маклая был такой случай: его приятель, нововинеец, спросил: «А что, Миклуха может умереть, как всякий другой человек?» — «Испробуй!» — сказал Миклуха Маклай. Человек замахнулся на Миклуху копьём, остановил движение, засмеялся и нерешительно поставил копьё.

Он верил в Миклуху Маклая, он любил его, и ему жизнь Миклухи была дороже чуда.

А. Спешнев в сценарии «Миклуха Маклай» так дает эту сцену.

Человек замахивается копьём на путешественника. В это время немецкий резидент, агент империалистов, стреляет и ранит дикаря.

<sup>1</sup> Избранные сценарии советского кино, т. 5, М., Госкиноиздат, 1951, стр. 510.

Миклуха спасен, но отношения его с обитателями новогвинейского берега лишились прежней ясности. Эффектная сцена затушевала идеологическую сущность сценария.

Та же уступка кинематографической условности имеется в процитированной сцене в сценарии «Алишер Навои».

Советский исторический сценарий должен вскрывать истинную сущность события. Добиться этого можно лишь путем создания подлинного исторического характера.

В историческом сценарии могут быть вымышленные герои, но их характеры должны быть историчны. Конфликт должен быть не случайным, а исходить из столкновения характеров и вскрывать сущность эпохи. Он должен охватывать отношения всех действующих лиц.

Очень важно правильно решить вопрос о роли народа; тут есть два решения. Решение ложное, если создается сюжет, конфликт которого основан на отношениях немногих героев; «народные сцены» даются на заднем плане, причем народ вводится в качестве слуги или камердинера. Такие решения часты в киносценариях, особенно биографических.

Решение правильно, когда личность сама раскрывает перед нами жизнь масс, и народ становится героем произведения. Тогда представители народа становятся такими же участниками сюжета, как и герои «традиционные».

Посмотрим пушкинскую «Капитанскую дочку».

Люди народа — это не только Савельич; это Пугачев и его сподвижники. Народ — не фон произведения, а тема произведения, и люди народа даны с выпуклой полной лепкой, с полным раскрытием психологии.

Посмотрим, как это переживал Л. Н. Толстой.

Во всех первоначальных набросках «Воскресения» дело начинается с Нехлюдова, с его переживаний. Катюша Маслова и вся крестьянская Россия того времени не стояли в центре повести.

Прошло много лет. 5 ноября 1895 года Толстой записывает в дневнике: «Сейчас ходил гулять и ясно понял, отчего у меня не идет Воскресение. Ложно начато. Я понял это, обдумывая рассказ. О детях — Кто прав; я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они предмет, они положительное, а то тень, то отрицательное. И то же понял и о Воскресении. Надо начать с нее. Сейчас хочу начать»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 53, М., Гослитиздат, 1953, стр. 69.

Начать с нее — это обозначало начать с Катюши Масло-вой, с суда над ней, и дальше сделать ее основным героем произведения. Нехлюдов отошел в сторону. Тем самым главный конфликт изменился, потерял религиозную окраску, углубился социальный анализ, и произведение получило революционное значение.

Выбор героя и выбор конфликта, анализ героя при помощи конфликта — главное решение сценария. Компромисс приводит к ошибке.

В «Минине и Пожарском» Роман — это реальное лицо, и конфликт Романа с Орловым реален.

В сценарии «Навои» мастер, стоящий рядом с Навои, неуверителен. Друг Навои — повар-поэт. Существование повара реально, но выбор героя из народа, его профессия — повар — условны, и конфликт не раскрывается героями из народа.

Поэтому поучительный сценарий «Навои» слабее сценария «Минин и Пожарский», хотя и лучше построен по живости действия, в чем, я считаю, большая заслуга Спешнева.

Прекрасным решением темы народности в сценарии является «Чапаев». Там этот вопрос как будто и не стоит. Чапаев сам человек из народа, изменяющийся, раскрывающий себя в действии, вырастающий вместе с людьми, которые его выдвинули.

Показ народа в художественном произведении, конечно, не исключает сюжета, конфликт которого основан на любви, но обычно в таких произведениях любовный конфликт — второстепенный.

Вспомним «Тараса Бульбу». Любовь присутствует в повести, но не является главным ее элементом. В любовном столкновении человек не исчерпывается, и рядом с любовью Андрея к прекрасной полячке дана материнская любовь и любовь отца-судьи.

Не исчерпываются узколюбовными конфликтами сюжетные положения вещей Горького.

В наших исторических сценариях мы то избегаем любовной линии, то придаем ей слишком большое значение.

В «Эстетических отношениях искусства к действительности» Н. Г. Чернышевский писал:

«Мы вовсе не думаем запрещать поэту описывать любовь; но эстетика должна требовать, чтобы поэт описывал любовь только тогда, когда хочет именно ее описывать: к чему выставлять на первом плане любовь, когда дело идет,

собственно говоря, вовсе не о ней, а о других сторонах жизни? к чему, например, любовь на первом плане в романах, которые, собственно, изображают быт известного народа в данную эпоху или быт известных классов народа? В истории, в психологии, в этнографических сочинениях также говорится о любви, — но только на своем месте, точно так же как и обо всем. Исторические романы Вальтера Скотта основаны на любовных приключениях — к чему это? разве любовь была главным занятием общества и главной двигательницей событий в изображаемые им эпохи? «Но романы Вальтера Скотта устарели»; точно так же кстати и некстати наполнены любовью романы Диккенса и романы Жоржа Санда из сельского быта, в которых опять дело идет вовсе не о любви»<sup>1</sup>.

Мы пошли на условность показа любви Навои. Романтическая история была взята из поздней бухарской легенды, и эта анахроничность испортила фильм. Женщины Герата были другие — они были свободнее, самостоятельнее, энергичнее (между прочим, они не носили покрывал). В образе Гюльмы мы дали условную красавицу-розу, обычную для ленты о Востоке. То, что девушка — дочка архитектора, только сказано, а не показано.

Понятие о любви — понятие историческое, и в разное время в него вкладывается разное содержание. Любовь у героев Гомера иная, чем любовь у героев Эсхила; у Еврипида мы видим другую любовь.

Любовные отношения должны быть показаны так, чтобы они не отрывались от других отношений между людьми, чтобы они не выглядели как нечто вечное и биологическое, неизменяемое. Их надо раскрывать.

Посмотрим, как показывается любовь в русском эпосе.

Василиса Микулична, передевавшаяся грозным посланцем и спасающая своего мужа — богатыря Ставра, любит по-своему. Девка Чернавка, разгоняющая драку на мосту коромыслом, любит по-своему. Иначе любит старый казак Илья Муромец, по-своему любит Добрыня Никитич. Иначе любит бабий пересмешник Алеша Попович.

Любовь каждого из этих людей исторически конкретна и типична.

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, М., Госполитиздат, 1950, стр. 155.

Показывая любовную историю Анны Карениной, Толстой раскрыл все многообразие русской жизни, в которой «все перевернулось и никак не может уложиться». Любовь Левина раскрывает его образ и положение землевладельца.

Мы должны учиться везде и до конца понимать и показывать человеческое чувство в его исторической конкретности.

Благодаря тому что советские художники опираются на марксистско-ленинское понимание истории, наш народ заново и правильно узнал свою историю и из исследований ученых и из произведений литературы и кино. Многие образы истории очистились в народном сознании, предстали в своем истинном виде. Часто это новое осознание в какой-то мере углубляло и развивало народное представление, народное осознание того или иного исторического события, жизни героя. Достигалось это тогда, когда авторы правильно понимали роль человека и роль народа — творца истории.

Для того чтобы создать произведения об истории, мы должны прежде всего глубоко изучить жизнь народных масс, исторические факты, столкновения исторических героев, понятых в их типической сущности, правдиво, с марксистско-ленинских позиций, конкретно показать воздействие народных масс на ход исторических событий. Художник должен тщательно отбирать характерные детали, выясняя сущность типов через сюжетные положения, показывая общее через единичное.

1954

## „ВОЛГА-ВОЛГА“

Существовала когда-то теория, что пьеса — это предлог для спектакля. Существовала теория, что сценарий — мотивировка трюков.

Я эту теорию хорошо помню, потому что сам ее проповедовал в 1922 году.

Многим кажется, что для комедии эта теория справедлива.

Ссылаются на Чарли Чаплина. Чаплин не пишет сценариев, он делает картины из отдельных сцен.

Эти сцены иногда повторяются из картины в картину.

Мы знаем такие повторения: Чаплин проглотил свисток или Чаплин катается на роликах. Иногда повторяется не только трюк, но целое сюжетное положение.

Но в картинах Чарли Чаплина есть единство героя.

Сам Чаплин — сюжетный герой, через него зритель узнает многое о мире и о себе.

У Г. Александрова, как говорят в кино, — золотые руки.

Он владеет техникой кино в высоком значении этого слова. Не только техника съемки у Г. Александрова совершенно современная, но он знает также, как надо делать комедию, как надо делать смех.

«Веселые ребята» — смешная комедия, правда, с цитатными местами.

«Цирк» отличался от «Веселых ребят» элементами мелодрамы. Его финал крупнее сюжетного рисунка вещи.

На комедиях Григория Александрова много смеются, но о них мало говорят.

О «Волге-Волге» стоит поговорить подробно.

В сюжете комедии две линии.

Первая — это линия Дуни — Орловой. Девушка сложила песню, эта песня распространилась в народе, девушку обвиняют в плагиате, ей нужно доказать свое авторство.

Вторая линия сюжета, это Ильинский — Бывалов. Жизнь страны враждебна озлобленному бюрократу Бывалову.

Искусство, которое показывает Г. Александров, вне времени и пространства. Самодеятельное искусство — как всегда у Г. Александрова — выражено джазом. Это не быт, а цитата.

Ильинский работает очень хорошо. Текст его роли во многих местах первоклассный, но, к сожалению, комизм ленты в большинстве случаев словесный. Бывалов дан Ильинским с большой силой, с большой реальностью. Слабее линия Дуни, очень разнообразно и охотно показываемой в ленте. Обе сюжетные линии связывает Бывалов, который хочет использовать самодеятельное искусство для того, чтобы с одной из самодеятельных трупп проехать в Москву.

Один момент Бывалов даже выступает как похититель славы Дуни.

Сюжет мог удаться, если бы роль Дуни была написана с той же силой, как роль Бывалова, если бы авторы иначе решили вопрос о самодеятельном искусстве, если бы они не увлеклись комизмом вещей. Но введена Дуня в ленту

вяло, эпизод на плоту затянут. Плот никуда не идет, и вместе с ним стоит и сюжет.

Бывалов отремонтировал старомодный пароход «Северюга». Такой пароход возможен в американской комедии. Это пароход с Миссисипи, хотя такие пароходы раньше бывали и на наших реках. Пароход этот плывет очень долго, соревнуясь с откровенно театральной, расписной парусной баркой лесорубов. Барка довольно плохо ходит под веслами, паруса на ней неохотно надуваются.

На этих двух, очень условных, судах пробуксирована середина комедии. Середина эта очень затянута. Чем дальше от Мелководска отплывает «Северюга», тем более неправдоподобной она становится, но комедия притом не становится комичнее.

Трюки, которыми работает Александров, мне кажется, сделаны технически — я говорю о технике сценария — неправильно.

Хвастун-капитан рассказывает о том, что на реках бревна иногда пробивают днища кораблей, и сейчас же бревно пробивает днище.

Чисто сделанные сцены, показывающие, как Ильинский проваливается через палубу корабля, как сажа летит из трубы парохода, — все это трюки, все это комизм вещей, причем вещей держанных.

Человек, который мог создать Бывалова, который построил очень сложным способом великолепную интермедию поющего официанта, человек, создавший сцены отчаяния Бывалова среди веселого, поющего города, мог бы иначе построить сам город, так, чтобы в нем жили не одни дворники и официанты.

В ленте недостает мужского голоса, большой, серьезной волжской песни.

Поэтому в ленте «Волга-Волга» есть пароходы, а Волги мало.

Перед Волгой показали нам Чусовую.

Проходит на экране превосходно снятая, прекрасная река.

По реке плывут плоты, на плотках пляшут самостоятельный канкан. Пляшут неплохо, но река уж очень хороша.

Люди с сердцем иначе бы пели и танцевали, увидав такие берега.

Сделано это неверно. Песни Лебедева-Кумача — серьезные песни. Им надо было больше верить.

Александров и в этой комедии пошел на мелодраму — положение Дуни трогательное: она обижена. Но тогда драматичность надо было брать глубже, и песню — выше.

Для того чтобы что-нибудь хорошо узнать, надо сперва знать, потом забыть и вспоминать нечаянно.

Надо забыть о том, что в американских комедиях премьерша показывается во всех видах, и в том числе в мужском костюме, что мы ее видим там и сухой и мокрой.

Это можно делать, но тогда, когда это будут не цитаты из недавно увиденных комедий, а ряд положений, меняющих жизнеотношения героев.

Григорий Александров — мастер, ему снисходительность не нужна. Орлова — талантливая и привлекательная артистка. Она заслуживает правильно написанной роли.

В фильме нет драматургии, нет подчинения всего одной большой, художественно прочувствованной идее.

Вещь разламывается, середина выпадает, комедия начата не так, как окончена. В техническом отношении все сделано хорошо, лучше, чем придумано.

Сила Григория Александрова видна в том, что он вывел замечательного актера, Игоря Ильинского, из штампа.

Штамп был удачен, с ним актер шел из комедии в комедию. Это было смешно, но Ильинский мог дать больше. Григорий Александров в этом помог Игорю Ильинскому.

«Волга-Волга» дает нам новые возможности советской комедии, основанной на характерах. Но кинокомедия должна стать сюжетной.

Кинорежиссер должен пойти за драматургом.

1938

## ЭСФИРЬ ШУБ

Маяковский называл свой очерк «Париж» «Записками Людогуса».

Людогус — это сам Владимир Владимирович, вытягивающий шею, чтобы увидеть далекое.

За шутливым названием «Людогус» лежит уверенность в себе.

Вот что писал Маяковский:

«Вы знаете, что за птица Людогус? Людогус — существо с тысячеверстной шеей: ему виднее!

У Людогуса громадное достоинство: «возвышенная» шея. Видит дальше всех. Видит только главное. Точно устанавливает отношения больших».

Людогус любил вещи Эсфири Ильинишны Шуб.

В ЛЕФе было много шума и лязгу, не всегда строительного. ЛЕФ доходил до отрицания искусства, до противопоставления монтажа творчеству, в пользу монтажа. Но в этом шуме была своя логика, которую можно понять. Это не металл, но иногда это руда.

Кино записывает движения. При помощи кино можно записать драму, оперу, можно создавать драму и оперу. Можно создать даже киноискусство, и высокое киноискусство. Кроме того, кино — это память.

Вы представляете себе, как нам было бы интересно видеть в кино Пушкина, как ходит Александр Сергеевич по улицам. Не думать о том, что как хорошо сыграл актер Пушкина, не смотреть, как два актера сыграли по-разному, а увидеть самим. Это невозможно.

Но вполне возможно было бы нам в кино много видеть Горького, Блока, Маяковского.

Лев Николаевич Толстой снят в кино разнообразно. Существует хроника. Хроника страдает злободневностью. Плохо, что мы не снимаем хронику для будущего.

ЛЕФ говорил о том, как интересно в кино смотреть старые моды, как интересно смотреть события, развязки которых известны нам и неизвестны людям, ходящим по экрану. Это знание будущего, знание развязок создает исторический сюжет хроники.

Эсфирь Шуб работала на 3-й фабрике, около Брянского вокзала. Она монтировала картины Тарича, Рошала и многих других.

Возникла мысль создать картину «Февраль», картину «Падение династии Романовых». «Романовых» снимали много. Картина получилась исключительно интересная.

Эсфирь Шуб сделала картину о Льве Толстом.

Картину испортили консультанты, суетясь со своими объяснениями. Но смотришь ее с волнением.

Когда архитектор создает архитектурное произведение, он пользуется до него созданными карнизами, капителями, рустовкой.

Человеческая работа вообще пользуется трудом всего человечества. Художественный труд обладает общностью.

Труд Эсфири Шуб обладает большим количеством при-

знаков самостоятельного труда художника, чем труд архитектора.

Исторические детали, из которых собирается ее лента, каждый раз более разнообразны, каждый раз однократны, в противоположность архитектурной работе.

Такие ленты, как «Падение династии Романовых», как «Испания», как лента о «Комсомоле — шефе электрификации», ближе всего подходят к работе художника-историка.

Из огромного количества материала — материала, обозримого только с огромным напряжением зрения, отбираются эпизоды, и один эпизод осмысливается другим.

Вещь получает глубину и дальность, ее видишь в перспективе.

Зритель сам становится «людогоусем», видит общее, видит ход истории, смотря на то, как обучают военному шагу первых наших красноармейцев.

Я рецензировал все картины Эсфири Шуб и не буду повторять свои рецензии.

Работа углублялась, появлялись обобщения, создавался сюжет исторических событий, картина судила историю.

Мы снимаем мало, не снимаем для будущего. Человечество нас будет упрекать за то, что мы не засняли переход от предыстории к истории. Обрезки нашей хроники будут драгоценны.

Будут любить и наши парады, слаженные, красивые, по будут искать, как ходил советский человек, как шел рядом с ним ребенок, как вырастал этот ребенок, менялись улицы и правила движения на этих улицах.

Эсфири Ильинишне Шуб трудно помогать людям вытягивать свою шею.

А хроника, как вино: чем старше, тем сильнее.

Труд Эсфири Ильинишны был почти одинок. Ей работать трудно. Она работает и растет вместе с художественной кинематографией.

1940

## „ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН“

Форма — не внешность предмета, это — закон его построения. В старых формах, например в формах любовной фабулы или детектива, нельзя полностью передать законы построения нашей жизни.

В картине Фридриха Эрмлера, поставленной по сценарию Блеймана, Большинцова и Эрмлера, речь идет именно о законах построения нашей жизни. Партия, руководя рабочим классом, строит социализм. Враги борются с ней. Они пытаются разложить работников, скомпрометировать их. Они занимаются вредительством, диверсиями.

Материал ленты сложен, непривычен искусству.

Лента смотрится с необыкновенным интересом.

Это — не детектив. В ленте есть любовь, но эта лента не про любовь.

Боровский, роль которого прекрасно выкована артистом О. Жаковым, умен. Он не верит в свою победу. Тем не менее он борется — борется потому, что он мстит, потому что его руками борется капитализм против побеждающего социализма.

Лесник, роль которого играет актер Б. Жуковский, сын кулака, может быть, сам кулак, колеблется и не может убить Шахова. Но у Боровского, у Брянцева (П. Кириллов) нет колебаний.

Отвергнутые массами, вытесняемые из жизни, потерявшие родину люди ведут борьбу, ненависть и презирая друг друга.

Карташев (И. Берснев) лепечет бессмысленные фразы, он пытается еще быть «теоретиком».

Боровский презирает Карташева, но оба они делают одно и то же дело.

Земцов — провокатор (Ю. Толубеев) — и Сизов (Б. Пославский) — хозяин Боровского — все они помогают друг другу, и все они обречены.

Шахов не знает об этих врагах. Враги долго не разоблачены. Их преодолевают честностью.

Традиционным, несколько даже цитатным кажется начало ленты. Люди счастливы, ходят, играют в теннис, живут в домах отдыха, получают ордена.

Так у нас часто кончаются картины.

Но картина Фридриха Эрмлера так только начинается.

Это благополучие — сюжетное. Враг замаскировался.

Шахов не верит маске. Шахов верит людям. Шахов знает, что огромное большинство людей честно. Шахов работает, у Шахова огромная жизнь.

Боровский всегда в комнате, в подземелье.

Идет сложная интрига.

Вредитель Авдеев (К. Адашевский) хорошо сыгранным покаянием хочет свалить всю ответственность на директора завода Дубка.

Но рабочий коллектив, самокритика, дружба людей мешают вредителям.

Старый провокатор — опытный, сильный враг. Он попадает на проверку документов.

Партийные документы не у него одного не в порядке. Но, стараясь спрятать свое омское предательство, Земцов путается, проваливается и разрывает всю шпионскую сеть.

Действия врагов хитры, но они разоблачаются не случайно, не догадкой, не отдельной уликой; они сталкиваются с партийной практикой, с организованными навыками, основанными на новой нравственности.

Я попытался для себя разобраться, что же нового в сценарном уменье Блеймана, Большинцова и Эрмлера.

В картине все рассказано элементарно, но это очень значительно.

Рано погибший Натан Зархи когда-то писал сценарий «Конец Санкт-Петербурга». Лента поставлена, но не осуществлена.

Зархи сделал сценарий так: традиционное сюжетное положение неожиданно разрешается новым социальным, извне пришедшим фактором.

Натан Зархи хотел учиться у Льва Толстого, у которого в романе «Война и мир» война разрешает конфликты, сводит и разлучает героев, возвращает Андрея в момент смерти жены, включает его повозку в обоз Ростовых, освобождает Пьера руками Долохова и в том же бою убивает Петю Ростова.

Война и мир у Льва Толстого имеют разную мотивировку событий.

Война, включая в свой бег миллионы, качественно изменяет самые мотивы действий.

«Конец Санкт-Петербурга» был хорошей лентой, живописно очень интересной, но не решившей своего сценария.

В картине Эрмлера поразительно единство коллектива.

Эрмлер, оператор Кольцатый, художники Мейкин и Малкин, звукооператор Дмитриев — у всех у них единое понимание картины.

Они не делают сценарий или картину для сценария или картины. Весь коллектив стремится понять логику и так-

тику борьбы, и, осознавая, ее, создает новые формы искусства.

Шахов — Боголюбов прост, понятен, весел.

Это — счастливый человек, веселый и недовольный собой, желающий от себя большего.

Он понятен зрителю.

Он непобедим, потому что он дружен с историей. Его победа предопределена, и он ее в то же время подготавливает, ускоряет, выбирает для нее трассу, прокладывает ей путь, как путь канала.

Победить Шахова нельзя.

Боровский это понимает.

Он не верит в победу. Он убивает Шахова от бессилия, оттого, что он больше ничего не может сделать.

Убийца Брянцев вырван из человеческой жизни, из человеческого понимания.

Зритель смотрит на него, на Карташева, на Боровского, на Земцова сверху, зритель понимает и ненавидит врагов.

Группа Фридриха Эрмлера создала замечательную, слитную картину.

Фридрих Эрмлер, крупнейший режиссер советской кинематографии, создал свой лучший фильм.

Но, конечно, он не решает всех задач советской кинематографии.

Канал, вокруг которого идет борьба, служит только фоном картины. Мы видим борьбу в диалоге.

Борьба дана в перемещениях, в выдвижении нового директора. Борьба в самом плане, в самом методе работы задана, но еще не дана.

Надя Колесникова (З. Федорова) — девушка, по которой равняются другие девушки, — девушка-знамя, задана в картине. Она во второй серии органичнее, чем в первой серии, но роли ей сценаристы еще не написали.

Прекрасен в ленте Н. Боголюбов.

В первых сценах диалог несколько лобовой, люди показывают себя. Но Боголюбов очень быстро начинает жить, и его жизнью живут зрители.

«Великий гражданин» — картина прекрасного качества, удача советского искусства.

## МАЯКОВСКИЙ В КИНО

Вскоре после Февральской революции Маяковский переехал в Москву. В Москве он снимался в ленте «Не для денег родившийся».

Эта лента по Джеку Лондону, но Джеку Лондону, понятному Маяковским.

Иван Нов спасал брата прекрасной женщины. Потом началась любовь. Женщина не любила бродягу. Тогда бродяга становился великим поэтом.

Все это снимала фирма «Нептун», принадлежавшая Антику.

Света было мало. В кафе футуристов задник был почти на самом экране. Задник небольшой, на нем изображена какая-то десятиногая лошадь. В кафе — Бурлюк с разрисованной щекой и Василий Каменский.

Иван Нов читает стихи Бурлюку.

Бейте в площади бунтов топот!  
 Выше гордых голов гряда!  
 Мы разливом второго потопа  
 Перемоем миров города.  
 Дней бык пег.  
 Медленна лет арба.  
 Наш бог бег.  
 Сердце наш барабан.

И Бурлюк, как тогда на бульваре Маяковскому, говорил Ивану Нову:

— Да вы же гениальный поэт!

Начиналась слава, и женщина приходила к поэту. Поэт ходил в накидке и цилиндре. Он надевал цилиндр на скелет, покрывал скелет накидкой и ставил все это рядом с открытым несгораемым шкафом.

Шкаф был набит гонорарным золотом до отвращения. Женщина подходила к скелету, говорила:

— Какая глупая шутка.

Поэт уходил на крышу, чтобы броситься вниз. Потом он играл револьвером, маленьким испанским браунингом, вероятно, тем самым, который поставил пульей точку.

Маяковский играл в вещи, которая называлась «Учительница рабочих», был хулиганом, исправлялся, любил, умирал под крестом.

Он играл без грима и не очень нравился Антику. Когда хозяин спорил с Маяковским, тот хладнокровно отвечал:

— Вы знаете, я могу в крайнем случае писать стихи. Он веселился как мальчик.

К кинематографии после Октября Владимир Владимирович относился чрезвычайно серьезно.

Американскую кинематографию он уважал.

Приехала Мэри Пикфорд. Она приехала с Дугласом Фербенксом, у которого щеки были такие, что за ними не было видно ушей.

Они ехали мимо бедных полосатых полей. С ней вместе ехал оператор, снимая ее, уже немолодую, и ее толстого, славного, но уже уходящего из славы мужа.

В газетах говорили о том, быть ли автомобилю или автотелеге. В театре шла «Зойкина квартира».

В кино шла «Шестая часть света» Дзиги Вертова.

В этой картине мыли баранов в море, охотники чародействовали перед выстрелом в соболя. Большая, разнокультурная, пестрополосая страна проходила через экран.

Маяковский любил хронику, хвалил Дзигу Вертова.

Он любил поэзию, свой парус, поставленный в ветер времени, и цель свою, счастливое человечество.

И к этой цели шел.

Он любил Пушкина и очень обижался на картину «Поэт и царь». Там поэт писал стихи так: пойдет, присядет к столу и сразу напишет: я, мол, памятник себе поставил нерукотворный.

А памятники ставятся совсем не так.

Маяковский обиделся за Пушкина, как за своего товарища.

На Пушкинской площади около большого плаката стояли два рекламных чучела, изображающих Пушкина и Николая.

А Маяковский проходил через этот город, который еще не весь был городом будущего, приходил на Страстную, которая еще не была площадью Пушкина, думал о Пушкине, писал стихи о любви, о ревности, о Дантесе, о том, как трудно работать поэту.

И дальше шел по Тверской, которая теперь улица Горького, шел к площади, которая сейчас его имени.

Он шел в театр.

Он собирался ставить пьесу.

Но сперва поговорим о кино.

Кино Маяковский любил хроникальное (но организованно-хроникальное) и сюжетное.

С сюжетом ему было трудно. Он лирический поэт, и у него лирический сюжет, он сам герой своих вещей.

Его тема — поэт, идущий через горы времени.

В кино он любил самую специфику кино.

Он не собирался играть с киноаппаратом. Но театр, как и слово, дает художнику какие-то ограничения, и, переходя в новое искусство, надо стараться освободиться от ограничений, а не тащить их с собой.

Лев Толстой любил в кино превращения и не хотел ставить в кино «Анну Каренину».

Кино нравилось Маяковскому и тем, что киноработу не надо переводить. Он любил американскую ленту.

«Потому, что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности. «Поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. п.»<sup>1</sup>.

Маяковский мечтал о радио для поэтов, мечтал с помощью радио передать метод своего чтения, новый, звучащий стих.

Я встретил одного старого редакционного работника, который не печатал Маяковского и был в числе людей, выдававших поэту удостоверение, что его вообще не будут печатать.

Понял он поэта тогда, когда ему прочел стихи сын. Сын прочел вслух. Сыну-краснофлотцу был 21 год.

Вот как приходится дожидаться.

В кино Маяковский хотел ввести поэтические образы.

Ему нужна была и хроника и властное владение предметом. Сопоставление предметов, а не только показ их.

Он двигал кино в иной, поэтический ряд. Пойди, уговори людей! В кино ведь надо людей уговорить на съемку. Лента сама не снимается. И вот Маяковский написал сценарий «Как поживаете». Напомню один кусок. Маяковский на улице подходит к девушке. Девушка отвечает ему:

«— Да я же с вами говорить не буду».

55. Девушка отстраняется, поворачивает несколько раз голову, отрицательно покачивает головой.

56. Наконец вступает в разговор.

<sup>1</sup> В. В. Маяковский, Сочинения, т. XII, стр. 171. Статья «Караул».

«Да я с вами идти не буду. Только два шага».

57. Он делает шаг. Идет рядом.

58. Затем берет под руку и идут вместе.

59, 60, 61. Маяковский на ходу срывает с мостовой неизвестным путем выросший цветок.

62. Маяковский перед воротами своего дома.

«Да вы ко мне не зайдете, только на одну минуту».

63—69. Вокруг зима, и только перед самым домом — цветущий садик, деревья с птицами: фасад дома целиком устан розами».

С этим он и пришел в кино.

В Гнездиновском переулке стоял двухэтажный дом. Там было Совкино. Сценарным отделом заведовал Бляхин, человек, кое-что в кинематографии и тогда понимавший.

Я говорил тогда, что сценарий Маяковского такой, как будто в комнату вошел свежий воздух. Тогда приходилось читать тысячи однообразных сценариев.

Потом сценарий прочитали. В правлении Совкино работал Шведчиков — человек, любящий кино, но в искусстве неопытный, Трайнин, который потом занимался советским правом, и Ефремов, который потом ушел из кино.

Трайнин сказал: «Я знаю два типа сценариев; один говорит о космосе вообще, другой — о человеке в этом космосе. Прочитанный сценарий не подходит ни под один из этих типов. Говорить о нем сразу трудно, но то, что он не выдержан идеологически, — ясно».

Шведчиков. Искусство есть отражение быта. Этот сценарий не отражает быт. Он не нужен нам. Это эксперимент, а мы должны самоокупаться. Ориентируйтесь на «Закройщика из Торжка».

Ефремов. Никогда еще такой чепухи не читал!

Что же вышло? На этом заседании или на следующем вместо Маяковского помилован был Варрава — приняли сценарий Смолина под названием «Иван Козырь и Татьяна Русских», или же «Рейс мистера Ллойда». Потом спасали сценарий большими декорациями и не спасли.

Лента потонула вместе с фанерным пароходом.

Задача Маяковского — кинообраз — осталась неосуществленной.

И сейчас не берутся это сделать — хотя бы в экспериментальном плане.

Сценарий «Как поживаете?» обратился в пьесу.

Театры, к которым обращался Маяковский, не были театрами слова. В них были большие актеры, любящие Маяковского, но не было великой традиции осуществления стихотворной и острой прозаической, реальной, но не бытовой речи.

Это было время, когда говорили, что пьеса только повод для спектакля.

И вот случилось, что эта вещь Маяковского не была осуществлена ни в кино, ни в театре.

\* \* \*

Горький очень интересовался кино. У него есть сценарий «На дне». Это не инсценировка пьесы, а новеллы о том, как люди дошли «до дна». Последней сценой сценария была первая сцена пьесы. Эту вещь мы не видели даже напечатанной.

Есть у Горького и сценарий «Степан Разин». Он написал его за границей. Когда Мосфильм ставил «Степана Разина», режиссеру следовало бы из любопытства посмотреть вещь Горького.

И в сценариях Горького и в сценариях Маяковского была воля художника.

Они изменяли само представление о кинематографе.

Несколько раз поднимался вопрос о постановке вещей Маяковского в кино, но ни Маяковский, ни Горький в кино так и не появились.

Горького инсценируют, но не исследуют, чего писатель добивался в кино. Не нашлось ни одного режиссера, который, хотя бы в виде опыта, потратил тысячу метров пленки для того, чтобы посмотреть, что получится в кинематографе из поэзии Маяковского.

Маяковский среди нас ходил и ездил на извозчиках Москвы. Большой, высокий. Выступал на диспутах, спорил, говорил о будущем. Отдельно существовало гениальное изобретение Люмьера. Снимали Маяковского чрезвычайно мало.

Голос Маяковского в кино, кажется, не записан.

Великий поэт изменяет судьбу людей.

Если поверить ему, если по-настоящему учиться у него, а не подражать ему, то надо изменить свою жизнь, иначе жить.

Проще — не узнавать поэта. Проще — отдать ему признание повторением чужого признания.

Вероятно, то же происходит и с Горьким — люди боятся прочитать внимательно горьковский сценарий.

Построено это, вероятно, не по-обычному, иначе идут кадры, переделывать страшно, учиться лень...

Мы не всегда любим людей, зовущих нас на новые дороги.

Нам казалось, что Маяковский тратит себя на «Окна Роста», на агитационные стихи. Прочтите сейчас эти стихи — это история нашей революции.

У кино был друг, которого оно не оценило.

Прочтите вещи нашего друга, и не для того, чтобы плакать, а для того, чтобы учиться, для того, чтобы быть творчески недовольными собой.

1937

## ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ КИНОСЦЕНАРИЙ

### 1

Иногда говорили, что русская литература не сюжетна и что план в русском искусстве не занимает такого места, какое ему принадлежит, скажем, в классическом искусстве греков. Это не так.

Чернышевский во второй статье «Сочинения Пушкина» писал о «Сценах из рыцарских времен»:

«Это произведение яснее всего показывает, что существенная красота заключена не в словах, которыми умеет гениальный писатель облечь свои мысли, а в том гениальном развитии, которое получает мысль в его уме, воображении, соображении,— назовите это, как хотите,— в художественности, с какою представляется ему план...»

Чернышевский считал, что сюжетность и план — основные качества русской литературы.

Силу русской поэзии Гоголь видел в ее чувстве будущего. Он писал: «Поэзия наша звучала не для современно-го ей времени, но чтобы... увидели мы, что есть действительно у нас лучшего, собственно нашего, и не позабыли бы его вместить в свое построение».

Русская литература (и русское искусство вообще) требовательна и содержательна, и поэтому высоко ценит план и сюжет.

Пушкин десятикратно обрабатывал планы своих повестей. Так же делал Толстой.

Сюжеты в русском искусстве новы и не традиционны. Они изменяются в зависимости от задания. Поэтому так сложно сюжетное построение «Войны и мира» Толстого.

Война тесно связана с миром, она сводит и разводит героев. С войны возвращается в трагический момент смерти жены Андрей Болконский, раненого Андрея Болконского война включает в обзор едущих из Москвы Ростовых. Война приводит Пьера к месту гибели Пети Ростова и знакомит Николая Ростова с княжной Марьей.

Книга настолько нагружена, настолько широка, что сюжетные ходы не чувствуются. Они не навязчивы и не условны. Но все произведение организовано.

В противоположность организованности французской комедии или поэмы план в произведениях русского классического искусства является средством раскрытия действительности.

Сложны и умелы сюжеты Достоевского. Современная мировая проза заново научилась сюжетному искусству у Антона Чехова.

Чехов вывел новеллу с пути традиционного анекдота. В его рассказах мы не сразу видим происшедшее, но план рассказа построен так, что мы ощущаем жизнь, не укладываемую в старые сюжетные схемы.

Сюжет чеховской вещи «Дама с собачкой» или гениальной «Скудной истории» — это рассказы о любви, начатые там, где их кончали прежние романисты.

Реализм, обращенный в будущее, создавал планы великих русских художественных произведений.

## 2

Огромно Адмиралтейство на берегах Невы. Это одно из самых больших зданий мира. Но башня из двух кубов и шпиля так сильна, что спокойно организует все здание.

В русской литературе не слышно крика (как, например, у прекрасного романиста Гюго), потому что дело идет о таких больших мыслях и поворачиваются такие тяжести, что мы не сразу видим равновесие грандиозного плана.

Когда мы говорим о сегодняшнем дне, будем помнить силу, которая стоит за нами, потому, что мы должны создавать искусство, так же или еще более обращенное в будущее, как искусство, которое создавали Ломоносов, Державин, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Блок, Маяковский.

В великих художественных произведениях сосредоточена работа поколений.

Рифма, эпитет, образ, характер создаются всеми, выращиваются всеми вместе. Для того чтобы созрел гений Пушкина, работали поэты большие и малые, рассказывали сказки, шутили, пели песни в народе.

Обычный труд совместен. Люди вместе в одном помещении, на одном конвейере собирают машину или строят дом. Искусством каждый занимается сам по себе. Оно не совместное, но оно общее.

В мелких картинах сосредоточены усилия сотен художников, рисунки которых в студиях бросают на пол.

Вот почему картина, которая пишется иногда несколько часов, стоит так дорого. Здесь оплачивается труд многих.

Поэтому надо радоваться величию искусства. Поэтому великие поэты и прозаики великодушны и так легко переоценивают своих современников. Тут они не ошибаются. Они видят в зрне плод и пищу.

Для того чтобы была создана одна хорошая книга, должны быть написаны сотни посредственных книг, для того чтобы была создана одна хорошая опера, должны быть написаны десятки плохих. Даже гению Чайковского нужен был «разгон». Он написал оперы «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула» и достиг удачи в «Евгении Онегине». Он написал «Орлеанскую деву», «Мазепу», «Чародейку и, наконец, создал «Пиковую даму».

Нужны многие усилия, для того чтобы выкристаллизовать художественную мысль.

Это относится и к кинематографии. Для того чтобы появлялись в год десять или двадцать хороших лент, надо поставить гораздо больше. Попытка создать сразу «Пиковую даму» или «Евгения Онегина» не удастся ни в поэзии, ни в музыке, ни в кино.

Вот почему я убежден, что с небольшим количеством фильмов кинематография существовать не может.

Дело, конечно, не только в художественном совершенствовании киноискусства. Это лишь часть вопроса.

Необходимо, чтобы на экранах мира шло много хороших советских лент.

А для этого необходимо вообще существование многих лент.

## 3

Перед советской кинематографией стоит вопрос, откуда взять сценарии. Он труден, особенно сейчас, когда мы несколько лет очень мало снимали и когда у нас вряд ли есть два десятка сценаристов.

В чем состоит профессия кинодраматурга? Какие ее основные трудности и возможности? Вернее, каковы основы профессионального сценария?

Прежде всего — трудности велики. В американской кинематографии (которая делает сотни картин в год) стоимость сценария доходит до четверти стоимости фильма. Американцы знают цену деньгам. Значит, сценарии ими создаются с трудом.

В Америке сценарий обыкновенно создается (но это не общее правило) на основе уже существующего литературного произведения. Его делают специалисты. Процесс создания сценария расчленен. Сюда введено разделение труда. Я не думаю, что мы должны к этому стремиться.

В создании американского сценария участвуют творцы сюжетов, диалогов, авторы вставных шуток — таков результат рассечения единого художественного процесса. Это не всегда плохо. Архитектура и театр знают коллективное художественное творчество.

Сценарий, в отличие от драматургического произведения, осуществляется один раз. Поэтому он должен быть построен так, чтобы это осуществление протекло наилучшим способом (с учетом производства, с учетом режиссера и актера). Вот почему так важна, я бы сказал жизненно важна, для киноискусства, которое хочет расти, проблема производственного сценария.

## 4

Не нужно думать, что сценарий точно совпадает с другими формами драматургии. Драматургия может показать только человека. Она может показать очень ограниченное количество поступков человека и притом в очень условной обстановке — на площадке сцены.

Кино — дитя прозы. Оно показывает человека в живой обстановке. Оно может показать мир таким, каким его ви-



Сценарист не хочет быть Наполеоном. Он пишет много-словно и вяло.

Во многих сценариях есть хорошие выдумки, но нет сильных мест, нет башен, которые формировали бы все произведение, как сформировано Адмиралтейство.

Сценарий должен иметь один конец, а не двадцать, как у нас бывает, когда каждый герой имеет отдельное окончание своей истории. Характеристики героев должны быть действительными, их, по возможности, должен создавать сам зритель.

Вспомним начало старой немой американской ленты «Чикаго». Комната. Спят мужчина и женщина. Утро. Брошена невымытая посуда. Проснулась женщина, потянулась, опять заснула. Проснулся мужчина. Встал и начал мыть посуду.

Это — характеристика героини Рокен и ее мужа.

Создание действительной характеристики чрезвычайно важно для героя. Само действие должно быть нужным для сюжета. Посмотрите, как хорошо у Пушкина в бурне появляется Пугачев. Или как появляются герои в рассказах и повестях Чехова.

Заговорив о распространенных ошибках сценариев, не могу умолчать еще об одной.

Бывает, что автор в каждом эпизоде сценария пытается показать только что-нибудь одно. Например, в длинном сценарии Игоря Луковского «Адмирал Нахимов» неплохое начало: Нахимов командует в бурю. А дальше начинается характеристика отношений людей к Нахимову и идут страницы, которые показывают, как люди его любят. Но нет никакого действия.

Отсутствие действительных характеристик обычно вызывает расплывчатость сценария. Мне думается, основной конфликт сценария, как правило, должен быть таким, чтобы он мог охватить наибольшее количество героев фильма.

Мы умеем нашим сценариям придавать профессиональный вид. Особенно это относится к режиссерским сценариям. Но мы плохо умеем создавать сюжет сценария, заменяя его временной последовательностью, хроникальностью.

Время как замена действия особенно широко было использовано режиссером и сценаристом Арнштамом, который создал последовательный ряд «временных» сцена-

риев. Лучший из них — «Зоя Космодемьянская», написанный вместе с Б. Чирсковым. В нем хроникальная последовательность эпизодов поддержана использованием самой хроники. Человек дается, как результат своего времени. Это и так и не так, потому что подвиг человека нельзя арифметически обосновать сложением хроникальных кадров.

Талантливый фильм о Зое захватывает и волнует зрителя, несмотря на слабость сюжетных связей, а не благодаря этой слабости. Его поднимает талант режиссера и актера, ясное ощущение жизни.

В фильме, поставленном режиссером И. Савченко по сценарию Леонида Соловьева, «Иван Никулин — русский матрос» самым сильным актером оказался Гарин, который сыграл роль начальника станции. Он показал, как мирный человек вырастает в военного человека и что его к этому ведет. Но в сценарии был другой сюжетный конфликт. Конфликт неглубокий — это противопоставление морской души душе сухопутной.

От профессионального сценария мы ждем законченных эпизодов, причем таких, которые бы выявляли истинную сущность произведения. И тут не поможет никакая затейливость, если решение неправильно.

Конечно, писать длинно и писать пышно легче, чем писать просто. Если пишешь длинно, то фактически уходишь от всякого контроля, потому что все можно обещать. Если пишешь пышно, то можешь рассчитывать, что тебя поддержат художник, оператор. Но сценарий должен быть честен.

## 5

Говоря о совершенстве сценария, нельзя забывать о производственных требованиях. Но нельзя, конечно, ими и ограничиваться. Высокий профессионализм художника — это прежде всего высокое понимание человечности, высокое понимание сегодняшнего дня.

Надо писать больше сценариев про современную жизнь, про Москву, и про Челябинск, и про колхозы. Когда таких картин будет много, то не будут пытаться в каждой картине все сразу показать и их станет легче делать.

Чтобы показать нашу жизнь, надо уметь думать, уметь видеть, искать новые сюжетные формы.

Больше всего надо бояться ложного профессионализма!

Советский сценарий отличается и будет отличаться от американского, ремесленного. Так будет лучше.

Но мы должны уже сейчас создавать сценарий профессиональный в том смысле, чтобы его можно было осуществить в студии и с интересом смотреть в зрительном зале.

1945

## ПОСЛЕ ВОЙНЫ

Статьи мои по кино послевоенного периода малочисленны. Само кино переживало кризис малокартинья. Новых картин появлялось в год десять, пятнадцать, до двух десятков число их не доходило. Посвящены они обыкновенно были показу Сталина. Нам говорили: вы торопитесь; художники создают свои картины годами, писатели писали романы по восемь-десять лет; если картин будет мало, они будут лучше, одну хорошую картину можно смотреть несколько раз. Эти предложения не были обоснованы. Лев Толстой, например, писал медленно, но он писал сразу несколько вещей. У него на столе лежали вещи, не мешая друг другу. Надо иметь в виду, что роман делает один человек. Он на столе живет не умирая. Картина создается сотнями людей. Писать сценарий много лет без режиссера, без актера невозможно, а создавать картины много лет нельзя: актеры постареют, натура изменится. Удача приходит неожиданно. Нельзя очень стараться и именно поэтому получить хорошую картину. «Чапаев» появился закономерно, но неожиданно, «Мать» собирались снимать не как гениальную картину. Старались снять хорошую картину.

Но главное, что в картинах неверно решалось,— вопрос об отношении героя и остальных людей. Ленты были слишком генерализированные. Повести Пушкина, романы Толстого имеют многих героев. Петр или Кутузов не занимают всего поля большого романа. В «Капитанской дочке» главный герой, вероятно, Пугачев: он и весь народ. Пугачев тоже человек народа, но он не главный герой. В наших картинах мы давали художника и его слугу, и не научились рядом с музыкантом показать стихию музыки. Мы завалили ленты именами, портретами, не давая времени людям осуществиться. В войне мы показывали Кутузова, Александра

Невского, Ивана Грозного, вырезали их из истории. Мы не умели показать, что Грозный — не только русское явление, что это явление времени конца феодализма, и он для того, чтобы существовать и что-то делать, имел вокруг себя не только людей, которых он подавлял, но и людей, которые ему помогали.

Конечно, время исторических картин не было пропавшим временем. Создавались иногда великие произведения, потому что создавались они в великой стране и на основе великого мировоззрения. В ходе работы неверное решение первоначального сценария переключалось и пересматривалось.

Было сделано большое дело. У народа появилось ощущение значительности русского прошлого. Это сделало кино. Русское искусство прошлого народу было неизвестно. Его показали кинематографисты.

Но лент было слишком мало. Кинематография — это не отдельные деревья, это лес, с опушкой, с подлеском, с мхом или травой у подножия деревьев, с грибами — они тоже нужны; они обрабатывают почву; даже муравьи нужны в лесу. Мы создавали какое-то стерильное искусство гениев, и людей, назначенных в гении. Получалось больше, чем могло получиться. Но если бы мы дали шире расти и русской кинематографии и кинематографии национальных республик, то мы бы сделали еще больше.

1963

## КИНО, ДРАМА, ПРОЗА

### О ТЕХ, КТО НЕ ИНСЦЕНИРОВАЛ

Пушкин писал стихи, прозу, драмы, но у него нет ни одной инсценировки собственного своего сюжета, использованного в прозе или стихах.

Гоголь был великим драматургом и великим прозаиком, но сюжет «Ревизора» он не использовал для прозы и отказался инсценировать «Мертвые души».

Сергей Аксаков всю жизнь увлекался театром, но он не инсценировал ни одной своей прозаической вещи. Лермонтов был поэтом, прозаиком и драматургом, но «Маскарад» написан на сюжет, не использованный в прозе, а «Герой нашего времени» не был инсценирован автором.

Чехов только один раз использовал для сцены тему сказа — это «Свадьба». Все остальные произведения Чехова написаны на специальные, созданные им для драмы сюжеты.

Горький написал очень много пьес, но у него нет ни одной автоинсценировки и почти не встречается даже использования одного и того же мотива в двух произведениях — драматургическом и прозаическом. Горький задумал написать историю русского Жана Вальжана, «Добродетельного каторжника». Сперва он сделал сюжетные заготовки. В пьесу же «Старик» попала только одна фраза из старых заготовок, причем в этом месте Горький сделал на рукописи надпись красным карандашом: «Пьеса».

Таким образом, для наших классических писателей сама сущность прозаического и драматургического произведения различна. Наши классики не удваивали своих произведений.

Это можно утверждать не только о прозаиках, но и поэтах. Не только Писемский, но и Блок, и Маяковский не дублировали своих произведений и не пытались превращать повести или романы в драму.

Сам Толстой никогда не инсценировал бы «Анну Каренину», — если бы он захотел вернуться к теме брака, он написал бы драму с другим сюжетом.

Закон построения «Живого трупа» совершенно иной, чем закон построения «Крейцеровой сонаты».

Нужно помнить, что форма произведения — не внешность произведения, а закон его построения.

## ПОЧЕМУ НЕЛЬЗЯ ПРЕВРАТИТЬ РОМАН В ДРАМУ?

На сцене Малого театра люди, театрально грамотные, производили попытку инсценировки «Войны и мира».

Инсценировка не удалась.

Основная и глубокая причина неудачи состоит в том, что в «Войне и мире» содержание произведения состоит не только из действий героев, но и из оценки автором этих действий. Само противопоставление войны и мира, само противопоставление истории и частного быта — одновременно элемент формы и содержания произведения.

Это произведение не может быть ни переделано, ни сокращено.

Передавая на сцене «Анну Каренину», в театре принуждены сокращать всю линию Левина и Китти, между тем Ленин в своих классических статьях о Толстом опирался именно на эти части произведения, и сокращение их бесконечно обедняет роман. Поэтому я считаю, что не Катаев, Горбатов и Вирта, которые постоянно инсценируют свои произведения, а Пушкин, Гоголь, Тургенев, Чехов и Достоевский, отказавшиеся от инсценировки, правы.

Необходимо передавать сущность художественного произведения.

Что же является этой сущностью?

Не самый анекдот, не увлеченный сюжет, потому что на такой сюжет может быть написано хорошее произведение и плохое. Сущностью не являются и реалистические подробности произведения, которые кажутся его тканью.

Толстой писал Н. Страхову: «Нужны люди, которые бы показали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцепления, в котором состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Законы сцепления, в конечном счете, выражают жизненное отношение и мировоззрение автора, причем часто выражают не то внешнее, что сам автор может сформулировать в простой, так сказать, публицистической форме. Только гениальный критик иногда может определить внутреннюю форму, лежащую за художественным произведением, и обуславливающую его. Эта формула очень часто иная, чем то, что писатель считает своим мировоззрением; обычно эта формула прогрессивнее и даже революционнее, так как она выражает истинную сущность предметов и тот конфликт, в силу которого явления развиваются, изживая внутренние свои противоречия.

В художественном произведении это сцепление можно выразить только созданием новой художественной формы — иной, чем та, которая была в произведении, потому что изменились автор и техника.

Отказаться от киноинсценировок мы не можем, так как искусство не может отказаться от прошлого, от его переосмысления и углубления, так же как язык не может отказаться от своей истории, но работа по киноинсценировке является философско-критической работой, а не работой копировальщика.

Мы должны преодолеть подражательный натурализм в киноинсценировках и перейти к раскрытию внутренних законов художественного произведения, к анализу того сцепления мысли, образов и действий, которые составляют содержание искусства.

## ПРОТИВОРЕЧИТ ЛИ ЭТОМУ ОПЫТ АМЕРИКАНСКОГО КИНО?

Почти все американские киноленты имеют в своей основе какое-нибудь беллетристическое произведение. Надо сказать, что здесь перед нами обычно не инсценировка, а использование мотива чужого произведения, чаще — конфликта, завязки. Очень часто в американском кинопроизведении в скрытом виде содержатся элементы нескольких беллетристических произведений. Заимствования бывают самые неожиданные. Возьму для анализа изданный у нас сценарий Рискина «Леди на день». Сюжет вкратце такой: нью-йоркская торговка яблоками неплохо зарабатывает и может воспитывать свою дочь в Европе, как барышню. Девочка вырастает во Франции, считая себя дочерью состоятельных родителей. Мать пишет ей письма на бланках фешенебельного отеля. Но вот начинается драма. Дочка едет домой в Америку с женихом. Жених — аристократ, его сопровождает отец. Принять их невозможно, отказаться от приема тоже нельзя. Сюжет этот не нов: он может быть назван «бродячим». Мы встречаем его мотив хотя бы в такой всем известной вещи, как сказка «Кот в сапогах», или у французского писателя Пьера Милля в книге «Монарх».

Американская кинематография (мы не имеем здесь в виду такие великолепные картины, как «Цитадель» Кинга Видора, «Гроздь гнева» Форда и многие другие) не только не использует, но обычно обезличивает сюжет, она лишает его почвы, не давая новой почвы. Такая кинематография — гербарий срезанных сюжетов.

## СОВЕТСКИЕ ИНСЦЕНИРОВКИ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Только что вышли картины «Без вины виноватые», «Черевички»; в работе «Волки и овцы», «Пиковая дама». Наша кинематография превращает драму в кинодраму. Легко ли это делать?

Драма на сцене продолжается около трех часов. Этот срок художественно важен. Шекспир оговаривает его специально в прологе к «Ромео и Джульетте». Кинопроизведение в два раза короче. Кинодиалог прямолинейнее, а не только короче. Он убыстрен.

Если мы возьмем «Ревизора» и сократим путаницу речей Бобчинского и Добчинского, получим других, более толковых, менее ущербных людей, и в то же время завязка станет неправдоподобной именно потому, что пропадут суета и путаница в рассказе о ревизоре.

Киноинсценировка драмы чрезвычайно трудна. Она так же трудна, как превращение романа в пьесу.

Театр чрезвычайно условен, пьеса создается с полным учетом особенностей сцены. Пушкин писал в 1825 году: «Из всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические».

При инсценировке мы иногда идем на инсценировки третьей степени, например: мы передаем не «Ночь перед Рождеством» Гоголя, а инсценировку Гоголя для оперы. Ставим не «Пиковую даму» Пушкина, а оперу «Пиковая дама». Таким образом, мы вносим на киноэкран условности сцены. «Ночь перед Рождеством» Гоголя отличается от «Черевичек» Чайковского не только тем, что у Гоголя нет музыки, но и тем, что в либретто Чайковского нет неба и меньше воздуха.

Музыка Чайковского по необходимости будет сокращена, и это очень большое изменение в самом развитии музыкальных образов. Кроме того, опера упрощает гоголевские персонажи. Она не может их осилить. У Гоголя черт похож одновременно на немца и на мелкого чиновника. Черт — пошляк, он жалок, глуповат и прозаичен на фоне поэтического произведения.

В инсценировке черт пригож, похож на сатира. Может быть, он не плохой любовник для Солохи, но ему нечего делать на Украине. И конфликт с ним непонятен. Между тем гоголевский черт не помешал бы музыке Чайковского. Если такого черта нет в оперной традиции, то только потому, что опера не обладает реалистической фантастикой кино. Гоголевский черт глубоко обдуман автором. Происхождение его фольклорное. Во всяком случае, мы можем проследить эволюцию сцены между Вакулой и чертом до XVII века.

Тема человека, побеждающего черта, чрезвычайно древняя и чрезвычайно народная. Гоголь развил и обработал чисто украинский вариант, а инсценировщик использовал только мелкую, в данном случае оперную традицию. Из этого следует вывод, что для киноинсценировок инсценировщик должен обладать кроме знаний кинематографических и общелитературными знаниями.

Но и с чисто кинематографическими решениями в наших инсценировках не всегда благополучно.

Теперь посмотрим на простом примере, как театральные условности попадают на экран.

Поющий актер широко открывает рот, чтобы дать широкий, большой звук.

В кино звук можно усиливать другим способом, но на экране все поют, так открывая рот, что я вижу гланды.

Режиссер не хочет понять, что я сижу не на райке театра, а в киноаппарате, что я смотрю прямо в рот актеру. Я вижу, что в горле актеров нет налетов, но я не вижу поэзии Гоголя.

Мне бесконечно жалко ночи, мороза, гоголевского юмора, всего того, что дорого Гоголю. Я боюсь, что киноинсценировки драм и опер обманывают зрителя. Ему кажется, что он узнал классика, а между тем про него можно сказать пушкинскими словами из «Евгения Онегина».

Мы все узнали, между тем  
Не насладились мы ничем.

«Пиковая дама» Пушкина написана прозой, очищенной от мелочных случайностей. Гоголь писал про прозу Пушкина, что «чистота и безыскусственность взошли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется искусственно карикатурной». Гениальный Чайковский создал второе чудо, но не будем искупать судьбу, требуя третьего чуда — удачи киноинсценировки оперы.

Что же можно инсценировать и нужна ли инсценировка?

Инсценировать необходимо, потому что через инсценировку мы прикасаемся к древнему и великому искусству литературы, расширяем наше мышление, наши чувства.

Но нужно ли создавать гербарий из чужих сюжетов, не создавая ботанических садов?

Ботанические сады были в старину созданы для того, чтобы по цветам обновлять узоры вышивок. Научное значе-

ние они приобрели позднее. Сами по себе вышивки не стали великим искусством.

Нам нужны инсценировки, которые помогли бы вскрыть особенности, жизнеотношение Чехова, Толстого. Я думаю, что наша великая кинематография ближе не к драме, а к прозе.

Киноавтор может дать человека в его обстановке. У него нет сцены. Пейзаж ему покорен.

И человека и обстановку кинематографист может дать с авторским отношением к натуре. Это приближает нас к литературе, оставляя нас работниками самостоятельного искусства. Мы связаны с живописью, и живописный образ у нас может быть глубоко наполнен смыслом.

В старом сценарии Зархи, по роману Горького «Мать», сценарист и режиссер создали ряд замечательных образов. Мы видели здание суда со всей тяжестью его кровли, колонн и архитравов; мы видели обвиняемого и судей, снятых в разных ракурсах. Мы видели солнце, светящееся через материю красного революционного знамени, и видели как бы рождение стен революционного Кремля. Три зрительных образа, связанных вместе, увеличивали оптимистичность трагедии.

Завтра кино будет цветным. Подумайте, насколько сильнее будет воздействие зрительного образа! Если мы не поймем цвета, то мы получим не цветное кино. Съёмки в цвете — дело не только техники, а дело художественного решения.

## ПУТИ КИНО

Американское кино, действуя методами попыток, ошибаясь и повторяясь, имеет большие успехи. Эмпирически американское кино овладевает не только проблемой занимательности, но и проблемой широкого повествования.

Советское кино будет двигаться в сторону романа, а не драмы. Нам нужны инсценировки эпоса — русского эпоса и эпоса братских республик. И, может быть, «Одиссея», потому что что же без нас вспомнит Гомера? И разве не мы наследники «Неутомимого скитальца»?

Наше кино не должно выделять анекдоты из великих произведений, не должно превращать — что, к сожалению и к стыду, мы делаем — Чехова в Лейкина. Мы должны ин-

сценировать настоящего Чехова, прочесть и научить народ читать его, Толстого, Пушкина. Надо инсценировать «Медного всадника», «Полтаву» — те романы, которые невозможны в театре и возможны для нас.

Когда мы вспоминаем про удачу инсценировок, невольно на память приходит «Пышка» Михаила Ромма и «Мать» Зархи и Пудовкина.

Оба эти произведения принадлежат немому кино.

Выразительные средства немого кино меньше выразительных средств кино сегодняшнего.

Слово и музыка увеличили смысловую емкость кинопроизведения. Но немое кино самою условностью своей техники заставляло авторов не столько копировать, сколько заново создавать. При большом таланте авторов это удавалось.

Кино звуковое дает иллюзию возможности копирования драмы.

Копирование невозможно.

Нет ничего страшного в том, что мы инсценируем Островского. Лично мне не нравится «Без вины виноватые». Мне кажется, что Островский обеднен в этой инсценировке, но я видел на улице афиши, из которых вырезаны портреты актеров.

Я знаю, кто это делает. Это делают подростки. Так они вырезывали когда-то Гарри Пиля.

Так вот, я благодарен режиссеру Петрову за то, что советский мальчишка вырезал не Гарри Пиля, а Дружникова, который играет Незнамова, что он посмотрит на портрет советского актера и будет вспоминать хорошие и благородные слова, хотя бы и элементарные, и упрощенные. Пускай будут и эти инсценировки, но они не обогатили Петрова. Они не помогли нашим художникам сложнее понять современность. Они не углубили нашего понимания прошлого.

Я против хищнического использования чужих сюжетов, лишенных конкретности. Я считаю трудным и малоблагодарным делом инсценировку драмы в кино. Это так же пройдет, как проходит и инсценировка в театре. Но вещи, пытающиеся передать великую русскую прозу, стоит делать. Это бесконечно трудно, потому что то, что создано русским искусством, принято, но еще не понято миром.

Новая, большая советская кинематография обновит свои силы в инсценировках русской прозы и поэзии.

## ЗАМОРСКАЯ БОЛЕЗНЬ

В Каннах, во Франции, советский сценарист Б. Чирсков на кинофестивале получил премию за сценарий. В то же время западная пресса отмечала, что американские сценарии — штампованы и однообразны.

Это не всегда заметно советскому зрителю, который видит сравнительно немного иностранных лент и приписывает каждому сценарию всю сумму нового, которое он видит. Между тем нового в новой американской картине может быть тридцать процентов, а иногда пять.

Даже такой гигант американской кинематографии, как Чаплин, переносит целые куски из старых своих картин в новые.

Американская кинематография искусственно задерживает развитие сценария, останавливает рост искусства, избегая затрагивать наиболее важные темы.

Исторические американские сценарии, по существу говоря, — костюмные сценарии. То, что делается в американской кинематографии, с точки зрения теории искусства очень отстало. История берется, как анекдот, деформируется.

Опыт американского кинематографа должен нами изучаться, но принять его мы не можем.

Лет двадцать назад в Москве шел процесс. Один предприниматель из нэпманов решил сделаться писателем. Он брал стенограмму, рассказ какого-нибудь летчика, давал ее обработать третьесортному писателю, а потом добивался у знакомых, настоящих писателей, чтобы они отредактировали текст. Проведя рукопись через три-четыре редакции, он получал подобие литературного произведения, которое, по существу говоря, не имело ни автора, ни художественной ценности.

Так работают часто в Америке, да и в Западной Европе.

Герберт Уэллс написал пародийный автоэпиграмм, где с горечью рассказывал, как его вещи переделывали в кино, причем переделывали не роман, а именно сценарии, меняли диалоги.

Чем же объясняются такая странность, такие обиды, которые не может простить писатель, даже умирая?

На первый взгляд договоры американской фирмы очень выгодны для автора. Деньги выплачивают по сдаче рукописи. От автора не требуют переделок. Полное счастье в той мере, в какой оно может быть выражено в денежных знаках.

Покупается сперва сюжет. Сюжет переделывается другим человеком в сценарий или в либретто, отдельно пишутся диалоги, отдельно вставляются остроты.

Непрерывный творческий труд художника разрублен, разделен.

Владелец фирмы не ищет литературной славы. Он хочет славы для фирмы. Этого ему достаточно. По существу говоря, создается литературная мануфактура, убивается поэт. Вот чем объясняется отчаяние Герберта Уэллса.

Возникают хорошие специалисты, односторонние мастера диалога или шутки.

Нужно ли это нам, нужно ли это человечеству?

К. Маркс говорил про рабочего мануфактуры: «Односторонность и даже прямые недостатки частичного рабочего составляют его достоинство, раз он становится органом совокупного рабочего».

К. Маркс говорил еще: «Как на челе избранного народа было начертано, что он — собственность Иеговы, точно так же на мануфактурного рабочего разделение труда накладывает печать собственности капитала».

Учитель Адама Смита А. Фергюсон воскликнул: «Мы — нация илотов, и между нами нет свободных людей!»

В искусстве единый труд не был уничтожен. В нем сохранялись элементы целостного труда.

Г. Уэллс испугался, увидав себя илотом в кинематографии.

Всякое эпигонское подражание в искусстве является изменой сегодняшнему дню и изменой тому, что создано нашими предками в то время, когда они шли в будущее.

Мы живем опытом предков, живем, изучая опыт друг друга, мы ведем общую работу, но это не совместная работа.

В западных лентах нас часто поражает количество авторов сценария, указанных в титрах.

Создание сценария вещь очень трудная, долгая, сценарий осуществляется только один раз, но все же надо стремиться к тому, чтобы единство творческого процесса, которое так типично и необходимо в искусстве, сохранялось бы и в кинематографии. Я говорю сейчас об единстве художественного замысла. Это единство помогает сохранению взаимоотношения частей.

Раздробление процесса написания сценария помогает продюсеру овладеть художественным процессом; искусство лишается своего голоса, права спора и предвидения. Произ-

ведение оказывается состоящим из частей, которые в разных местах представляются разными людьми и могут быть заменены.

Методы фабрики не могут быть и не должны переноситься в искусство и даже на изобретения.

Нам нужны творческие усилия в общей работе, чтобы осознать не только свои неудачи, но чтобы создавать новую поэтику, новую теорию искусства на основе наших удач.

Мы должны помогать друг другу, иметь свои исследовательские институты, но не должны повторять американский опыт. Американскими способами можно делать только американские сценарии.

Что же нам предлагают? Отчетлива ли теоретическая мысль людей, которые, конечно, хотят доброго и очень стараются, но стараются в своем уголке, изолируя себя от общей жизни советского искусства.

Только что вышел «Информационный бюллетень» Сценарной студии Министерства кинематографии СССР. Тираж этого бюллетеня — всего 300 экземпляров, но вопросы, которые он поднимает, интересны для всех работников кинематографии и для литературной общественности.

Прочитываем статью «Работать по-новому»:

«По установившейся практике на всех наших киностудиях сценарии до сих пор разрабатывались кустарно. Автору предоставлялось право за свой страх и риск разработать либретто или сюжетную заявку и представить их на киностудию. Если либретто удовлетворяло руководство, с автором заключался договор на сценарий и выплачивался соответствующий аванс. Помимо выплаты гонорара, предусмотренного договором, сценарные отделы киностудий никаких прямых расходов по изготовлению сценариев не несли и, следовательно, предоставляли авторов самим себе. Кинодраматургам рекомендовалось самим изучать любой материал, даже ездить в творческие командировки, но делать это за счет основного гонорара, точнее, первого аванса от этого гонорара. Естественно, что при такой системе большинство авторов сводили изучение материала к минимуму и очень часто ни в какие творческие командировки не ездили. В силу этого сценарии, как правило, создавались исключительно в писательских кабинетах, в условиях общения авторов с... чернильницами и письменными столами. Творческая помощь других кинодраматургов считалась зазорной, оскорбительной для основного автора».

Дальше оказывается, что все не так страшно. Речь идет о творческих командировках.

Мы не против заказа.

«Фрегат «Паллада» — заказанное произведение, результат командировки. Островский тоже получил командировку и путешествовал по Волге. Это ему пригодилось. Пушкин, для того чтобы написать «Историю пугачевского бунта» и «Капитанскую дочку», совершил очень сложную поездку.

Результатами поездок явились многие хорошие советские произведения. Дело не в этом. Конечно, можно помочь товарищу. А. М. Горький помогал Куприну написать конец «Поединка».

Но дело в том, что студия собирается, как явствует из «Информационного бюллетеня», «приобретать к создаваемым сценариям детали, эпизоды, ситуации, характеристики и т. д. В нужных случаях вариант сценария или либретто передается ряду кинодраматургов для творческого обогащения. Все разумные предложения — от конструкции сценария до деталей — приобретаются студией и передаются в распоряжение основного автора для использования».

Горький говорил, что можно соединять писателей с бывальными людьми, обогащать писателя человеческим опытом.

Можно собрать писателей, чтобы они поговорили о своей теме с товарищами. А как приобретать ситуации, особенно характеристики? Как купить Санчо Пансу для Дон-Кихота, купить для Гоголя пейзаж, купить лестницу для «Броненосца «Потемкин»?

Искусством надо руководить, как искусством, и разница здесь в самом отношении к факту искусства.

Мы делаем труд рабочего подписным, авторским. Рабочий становится изобретателем и дает имя методу. Труд становится вдохновенным, творческим.

Откуда к нам в кино пришла американская болезнь? На каком корабле ее привезли?

Я советую поступить с рецептами «бюллетеня» по классическому методу советской кинематографии (смотри ленту «Чапаев»). Чапаев, выслушав очень много предложений и советов по поводу предстоящего боя, говорит: «На все это надо наплевать и забыть, а пойдем мы иначе».

Нужно бороться за целостную душу человечества. Идет борьба капитализма и коммунизма. Идет она и в искусстве.

Советские картины — самые непохожие друг на друга картины в мире.

В. Маяковский говорил о разнообразном советском искусстве.

Американское стандартное конвейерное искусство, собираемое из кусков, не должно служить предметом подражания.

У такого конвейера стоят многие американские писатели.

Жалеем их, но помочь не можем, а подражать не должны...

1946

## ЗАМЕТКИ СЦЕНАРИСТА

Н. Г. Чернышевский писал: «Если хотите, красоте и гению не нужно удивляться; скорее надобно было бы дивиться только тому, что совершенная красота и гений так редко встречаются между людьми: ведь для этого человеку нужно только развиться, как бы ему всегда следовало развиваться. Непонятно и мудрено заблуждение и тупоумие, потому что они неестественны, а гений прост и понятен, как истина: ведь естественно человеку видеть вещи в их истинном виде»<sup>1</sup>.

Не только Чернышевский понимал красоту человека и бесконечные его силы.

Лев Толстой писал:

«Я убежден, что в человека вложена бесконечная не только моральная, но даже физическая бесконечная сила, но вместе с тем на эту силу положен ужасный тормоз — любовь к себе, или скорее память о себе, которая производит бессилие. Но как только человек вырвется из этого тормоза, он получает всемогущество»<sup>2</sup>.

Человек потенциально могуч; как человеческие легкие, человеческое сердце, так и все человеческое существо имеет огромные запасы силы. Человек вырастает, человечество мужает, но до сих пор не могло использовать свои великие силы.

Человек гениален в своей сущности, его требовательность, его жажду мира стремилась раскрыть великая русская литература.

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Избранные сочинения, Гослитиздат, 1934, стр. 334.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 196.

Русский передовой театр предвидел в какой-то мере гениальность человека и поэтому театральное слово не только реалистично, но и крупно отобрано.

Театр показывал великие, свойственные человеку страсти, давал ему большое слово, показывал события.

«Ничто, — писал А. Островский, — не дает верного знания людей, кроме искусства. Конечно, искусство дает и идеалы, и они тоже (в известной степени) реальны. Но переживают только правдивые типы»<sup>1</sup>.

На каком же языке должен говорить этот правдивый, найденный в жизни тип? На этот вопрос Островский отвечал: «Для народа надо писать не тем языком, которым он говорит, но тем, которым он желает»<sup>2</sup>.

Двойственность правды и идеала, о которой говорил Островский, — двойственность мнимая.

Н. Добролюбов увидел в Катерине новый характер — характер будущего, который еще не вполне наметился в жизни и не уловлен литературой. Он писал: «Мы спрашивали себя: как же, однако, определяются (новые стремления в отдельной личности? какими чертами должен отличаться характер, которым совершится решительный разрыв со старыми, нелепыми и насильственными отношениями жизни?) В действительной жизни (пробуждающегося) общества мы видели лишь намеки на решение наших вопросов, в литературе — слабое повторение этих намеков; но в «Грозе» составлено из них целое, уже с довольно ясными очертаниями; здесь является перед нами лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев обыкновенной жизни»<sup>3</sup>.

Что значит это слово «выясненное»?

Сюжет здесь понят, как своеобразное исследование художником предмета повествования — характера.

Слово «сюжет» первоначально означало предмет, подлежащее, иногда герой; у нас говорили «первый сюжет оперы».

Создавая сюжетные положения, писатель исследует своего героя, выясняет, выявляет его.

<sup>1</sup> «Русские писатели о литературе», т. II, 1939, стр. 70.

<sup>2</sup> Там же, стр. 75.

<sup>3</sup> Н. Добролюбов, Собрание сочинений, т. II, стр. 347—348.

Сюжетные положения показывают героя таким, каким он может быть, выясняют его сущность.

Поэтому Катерина — и правдивый и в какой-то мере идеальный тип. Она человек будущего, в ней выясняются некоторые черты сильного, полноценного человека.

Поэтому театральный язык тоже должен быть «выяснен»: в него вводится лучшее, что есть в разговорном языке, в нем осуществляются потенциальные возможности речи.

Характерность языка не достигается искажением литературной речи. Речь характерна тогда, когда человек, говорящий ее, выяснен сюжетным положением.

Мы анализируем, выясняем речь человека через сценическое положение, через сюжетные построения. Поэтому, когда у нас герой говорит только то, что он говорит, когда мы не можем увидеть за его словами большее, чем им сказано, то эти лобовые, пускай даже самые правильные слова, кажутся зрителю бедными.

Возьмем неровную картину Игоря Савченко «Тарас Шевченко». Шевченко выяснен в ней как человек, идущий к нам. Совсем не обязательно было делать его человеком нашего времени. Тарас Шевченко — и человек того времени, и один из тех, при помощи которых мы пришли к своему времени.

Нехорошо, когда нам показывают человека, все время сердящегося, все время негодующего, сразу несчастного. А Шевченко был счастлив, потому что был гениален, потому что творил.

На берегу Каспия стоит старый Шевченко — Бондарчук, за ним пески и соленое безвыходное море. Друг, волнуясь, говорит о том, что Тарас не побежден, не сломлен. Стоит Тарас, и на его глазах слезы.

Слова Сераковского — Переверзева звучат потому, что тут есть сюжетное положение, есть понятное нам противоречие, есть цена подвига.

Солдат Скобелев (в прекрасном исполнении актера М. Кузнецова) перед смертью от шпицрутенов умоляет капитана Косарева, которого играет М. Бернес, чтобы увели Шевченко.

Он обращается не к зрителям, а к капитану Косареву, он говорит перед смертью и говорит не о себе. И так как здесь художник поставил героев в такое положение, кото-

рое выясняет их, то мы понимаем и драму Шевченко, и драму Скобелева, и драму Косарева.

Когда же великий Чернышевский принимает на экране великого Шевченко и рядом стоит великий Добролюбов, и все они прямо на экран говорят правильные слова, то здесь я не узнаю ничего нового, вернее, узнаю меньше того, что знаю, потому что великие революционеры-демократы Чернышевский и Добролюбов даны в эпизоде, даны вне главного — вне их отношений с народом.

А. С. Пушкин писал: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения. Никакого предрассудка любимой мысли. *Свобода*»<sup>1</sup>.

У драматурга должны быть государственные мысли, он должен быть свободен от предрассудков, от мелочности ограниченного мышления и поэтому он должен «выучиться речи, понятному народу»<sup>2</sup>.

В рецензии на «Юрия Милославского» Пушкин писал о том, что Загоскин не умеет пользоваться «народным красноречием»<sup>3</sup>.

Итак, по мнению Пушкина, нужна не только речь, близкая к разговорной, но и речь, включающая в себя «порывы народного красноречия».

Нас сейчас больше всего интересует человек в его росте, в новой его сущности. Поэтому для нашей драматургии и кинодраматургии, как и для нашей литературы, не нужно слово, только объясняющее, слово, натуралистически копирующее говор.

Высокая, реалистически отобранная речь свойственна советской литературе в целом. Но дальше начинаются черты различия между языком романа и языком драмы.

В романе мы при помощи слова анализируем душевную жизнь человека: это стало особенно ясно в мировой литературе после того, как показано было Лермонтовым и Толстым.

Язык драматического произведения выражает прежде всего столкновения между людьми.

<sup>1</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. V, 1936, стр. 330.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 138.

<sup>3</sup> А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 46.

Чернышевский в статье «Детство и отрочество. Военные рассказы» писал: «...даже в монологах, которые, по-видимому, чаще всего должны бы служить выражением этого (психологического. — В. Ш.) процесса, почти всегда выражается борьба чувств, и шум этой борьбы отвлекает наше внимание от законов и переходов, по которым совершается ассоциация представлений, — мы заняты их контрастом, а не формами их возникновения, — почти всегда монологи, если содержат не просто анатомирование неподвижного чувства, только внешностью отличаются от диалогов: в знаменитых своих рефлексиях Гамлет как бы раздвоится и спорит сам с собою; его монологи в сущности принадлежат к тому же роду сцен, как и диалоги Фауста с Мефистофелем, или споры маркиза Позы с Дон-Карлосом»<sup>1</sup>.

В беллетристике мы изображаем не только результаты психического процесса, но и сами явления внутренней жизни.

Драматургия это достигает через изображение столкновений.

Мы можем анализировать психологию действующего лица через сюжетное положение.

Сюжет является методом анализа характера.

Если же слова являются только прямым высказыванием, то пьеса, сценарий становятся беднее научно-популярной ленты, беднее брошюры.

Кроме того, мы очень часто отказываемся от выношенного, отшлифованного, подлинно художественного слова.

Как хорошо говорят по-русски герои Гоголя! Какие сильные слова, какие художественные образы применяют они, даже выявляя подчас далеко не лучшие качества русского человека.

Осип, Хлестаков в «Ревизоре», Собакевич, Чичиков в «Мертвых душах» красноречивы, то есть они глубоки, и это красноречие, конечно, не придает им ложной идеализации, не уменьшает реалистичности их образов.

У нас в кино слово часто робко. В научно-популярных и документальных лентах слово часто возвышенно, но пусто: оно подтверждает только то, что мы видим на экране. Говорящий не руководит нашим умением анализировать, умением видеть, а часто грохочет железным листом патетики.

Вспомним, как слово связано с изображением в русском

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Избранные сочинения, стр. 457.

лубке или в стихотворных пояснениях к картинам Федотова.

В старой Руси разговаривал даже изречец — на нем было слово, часто очень меткое и никогда не иллюстративное.

Давать слово, параллельное изображению, — бедно и слабо. Еще Аристотель утверждал, что у говорящего нет задачи, если все ясно и без его слова. Задачей слова должно быть не пояснение изображения, а углубление анализа.

В биографических и исторических сценариях слово должно быть на уровне героев, на уровне того, что Пушкин называл «государственным» значением трагедии.

Предположим, что мы даем на экране Д. Менделеева или П. Семенова-Тянь-Шанского. Эти люди жили государственными мыслями. Менделеев был все время занят анализом мира и человеческой истории, чрезвычайно интересовался вопросами искусства. Семенов-Тянь-Шанский в своих речах сопоставляет взятие Казани Грозным с открытием Америки Колумбом, сопоставляет интересно и убедительно.

Нельзя сделать из этих людей только полки для цитат. Бессмысленно также давать им в сценарии служебную роль, показывать обедненными, бытовыми, потому что еще Пушкин говорил про биографии, пестрящие бытовыми подробностями: «Оставь любопытство толпе и будь заодно с Гением»<sup>1</sup>.

Нас в гении интересует его человеческая сторона, которая именно и выражает его гениальность. Поэтому надо очень много думать и думать заново о речах в биографических лентах и в лентах бытовых, показывающих жизнь обыкновенного советского человека, делающего советское, то есть гениальное дело.

Речь идет не только о том, что в исторических лентах часто бывает тесно от истории, и людей приходится только упоминать, но и о том, что историческое положение героев некоторых лент не выяснено, герои только вызваны.

Смотришь фильм «Сельский врач», поставленный опытным режиссером Сергеем Герасимовым по сценарию Марии Смирновой, и лента не волнует.

Больше всего тяготят о Темкине — неврастеническом человеке, который тяготеет работой, трусит, совершает ошибки, исправляется.

Его образ не так уж типичен для нашего времени, но в

<sup>1</sup> «Сочинения Пушкина». Переписка, т. I, 1906, стр. 287.

ленте у него есть сценарные положения. Темкин выясняется в них. Поэтому зритель исследует его, понимает свои ошибки, ошибки близких.

У Тамары Макаровой в роли Казаковой положение затруднено тем, что она больше высказывается, чем живет. Сценарист задумал так: девушка, уже видевшая войну, попадает в трудные условия и сразу должна принимать решения, причем такие, от которых зависит жизнь человека.

Насколько мне известно, в первоначальном сценарии старый доктор умирал. Казакова оставалась одна, вырастала на трудностях.

В процессе осуществления сценарий очень сильно изменился.

Изменяя сценарий, часто ссылаются на коллективность работы и считают, что, перерабатывая сценарий с помощью многих людей, мы вступаем тем самым в какую-то новую фазу творчества.

В наше время труд становится общим, но более творческим и тем самым более личным.

Несмотря на то, что и поэмы и романы создаются общим трудом и что разум писателя использует весь опыт великой русской литературы, все же мы должны беречь личное творчество, самостоятельность художника.

В результате переделки сценария доктор оставался жив, но сценического положения у него не было. Упрощалось положение Казаковой. Она может посоветоваться с опытным врачом — это очень много значит.

Сергей Герасимов — зрелый художник, но его путь спорен.

Он мечтает о четвертой стене, о полном реализме действия, о том, чтобы люди говорили, как в жизни, не договаривали, иногда шептали.

Но искусство показывает не частное, а общее, показывает предметы в их развитии, в их перспективе.

Наш герой имеет право на большое слово, на речь, может быть, на монолог.

Мы много говорим о конфликте и говорим часто неправильно, отрывая конфликт от характера, понимая конфликт как случай, а не как выяснение сущности героев через выяснение их взаимоотношений.

Мы часто показываем человека в борьбе со старым; мы показываем, как отстал директор, который не понимает нового.

Революционные демократы учат нас, что можно в Катерине увидеть будущее.

Рождается человек коммунизма. Процесс такого рождения сложен.

Казакова в фильме Герасимова интересует нас как человек настоящего, в котором рождается будущее.

В ленте «Сельский врач» основной героиней оказалась обедневшей.

Коллектив, показанный на втором плане, интереснее главного героя.

Анализа действия героев мы дать не можем.

Речь героев в кино заменяет анализ психологии. Речь может быть только тогда действенной, когда осуществляется в положении, выясняющем сущность героя.

Напомню тут еще о разнице кино и драмы.

Город в «Ревизоре» Гоголя дан главным образом в диалогах городничего. Поэтому роль городничего — одна из самых больших ролей в драматургии. У Шекспира обстановка дается в речах героев. В театре все дается через речь героя, хотя театр теперь знает декорацию.

В кино мы показываем человека в обстановке. В «Ревизоре» мы могли бы показать город.

Казакова живет в степи: степь безводная, в то же время снежная. В степи потерялись станция и больница.

Зимнюю натуру снимать трудно. Вероятно, Сергею Герасимову ее просто снять не удалось. Все оказалось на площадке, зажатой между зданиями больницы.

А что было в степи?

В степи, вероятно, была плохая погода, таяло, на дорогах было грязно, ухабиисто, дороги были кривые, снег в пятнах.

Поэтому степь не сняли.

Но, между прочим, природа в картине Саврасова «Грачи прилетели» не очень красива, — это природа, в которой найдена красота, найдена сущность весны. И вообще природа в картинах русских художников отличается красотой неприкрашенной действительности.

Казаковой приходилось ездить и по некрасивой степи и по плохой дороге. Если нельзя было снять выюгу, то можно было бы снять грязь, и от этого картина стала бы шире, а не хуже.

Дело в том, что природа не обстановка, а среда, с которой приходится бороться.

Как давать природу, можно учиться у Гоголя. Природа Гоголя не унижена, лирична, хотя она вполне реальна.

Игорю Савченко удалось в неровной картине дать настоящие куски, с большим человеческим словом, с большим вдохновением.

«Сельский врач» — нужная картина, но в ней нет высокого голоса. Нет веселости, нет или мало ощущения будущего, ощущения гениальности советского человека.

И Белинский и Гоголь говорили о том, что Пушкин — это русский человек, такой, каким он будет через сто лет.

Сейчас время великих удач, великих свершений, громкого голоса.

Будем учиться у наших великих предшественников!

1952

## О ЖАНРАХ „ВАЖНЫХ“ И „НЕ ВАЖНЫХ“

Искусство отражает действительность, но именно для этого художник выделяет узловые пункты, помогающие действительность познать, овладеть ею. Он отбирает факты, приводит их в систему, позволяющую выразить сущность явления, причем эта сущность познается в сопоставлении явлений.

В искусстве предмет познается, анализируется в его противоречии, в событиях, в том, что мы называем сюжетом.

В каждом произведении своя система отбора, своя система анализа действительности, и осознание системы приводит к понятию жанра.

Понятие это, близкое понятию рода, в общем еще довольно мало определено.

В. Белинский в 1841 году собирался написать «Теоретический и критический курс русской литературы»; он напечатал план книги и обнародовал первые главы, назвав их «Разделение поэзии на роды и виды».

В эпосе, предполагал Белинский, изображаются события как таковые, а художник является простым повествователем.

Лирика показывает внутреннюю сторону событий, в которой различаются оттенки духовной жизни человека.

Совокупностью обоих видов он считал поэзию драматическую; в ней мы видим самый процесс возникновения и развития действия из столкновения индивидуальных волей и характеров.

Белинский стоял на точке зрения исторической подвижности жанров и смены их. В родах поэзии он различал виды.

Одним из видов драматической поэзии рядом с комедией и трагедией Белинский считал драму, в которой характеры и положения трагические, но развязка почти всегда счастливая.

В эпосе он различает как особый вид роман-эпопею нового времени.

Идеалистическому утверждению, что искусство гибнет, разлагается, Белинский противопоставил идею создания новых жанров, утверждая, что есть как идеи времени, так и формы времени.

Поэтому в 1842 году Белинский резко выступил против брошюры К. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или «Мертвые души», в которой утверждалось, что «созерцание Гоголя древнее, истинное, то же, какое и у Гомера... из-под его (Гоголя. — В. III.) творческой руки восстает, наконец, древний, истинный эпос».

О труде К. Аксакова отрицательно высказался и Гоголь. Он стоял тогда на точке зрения Белинского и хотел издать «Учебную книгу словесности для русского юношества».

В интереснейшем проспекте книги Гоголь развивает мысль об исторической смене жанров. Делит он жанры поновому, вводит новые жанры или виды творения, например считает самостоятельным видом «думу».

Драматическая поэзия у Гоголя не отделена от повествования. Один из разделов так и называется: «Поэзия повествовательная или драматическая». Гоголь требует от такой поэзии реализма в изображении живых лиц, требует, чтобы «происшествия казались живым, естественным случаем».

Выделяет Гоголь так называемые «меньшие роды эпопей»: к таким он относит романы Ариосто и Сервантеса, а также (не называя прямо) и «Мертвые души», которые сам определил как поэму.

В такой эпопее Гоголь хотел видеть «земную, почти статистически схваченную картину недостатков».

Работа Гоголя показывает все значение проблемы жанров, связь его идей с идеями Белинского и необыкновенную конкретность гоголевского мышления.

Таким образом, мы видим, что вопрос о жанрах имеет огромное значение, но сами жанры — явление подвижное, важное именно своей подвижностью. Сам творец должен ощущать жанровую принадлежность своего произведения, иначе у читателя-зрителя не будет ключа к пониманию стилистического единства произведения.

Для Пушкина существенно, что «Евгений Онегин» не просто роман, а роман в стихах, что это не сатира.

Из-за малого количества кинокартин, выпускаемых за последнее время, мы старались снимать только самые значительные произведения, самые необходимые. В результате у нас родилось неправильное представление о жанрах. Нам показалось, что есть жанры важные и не важные. К важным мы относили эпические жанры, понимая их несколько в духе поэтики XVIII века, когда восхваляли Хераскова за то, что он написал «Россиаду».

В том, что такая точка зрения существует, можно убедиться и из случайных высказываний.

Автор многих текстов к научно-документальным лентам и талантливый беллетрист Б. Агапов написал статью «Памяти Всеволода Пудовкина» («Литературная газета», 1953, 2 июля). В статье есть точные, художником увиденные подробности, но есть и неверные утверждения.

«Патриотизм, человечность, величие подвига, призыв к борьбе, красота мужества — все эти высокие темы, — пишет Б. Агапов, — находят свое выражение в формах монументальных, эпических, то есть наиболее трудных для искусства. Широкое обобщение, исторический охват событий не мирятся ни с забавностью, ни с камерными подробностями быта. Из арсенала искусства художник отбрасывает больше, чем принимает, и мужественно отказывается от многих средств, которые в иных обстоятельствах дали бы возможность снискать быстрое и легкое признание зрителей».

Почему я считаю это утверждение неверным и основанным на предрассудках?

Прежде всего потому, что оно утверждает неравноценность жанров. Получается, что рассказы Гоголя, Горького или Чехова не выражают патриотизма, человечности и не могут вообще выразить важную, высокую тему, потому что они не монументальны.

Это утверждение ложное. Рассказы Гоголя патриотичны. «Скрипка Ротшильда» и «Палата № 6» или «Скучная история» Чехова выражают высокие идеи, побуждают к протесту, к борьбе.

Жанры отличаются между собой не возможностями выразить ту или другую сторону жизни, а способами выражения жизни.

Неверно и утверждение Б. Агапова относительно эпоса. Эпос может передавать камерные подробности быта. Напоминаю, сколько бытовых подробностей в «Войне и мире», в «Анне Карениной», в «Мертвых душах», в «Евгении Онегине». Напоминаю, как много таких подробностей в «Одиссее» Гомера, как точно и «камерно» описано в «Илиаде» прощание Гектора с Андромахой.

Отличие романа от древнего эпоса не в том, что эпос не включал камерных подробностей быта; в русском эпосе бытовых подробностей очень много, в нем есть юмор, есть и сарказм.

Точность наблюдения в эпосе поражает, и эпос является одним из источников наших знаний о прошлом.

В эпических произведениях самого Пудовкина — в «Суворове», «Минине и Пожарском» — есть камерные подробности.

Заблуждение, с которым мы встретились, широко распространено. Авторы отказывались от конкретности изображения ради того, чтобы передать выдуманную, ложноклассическую монументальность.

Эта монументальность не нужна была Гомеру, который изображал Одиссея в обществе свинопасов, изображал ссору паразитов, рассказывал о стирке белья и о чем угодно, что входило в систему событий, которые ему были интересны.

Система сравнения народного эпоса «не монументальна». Аякса, отступающего под ударами врагов, Гомер сравнивал с ослом. Это сравнение простодушное, потому что Гомер не думал ни о какой монументальности.

Начиная разговор о жанрах, мы прежде всего должны говорить об их равноправности.

Мы должны понять, что жанры создаются, а не только осуществляются; создаются они в борьбе нового содержания со старой формой. Целью этой борьбы является правдивое, всестороннее, исторически-конкретное отражение действительности.

Необходимость жанров объясняется тем, что без осознания жанрового единства трудно вводить читателя или зрителя в систему мышления автора.

В то же время самый жанр существует в процессе своего становления и разрушения, он противоречив. Так, в русской народной песне певцы иногда перемешивают строфы разной эмоциональной тональности. Смешное и трогательное должно сталкиваться, и это столкновение не разрушает жанра, а является его признаком, жанровым средством.

Так работал Шекспир, так работал Гоголь.

В искусстве не надо важничать, не надо думать — вот я сейчас скажу нечто эпическое, необыкновенное; надо стремиться сказать правду. Правда преодолевает ошибки, правда сама создает новую форму.

Когда-то романтик Шатобриан в «Замогильных записках» писал: «Шекспир при жизни никогда не думал о жизни в потомстве».

Стремясь выразить свою душу, стремясь передать свое видение жизни, Шекспир создавал великие драматические произведения, в то же время очень точно ощущая новый жанр, им создаваемый.

Вспомним, насколько сложен и жизненно правдив образ Чапаева.

Чапаев — великий полководец, человек неисчерпаемого мужества, изобретательности и самопонимания. В то же время в нем есть черты унтер-офицера старой армии. Характер Чапаева дан в становлении, исследуется в разных сюжетных положениях. Отдельные эпизоды имеют своеобразные, как будто юмористические завершения, вызывающие у зрителя новое понимание происходящего. Таково окончание эпизода, когда Петька стреляет в воздух и говорит толпе «Тише, граждане, Чапай думать будет!»

Многогранность характера Чапаева делает его образ эпическим.

О зарождающемся в России литературоведении Гоголь писал как о науке, «окинутой русским взглядом, всеозирающим, расторопным, отрешившимся от всех сторонних влияний, ибо русский отрешился даже от самого себя, чего не случилось доселе ни с одним народом».

Сейчас мы можем по-новому и более глубоко понять традицию великого русского искусства. Я напоминаю о следующих словах Пушкина:

«Смех, жалость и ужас суть три струны нашего вообра-

жения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия,— древние трагики пренебрегали сею пружиною. Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую более как пародию. Таким образом родилась комедия, со временем столь усовершенствованная. Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что она нередко близко подходит к трагедии».

Пушкин, как и Гоголь, подчеркивает народное происхождение высоких жанров и в то же время говорит о том, что жанровому единству не противоречит включение в произведение эмоционально разных величин.

Чего требует Пушкин от современного ему искусства театра, какие задачи он ставит перед ним?

Он говорил о трагедии:

«Как ей перейти к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади? как ей вдруг отстать от подобострастия, как ей обойтись без правил, к которым она привыкла, где, у кого выучиться наречию, понятному народу, какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучие,— словом, где зрители, где публика?»

Пушкин считал народ судьей искусства и создателем искусства.

Необходимо уточнить представление о «площадности».

«Площадным» Пушкин считает и Шекспира, говоря, что его герой «выражается... как конюх».

Простота выражения не исключает, а усиливает язык чувств.

Сам Пушкин говорил о народном красноречии; это понятие у него связывалось то с речами Минина, то с языком воззваний Пугачева.

Итак, мы должны стремиться к созданию народной комедии, включающей в себя драматические элементы. Смех должен быть поддержан жалостью и ужасом.

Комедии Аристофана разрешали самые сложные политические вопросы, говорили о высоких человеческих чувствах, о патриотизме. Именно аристофановскую комедию с ее общественной широтой и народностью Гоголь в своем «Разъезде» противопоставлял поздней европейской комедии.

Нам нужны сейчас комедии, нужно широкое восприятие нашей жизни. Жизнь наша великая, поэтому изобразить

ее средствами парадными нельзя, можно только правдивыми.

В комедиях может быть и страшное. Комедия иногда прерывается для того, чтобы зритель ощутил серьезность противоречий, скрытых смехом.

Наши комедии могут, должны включать в себя и трогательное, человеческое.

Такой комедией была картина Б. Барнета «Окраина», с большой темой дружбы народов и с прекрасным мягким юмором.

Трогательное в комическом показывал Я. Протазанов в картине «Дон Диего и Пелагея».

Трогательное есть и в комедиях Пырьева.

У Толстого в «Живом трупе» художник Петушков говорит Феде Протасову, что в живописи, по закону контраста, только тогда можно добиться вполне ярко-красного цвета, когда кругом будет зеленый.

И жанр при своем единстве может включать в себя элементы, как бы ему чуждые, но в то же время подчиненные единству.

Юмор входит в творчество Шолохова — создателя крупных эпических произведений. «Василий Теркин» Твардовского включает в себя точные бытовые подробности, пронизан юмором, а это произведение эпическое.

Поэмы Маяковского жанрово определены, но они весьма разнообразны даже ритмически, так же как и поэмы Некрасова, в соответствии с разнообразием явлений, в них столкнутых, в соответствии с теми противоречиями, которые вскрываются этими поэмами для познания сущности явлений.

Итак, начнем разговор о жанрах с признания их равноправности и с точного знания, чем были жанры прежде. Когда мы признаем равноправность жанров, то наше обращение к комедии или к «комической» не будет для нас отступлением. Мы будем понимать, что Аристофан в своих комедиях передавал патриотизм, человечность, красоту мужества, он призывал к борьбе.

Я так подробно остановился на случайном высказывании Б. Агапова оттого, что оно отражает собой распространенные предрассудки, которые накопились вследствие забвения опыта классиков и лучших произведений нашего кино. Предрассудки мешают нам видеть те различия в жизни, которые притушаются в обычном восприятии, но должны

быть обнаружены искусством, для того чтобы мы отделили в жизни новое от старого, для того чтобы через многократное исследование жизни всеми средствами, всеми жанрами искусства мы шли к познанию будущего.

Говоря о жанрах, мы должны не забывать, что кинематография сама по себе представляет некоторый самостоятельный род искусства.

Упоминание об этом иногда вызывает раздражение у людей неорашповского типа: они думают, что это какой-то рецидив формализма.

Разберем вопрос о том, что происходит, когда забывают о художественных формах, свойственных кинематографии.

Кинематография основана на драматургии, потому что изображает человека в действии, исследует жизнь в ее становлении.

В то же время кинематография не ограничена сценическими рамками. Мы видим киноактера в жизненной обстановке, на улице, в лесу, на производстве. Сама манера игры у них иная, чем драматического актера, и это превосходно понимали великие актеры МХАТ — Москвин, Качалов, Леонов.

Писатель-беллетрист может сделать отступление, для того чтобы истолковать действия героя. Драматург действует репликой.

Поэту только в кинематографии достигается соединение повествовательного и драматического жанров.

У Гоголя вся обстановка провинциального города дается в описаниях и диалогах героев. Мы видим, каков город, из распоряжений, которые отдает городничий.

В кино можно этот город показать — показать короче и не менее действенно. Режиссер В. Петров поступил правильно, когда в кинематографическом роде искусства вышел из пределов театральной условности. Можно возражать только против того, что он сделал это довольно робко.

В «Анне Карениной» показана вся Россия, показано, как все «переворотилось и только укладывается». Инсценировка МХАТ сузила произведение Толстого, передав лишь личную историю Карениной. Левина в произведении нет совершенно. Значимость произведения от этого, конечно, уменьшилась, но у театра не было другого пути.

Когда сценическое произведение снимается на киноплёнку, то совершенно не обязательно условности театра дублировать кинематографическим способом. Для исследования осо-

бенностей характера Анны Карениной и ее мужа у Толстого построена сцена скачек, она дана очень реальной, в ней развернут третий характер — Вронский.

Театр не мог показать Вронского из-за условного единства театральной площадки, не мог театр показать и самые скачки.

Но когда в фильме-спектакле скачки тоже оказываются за кадром, это раздражает зрителя, вызывает его протесты. Здесь авторы фильма проявили своеобразный формализм, сохранив условность во имя формальных соображений.

Вопросы кинематографических жанров должны решаться с учетом своеобразия кино как искусства, обладающего особыми средствами передачи и анализа явлений действительности.

Создавая новые жанры, мы должны не бояться «условного», «площадного» жанра, так называемой «комической».

«Комическая» — это короткая комедия, комедия положений, с актером, который очень часто переходит из одной ленты в другую, действует в знакомой зрителю обстановке, но в этой обстановке обнаруживает неожиданные ее черты, сатирически освещая действительность.

Мы не должны бояться условной сатирической комедии.

Мы должны развивать и лирическую комедию.

Но мне думается, что основным жанром в результате окажется тот, в котором, говоря словами Пушкина, будут совмещены «смех, ужас и жалость». Недаром сам Пушкин включал площадные сцены в своего «Бориса Годунова».

Сохраняя верность действительности и именно для того, чтобы ее передать, советская кинематография должна, исходя из присущих ей возможностей, развивать все разнообразие жанров, не забывая, в частности, важности комедии и не считая, что обращение к комедии является каким-то отступлением от какого-то недостигаемого сверхжанра — эпоса.

1953

## ЗАМЕТКИ О СЮЖЕТЕ В ПРОЗЕ И КИНОДРАМАТУРГИИ

Лев Николаевич Толстой считал, что единство художественного произведения состоит не в том, что в нем рассказываются события жизни одних и тех же людей, а в том, что

в нем проводится определенное жизнеотношение. Только выражая это жизнеотношение, художник раскрывает свою душу.

«Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке, или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету».

Так, для писателя величайшего художественного опыта сюжет оказывается не только сочетанием событий, не только воспроизведением действий. Все это должно быть, но это лишь средство художника, а не цель.

Говоря о сюжете, мы обычно подразумеваем связь событий, которые происходят в произведении. Это утверждение верно, но оно является результатом только частичного анализа произведения искусства.

По точному смыслу слова «сюжет» значит «предмет». Поэтому главный герой произведения является «сюжетом» произведения. Такое словопотребление было правильным для начала XIX века. Главные актеры оперы и балета тоже назывались «сюжетами». У Островского в диалоге сохранилось выражение «предмет» в смысле любимый человек.

Истинное значение этого понятия состоит в том, что сюжет — это главное содержание произведения, анализированное через действия и взаимоотношения.

Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве», говоря про героиню «Грозы» Катерину, отмечал, что характер будущей русской женщины еще не ясен, но драматург выясняет нам этот характер через сюжетные положения. Он утверждал, что в произведении искусства «является перед нами лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев обыкновенной жизни»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Н. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. II, М., Гослитиздат, 1935, стр. 347—348.

С этой точки зрения можно понять процесс творчества Льва Николаевича Толстого. Он создавал основные конфликты, делал, так сказать, либретто иногда в течение двух-трех месяцев, а писал произведение потом четыре года, шесть лет, восемь лет, десять лет. События, которые раскрывались в произведении, изменялись как будто не так сильно, но коренным образом изменялись мотивировки, обоснование событий, углублялся анализ отношений между людьми.

Уже начиная работу над романом «Война и мир», Толстой предполагал, что Наташа станет женой Пьера, а не Андрея, но как это будет обосновано, какой смысл характеров будет заложен в этом раскрытии он еще не знал.

Начиная «Анну Каренину», он знал, что Каренина покончит жизнь самоубийством после того, как изменит мужу и уйдет к любовнику. Но как это произойдет, кто виноват, какой смысл описываемых характеров, что раскрыто будет этими сюжетными положениями, он не знал.

Он сразу же знал, что Нехлюдов предложит женщине, которую он когда-то соблазнил и которая стала проституткой, женитьбу. Эта завязка была подсказана жизнью, но, что произойдет в результате такого конфликта, что раскроется им и кто «воскреснет» в результате борьбы любви, религии, сложности общественных положений, он не знал.

Сюжет для писателя — это не способ заинтересовать читателя, это не способ изложения — это способ анализа жизни, вскрытие истинных взаимоотношений, превращение внешнего во внутреннее, снятие привычного.

Остроумие раскрывает противоречия, но остроумие — это еще не искусство. Разум художника в раскрытии противоречия находит истинное значение и движение предмета.

Вот запись В. И. Ленина:

«(1) Обычное представление схватывает различие и противоречие, но не *переход* от одного к другому, а *это самое важное*.

(2) Остроумие и ум.

Остроумие схватывает противоречие, *высказывает* его, приводит вещь в отношения друг к другу, заставляет «понятие светиться через противоречие», но не *выражает* понятия вещей и их отношений.

(3) Мыслящий разум (ум) заостряет притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до *существенного различия*, до *противоположности*. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия стано-

вятся подвижными (*gedsam*) и живыми по отношению одного к другому, — приобретают ту негативность, которая является *внутренней пульсацией самодвижения и жизненности*»<sup>1</sup>.

Мысль Ленина раскрывает нам самую сущность хода познания. Об этом нельзя забывать и когда речь идет о познании художественном.

Л. Толстой, говоря про Андерсена, объяснял, что художник должен доказать то, что увидел ребенок, то, что король голый.

Способы доказательства бывают разные, но книга, как говорил М. Горький, именно доказывает нам то, что мы часто не знаем в нашей сегодняшней жизни. Театр, кино, литература, музыка раскрывают человеку через ряд сопоставлений и отношений истинное значение жизни.

Писатель долго работает над сюжетом. Нужно отметить, что концы произведений обыкновенно пишутся быстрее, вариантов меньше. Это заметно, например, у Толстого теперь, когда мы читаем новое, исчерпывающее, так называемое юбилейное издание.

Чем объясняется сравнительная прямолинейность работы в конце произведения? Тем, что взаимоотношения людей выяснены, утверждены, и действия уже закреплены этим выяснением.

Итак, беря художественное произведение, мы прежде всего интересуемся не цепью событий, а обоснованием этих событий.

Тысячу раз рассказывалось об измене женщины, говорилось о том, что Пьеро потерял Коломбину, которая любила Арлекина.

На эту тему создавалась итальянская комедия, об этом писал Блок, на эту тему создал Чаплин свой фильм «Огни рампы», но мотивировки несчастья Пьеро изменились и тем самым образ оставленного влюбленного тоже изменился.

Греческая трагедия основывалась на мифах, мифы были созданы давно, но изменился анализ взаимоотношений, изменились характеры, обоснования событий, а следовательно, изменился сюжет.

В реалистическом искусстве, которое максимально близко подходит к действительности, которая извлекает сущность

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, *Философские тетради*, М., Госполитиздат, 1947, стр. 117—118.

явлений из того, что происходит сейчас, движение еще быстрее и анализ сложнее.

Анализ этот делается всеми способами. Например, пейзаж в пушкинском произведении или лермонтовский пейзаж, или тургеневский пейзаж, или пейзаж Толстого — это не только воспроизведение русского пейзажа, но и анализ этого пейзажа, связанный с общей конструкцией произведения.

Неправильно переводить с одного языка на другой, пытаясь найти соответствие каждому слову, так же неправилен буквальный перевод явлений одного рода искусства в другой.

Мы пытались в кино передавать непосредственно драму и потерпели неудачу. Мы становились формалистами: мы принимали способ изображения за сущность изображения, не понимая, что кино знает одни способы изображения, а театр другие.

Такой же ошибкой является слепое копирование сюжета, понятного только как собрание происшествий, а не как выяснение действительности через сюжетные сопоставления.

Возьмем случай, который произошел у режиссера И. Анненского при постановке картины «Анна на шее» по собственному сценарию.

Чехов долго готовился к написанию новеллы. У него чиновник, который продает жену начальству, отвратителен. Но и женщина, которая сперва пресмыкается перед своим скупым мужем, а потом с наслаждением говорит ему: «Подите прочь, болван!» — понимая, что она говорит это безнаказанно, тоже отвратительна.

Отдаленно и неточно говоря, — это тема «помпадуров и помпадурш».

Мир, в который попадает Анна, — мир мертвый. Купец, который за пей ухаживает, — астматик; он платит за шампанское сторублевками на благотворительном балу, но платит, задыхаясь. Можно сказать, что весь мир, в который попала Анна, задыхается.

Предыстория женщины дана в нескольких словах, вернее, анализирована в действии, в умении женщины одеваться.

Анненский прежде всего удлиняет рассказ. Если Чехов создает рассказы, как бы отрывая начало, строит сюжет на неожиданности раскрытия характера — инсценировщик пристраивает к вещи вступление.

Но главное не в этом. Он изображает мир, в который попала Анна, не с тем отношением к нему, как Чехов.

Купца играет М. Жаров, а Жаров — актер обаятельный. Превосходительный любовник — А. Вертинский, а Вертинский — по-своему тоже обаятелен.

Мир, в который попадает Анна, не страшен, а привлекателен. При кажущемся повторении сюжета, при его помощи раскрыто не то, что раскрывал Чехов, и поэтому бессердечность Анны, ее разрыв с семьей неожидан.

Сюжет Чехова был взят Анненским не как результат авторского познания мира, не как результат выявления нравственного отношения автора к явлениям жизни, а просто как занимательное событие.

Поэтому получилась лента, в которой была изображена польза легкого поведения.

Женщина оказалась морально не разоблаченной. И это произошло прежде всего оттого, что не было передано чеховское отношение к жизни.

Возьмем другой фильм того же режиссера. Мне кажется, что, инсценируя «Княжну Мери» из «Героя нашего времени» Лермонтова, режиссер совершил ряд неправильных поступков.

Формально все, что говорит Печорин на экране, соответствует тому, что он говорит в повести. Но тут сразу возникают трудности.

«Княжна Мери» — это только одна из повестей; Печорин уже до нее исследован другими сюжетными положениями. По условиям кинометража всего дать на экране нельзя было, и режиссер правильно шел на ограничения, но остальные повести должны были быть прочитаны с актерами.

Это то, что делал Станиславский, то, что необыкновенно углубляет работу актера. Он должен знать, что он играет.

Про Печорина писал Герцен, про него писали Белинский, Чернышевский. Первый перевод повести на французский язык был напечатан в журнале сенсимонистов.

Печорин живет во враждебном лагере, он в ссоре не с драгунским капитаном, а с николаевской Россией. Он — человек разбитого поколения. Его недостаток — жестокость — связан с достоинствами — с его могучими силами, не находящими себе применения.

В самой «Княжне Мери» это дается намеками. Ведь княжна Мери принимает Грушницкого за разжалованного,

за человека, который пострадал за какое-то политическое дело.

Это не курортная история — это история героя того времени.

Лермонтов писал Печорина в условиях строжайшей цензуры. Он должен был изолировать своего героя от всяких связей с передовой мыслью времени. Но все, что он мог сказать, он сказал.

Режиссер старательно и трудолюбиво снимает во всех кадрах портрет Байрона, он подсказывает нам решение, что Печорин — подражатель Байрона, а это же противоречит истине.

Булгарин утверждал, что Печорин создан в подражание Западу, что у Печорина нет корней в русской действительности.

Но Печорин был читателем Пушкина, Гоголя, другом передового русского ученого Мейера (Вагнера), а не только читателем Байрона.

Портрет Байрона мог висеть у Печорина. Тогда надо было показать, какой это Байрон.

Для Пушкина Байрон — это человек, связанный с воскресающей Грецией. Байрон имел свою политическую характеристику. Это не литературная мода.

Неправильно прочитана режиссером и обстановка, в которой происходит повесть. Он не понимает закона единства произведения, цепи сюжетных сопоставлений.

Для Печорина то, что происходит, сперва происходит как будто от скуки. Он только потом видит горе Мери. Интрига связана с его отчужденностью от общества, в котором она происходит. Печорин не только действует, но он видит мир. Это видение в ленте передано голосом диктора, причем диктор не отделен от Печорина. Сама же обстановка дана вне отношений к герою.

Лермонтов описывает росистое утро перед дуэлью. Печорин влюблен в мир — он говорит о дожде, который проливают росистые кусты.

У автора фильма кадр сухой. Он не имеет часа, он не утренний. А характеристика дается словами.

Слово не помогло увидеть предмет — оно отклеивается от изобразительного кадра.

Не использован лермонтовский анализ пейзажа. Пейзажи, и это очень странно видеть в кинематографическом произведении, даны главным образом в дикторском тексте.

Это было бы приемлемым способом, если бы мы одновременно видели бы нечто на экране, и это нечто раскрывалось бы нам с новой силой через дикторский текст.

Знаменитое описание ночи в Пятигорске, Машука, восходов месяца, далеких гор, шума нагайских арб и заунывных татарских песен — все проходит мимо постановщика и заменено банальными красотами. Режиссер едва успевает пересказать события.

Конечно, в произведении режиссера Анненского есть отпечаток лермонтовских событий, и даже довольно точный, но все это похоже на обрывок промокательной бумаги, на котором в перевернутом виде отпечатался текст, написанный чернилами.

Все это невятно, неточно и поэтому неверно.

При сличении у нотариуса текстов киноленты с текстами повести можно, однако, убедиться, что все совпадает.

Жертвой такого недоразумения стали некоторые литературоведы, которые утверждают, что повесть передана точно, что картина «Княжна Мери» — художественное произведение.

Но не передан метод. Автор фильма стал жертвой буквализма, и именно поэтому он неверно выбирает актеров. Он забывает, что доктор Вернер — человек печоринского поколения. Молодую артистку, которая могла бы по типу сыграть Бэлу, он заставляет играть молодую московскую аристократку — Мери.

Оператор работает хорошо, но вместо лермонтовской точности и сухости описания мы видим пестрые, перегруженные кадры и очень неприятно раскрашенный заход солнца среди скал.

Мне кажется, что и эта лента является ошибочным поступком И. Анненского.

Это не означает, что мы защищаем пышную отсебятину, которая цветет в «Анне на шее». Такие отсебятины делали раньше многие, делали лет двадцать пять тому назад, но они ошибочны, и их не надо прощать.

Теперь интересно посмотреть на удачу кинохудожника. Я говорю о «Попрыгунье», поставленной по своему сценарию режиссером С. Самсоновым.

Единственным упреком или главным упреком, который мы ему ставим, является то, что лента несколько длинна, в ней есть лишние сцены, которые доказывают и говорят

прямо то, что Чехов дает через сопоставления. Причем именно это говорение напрямую ослабляет фильм.

В то же время пейзажные куски, введенные в ленту, нам кажутся введенными правильно, потому что они по характеру своему связаны с русским реалистическим пейзажем.

Интересно, хотя и несколько спорно, играет артистка Л. Целиковская роль попрыгуньи. В одном темпе, в одном художественном жизнеощущении создала она образ Ольги Ивановны. Тут может быть лишь одно возражение: режиссер дал артистке слишком много платьев. Он не показал ее полугомическую борьбу за пышность. Трудность ее существования — именно в этой борьбе. Именно в этой борьбе она так беспощадно эксплуатировала Дымова.

Излишняя затянутость ленты, дотягивание ее до полнометражной создало ненужные повторы обедов у Дымовых.

Но картина во всем ее актерском ансамбле хорошая, хотя и тут надо было бы поговорить о смысле произведения.

С. Бондарчук не получил в сценарии С. Самсонова тех данных, которые помогли бы ему передать чеховскую вещь во всей ее глубине. С. Бондарчук местами оказывается, на мой взгляд, поставленным в менее выгодные условия, чем Е. Тетерин, который играет Коростелева.

Роль Коростелева Тетерин сыграл отлично. Этот просто и точно работавший художник сделал рельефнее то, что написал Чехов, и не нарушил чеховского рисунка.

Дымов у Чехова, как нам кажется, человек определенных политических убеждений. Образ его для Чехова связан с образом Базарова, и это подтверждается тем, что судьба Базарова, погибающего от заражения крови при вскрытии, угрожает и Дымову.

Дымов гибнет от дифтерита, но Чехов первую угрозу гибели дает как предупреждение и как отдаленное напоминание о герое Тургенева.

Мы знаем «Что делать?» Чернышевского, знаем факты биографии Сеченова, героя Севастопольской обороны Мельникова — они по-своему относились к изменам жен не потому, что это были слабые люди, а потому, что хотели построить новую семью.

Дымов — великодушный, а не слабый человек.

Дымов не понимает, что происходит с женой. Он считает, что он не имеет права мешать ее любви, но ошибается, потому что попрыгунья никого не любит.

Уступчивость Дымова объясняется не тем, что он тряпка, а тем, что он иначе думает, иначе себе представляет жизнь. Он не понимает Ольгу Ивановну, не понимает, что она ищет не любви, а знаменитого любовника. Дымов — человек крепкий, это революционный демократ. Давать такого человека добродушным — это значит лишать его конфликта, лишать трагичности. Поэтому С. Бондарчук не мог сыграть роль во всю силу своего таланта.

Внутренней силы Дымова, его значительности, того Дымова, который представляет определенное жизнеотношение, мы в ленте не видим. Только через Коростелева мы угадываем значительность образа Дымова.

Задача, которая стоит перед художником, передающим А. Чехова, огромна, и С. Самсонов близко подводит зрителя к чеховскому жизнеотношению.

Работа по киноинсценировкам должна вестись так, чтобы кинопроизведение приближало литературное произведение к читателю, а не заменяло его. В то же время эта работа обогащает кино опытом литературы. Литературный опыт не может быть непосредственно повторен в кино, но может стать поводом к новому анализу действительности.

Мы часто в оригинальных произведениях строим сюжет так, что стараемся доложить зрителю о том, что происходит в мире. Мы пытаемся документально передать события, а не анализировать их.

У С. Герасимова большой опыт. Он всегда исходил из передачи самого жизненного потока, не хотел вносить в искусство старые жанровые условности и в результате пришел к отрицанию самого сюжета. У него были вещи, которые двигались по хроникальному принципу: человек не сталкивался с жизнью, не определял себя в борьбе, а обозревал жизнь.

Сюжет не использовался, для того чтобы путем сопоставлений исследовать сущность жизни, раскрыть в ней самое главное, открыть в ней ее глубокое дыхание. В результате художник пришел к неудаче фильма «Надежда» не случайно. Она вызвана неправильной теорией, которая никем не обсуждалась и обнаружила свои слабые места в самый ответственный момент. Оказалось, что художник не может раскрыть своих героев.

Это стало очевидным, но от этой ошибки надо уходить, пересматривая свой путь, отделяя неудачу от удачи. Надо понять, что искусство именно в силу своей реалистичности

несовместимо с натуралистической монотонностью передачи слов и поступков.

Когда-то Аристотель говорил, что обстоятельства в драме должны быть ясны из действия, что слова служат для передачи мысли.

Мы перегружаем слово, и это видно у самых разнообразных режиссеров. Наши герои часто говорят впрямую, как на собрании, и зритель, как я сам слышал, кричит из зала: «Регламент!»

Во многих наших лентах герои только говорят о своих намерениях, не выявляя характеров. Между тем самовысказывание героя — только материал для художественного анализа.

Мы не добиваемся истинного анализа характера через показ противоречий.

Самовысказывание и приключение встречаются и в романе, и в драме, и в кинопроизведении. Только необходимость анализа мобилизует все художественные средства художника.

Сценарий, кинематографическое произведение — произведение особого рода. Гоголь, который владел и драматургической формой и эпической, создавал драматургические произведения на самостоятельной основе, то есть он не инсценировал, предположим, «Невский проспект» или «Мертвые души», а писал «Женитьбу», «Ревизора», то есть вещи, самая основа которых найдена заново. У А. П. Чехова есть рассказ, который он потом превратил в водевиль, но в основном вся его драматургия использует другие сюжеты, которые он не обрабатывал в форме повестей или рассказов.

Ф. М. Достоевский в 1872 году писал княжне Оболенской, которая хотела инсценировать «Преступление и наказание»: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме». Произведение кинодраматургии, на мой взгляд, ближе беллетристическому произведению, чем драма.

В кино мы можем показать человека на производстве, в бою, можем его показать среди природы. В драме мы в общем все передаем через реплику героя, через его высказывания. Кинематография эпичнее, как бы объективнее, чем

драма. Поэтому в таком произведении, как «Чапаев», есть элементы эпического произведения Д. М. Фурманова, они перешли из произведения одного рода в произведение другого рода, но в несколько измененном виде.

Современная советская кинематография, имея огромные достижения, ставя перед собой очень сложные идеологические задачи и разрешая их, все же ослабляет себя в какой-то мере, что иногда недостаточно критически воспроизводит, как бы калькирует, формы театральной драматургии. У нас многие киносценарии пишутся как система непрерывного диалога: реплика зацепляется за реплику. В результате сценарий годен не только для театра, но и для радио, где нет вообще изображения. Экранизация — пересоздание, выражение сюжета новыми средствами, средствами киноискусства.

Это очевидно, если вспомнить, например, о том, что такое забытая «кинематографическая деталь».

Деталь — это осмысленная вещь, или осмысленная подробность, при помощи которой мы раскрываем отношения людей.

Итальянцы в ленте «Рим в 11 часов» в этом отношении показали нам любопытные примеры.

Примеры эти тем более поучительны для нас, что во многих наших картинах мало используют деталь — выразительнейший кинематографический прием.

В итальянской картине любопытна общность впечатления, которая достигается тем, что режиссер, пользуясь всеми средствами киноискусства, передает свое отношение к миру.

Бедность дается через покупку каштанов, полная неприютность женщины — через чемодан, с которым она пришла в очередь. Костюм проститутки весь состоит из занятых у соседей вещей, и мы понимаем, что для нее представляет каждая вещь, когда видим, как заботится она о сумочке: эта сумочка чужая, прокатная.

Зрительный образ, возвращаясь, переосмысливаясь, делает более ясным сюжет произведения.

Сюжетом ленты является не то, что в одном из домов Рима упала лестница, на которой скопились безработные женщины; главное — сама безработица, безвыходность положения.

Безработица определяет судьбы всех героев, связывает их в один узел.

Единство самобытного отношения автора к предмету, о котором говорил Толстой, здесь последовательно проведено при помощи показа ряда судеб и ряда вещей, обобщающих авторское восприятие мира.

Когда миновал ужас катастрофы и отдельные судьбы получили кажущееся разрешение, мы снова видим раннее утро и ту девушку, у которой не было денег на покупку каштанов. Она опять сидит в уголке, дожидаясь, когда откроется роковая очередь: ведь место машинистки еще не занято и, следовательно, еще есть надежда, потому что надо надеяться, особенно тогда, когда приходит отчаяние.

Советская кинематография потерпела большой урон за последние годы, когда перестала показывать рядового человека, сосредоточила свое внимание на выдающихся героях, освещенных с помпезной торжественностью, ошибочно выделенных, как бы не подчиненных законам жизни.

Здесь были совершены и моральные и политические ошибки, что привело к понижению художественного уровня кинематографии.

Сейчас появились первые удачи, но для того чтобы добиться высоких удач, для того чтобы советское кино заняло свое место в советском искусстве и стало снова ведущим в мировой кинематографии, нужно использовать опыт старой русской классической литературы и лучших образцов кинематографии.

1956

## ДОН-КИХОТ ПРОДОЛЖАЕТ СВОЙ ПУТЬ

Достоевский говорил о романе Сервантеса: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: «Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?»»

Книгой «Дон-Кихот» человечество искало ощущение свое место в мироздании.

Эта благородная книга нужна нам и сейчас, когда мы стремимся к тому, чтобы народы поняли друг друга.

Цели, которые ставит перед собой Дон-Кихот, высоки, благородны и обращены в будущее. Средства, к которым он прибегает, комичны, потому что он утопист, стремящийся к восстановлению прошлого. Эта двойственность и создает сюжет романа Сервантеса.

Дон-Кихот много знает, хорошо судит. Он осуждает современную ему Испанию не только в силу своего безумия, но и в силу понимания безумия тогдашней жизни, которой он противопоставляет легенду о справедливом Золотом веке.

В речи у пастухов Дон-Кихот, взяв в руки желудь, говорит о лживой и жадной морали действительности, он выступает против того здравого смысла, который всего только собрание предрассудков.

В фильме, снятом режиссером Григорием Козинцевым по сценарию Евгения Шварца, Дон-Кихот и Санчо Панса мечтают о справедливости.

Это добрая, чистая и широкая лента. В ней большие мысли, большая любовь к человечеству, сочувствие его праву на справедливость. Благодаря высокому голосу ленты в ней по-новому, как мне кажется, оправдался простор широкого экрана.

Григорий Козинцев начал работать вместе с Леонидом Траубергом и прошел в своем творчестве долгий путь. Первоначально «фэкси» — так называли себя эти два режиссера — стремились показать нечто странное, экзотическое, редкое в быту или ушедшее в историю. Но на этом первом этапе Козинцев и Трауберг задержались недолго.

Режиссеры перешли к циклу картин, посвященных революции, заговорили о главном, на первый взгляд известном. Сценарии были просты и как будто хроникальны, но режиссеры сумели увидеть и показать становление революционера.

Вскрытие самого существенного и нового создало успех трилогии о Максиме.

Романтический, неиронический и удачливый образ Максима замечателен в истории советской кинематографии, которая тогда была режущим краем всего советского искусства.

Лента о Белинском имела настолько сложную сценарную судьбу и так переделывалась, что, несмотря на отдельные ее удачи, по ней нельзя судить о работе Григория Козинцева.

В «Дон-Кихоте» режиссер снова вернулся на самую главную дорогу мирового искусства, доказывая, что кинематография как искусство изобразительное и как искусство, связанное со словом, может решать самые важные вопросы, которые заданы человечеством.

Работа над «Дон-Кихотом» — это работа над острым сюжетом, и она может стать этапом в творческом пути художника, но сюжетные противопоставления романа Сервантеса в инсценировке взяты не полностью.

Фильм «Дон-Кихот» — инсценировка. Драмы Шекспира тоже инсценировки. Должен прибавить, что Лев Толстой уверял, что «Отелло» и «Король Лир» в новеллах были лучше, чем в драматургии Шекспира. Каждый человек по-своему читает и по-своему осмысливает то, что он видит.

В «Дон-Кихоте» есть сцена, в которой великий рыцарь пытается описать наружность других рыцарей, как бы приступая к инсценировке их романов.

Эта попытка тоже вызывает спор у слушателей, к которым обратился Дон-Кихот.

Инсценировка трудна, и не легко отказаться от следования за эпическим произведением.

Евгений Шварц, в сравнении с другими авторами инсценировок великого романа, минимально нарушил структуру происхождения рыцаря печального образа. Единственное отступление состоит в том, что дама, которую освободил Дон-Кихот, вступивши в бой с бискайцем, потом оказывается той придворной, которая по воле герцога мистифицирует рыцаря.

Греческая драматургия инсценировала мифы, Шекспир инсценировал средневековые новеллы. В то же время каждая инсценировка, вырастая на почве определенного поэтического произведения, не только выражает его, но и переживает, что-то ограничивает, иногда что-то углубляет, найдя основное противоречие произведения и превращая его в ступени трагедии, по которым вместе с героем восходит зритель.

Евгений Шварц изобретательно создал сцену сговора Санчо Пансы и Дон-Кихота, драматизировав, например, пробу шлема перед поездкой. У Сервантеса Дон-Кихот пробует шлем у себя в комнате. В фильме Дон-Кихот сперва хочет надеть шлем на голову Санчо. Разрубив шлем, он разрубил бы и голову, если бы Санчо согласился на пробу.

Здесь драматизирована наивная героическая опрометчи-

вость Дон-Кихота и осторожность, часто недостаточная, Санчо.

Прекрасна сцена со львом. Очень хорош Дон-Кихот — Николай Черкасов. Он жалеет и льва и себя, считая, что требование совершения подвига — жестокая ошибка. У него чувство превосходства над львом и дружба с ним.

В романе это не совсем так, но в фильме превосходно.

Глубоко продуман и поставлен основной монолог Дон-Кихота. Он вмонтирован в бой с мельницами. Необычайность обстановки драматизирует слова и, не нарушая стиля рыцарского высказывания, вскрывает упрямое, ни с чем не считающееся вдохновение правдолюбца.

В ленте удачны все общие планы, превосходна работа операторов. А. Москвин сделал в советской кинематографии очень много, но, может быть, эта лента — одно из прекраснейших его произведений, и хорошо, что рядом с ним оператор менее известный — А. Дудко.

Краски фильма, его костюмы работы художников Е. Енея и Н. Альтмана преодолевают обычную экранную пестроту.

Лента высокоживописна, краски ее драматичны.

Когда говоришь о Дон-Кихоте, надо представить себе, что в партере сидит человечество и что театр окружен жасминовой дорогой бесчисленных звезд Млечного Пути.

Разговор о величайшем произведении — всего разговор о судьбах человечества, о причинах его побед и неудач.

Сервантес сам писал рыцарские романы, умел их оценивать. Он вырастил в рыцарском романе новый европейский роман.

Толедский каноник в разговоре со священником, соседом Дон-Кихота, восхищается тем, что роман «позволяет зрелому уму проявить себя... изготовить ткань, из разноцветных и прекрасных нитей сотканную... Непринужденная форма рыцарского романа позволяет автору быть эпиком, лириком, трагиком и комиком...».

Вырастая вместе с романом, Сервантес показал крушение старого, исследовал старым новое, многое отверг в новом, построил все это на непрерывной смене комического и трагического, которое прежде всего дано в разноосмысленности оценок Дон-Кихота.

В фильме Дон-Кихот однообразнее, чем в романе, он всегда трогателен, всегда патетичен, но почти никогда не смешон. Это затрудняет восприятие, делает фильм при всех его огромных достоинствах трогательно монотонным.

Конечно, Испания времен Сервантеса сейчас не является предметом дискуссий, но историческая конкретность, освобожденная от случайного, должна быть сохранена во имя искусства.

Дон-Кихот революционер, потому что он хочет блага человечеству, хочет Золотого века, но он реакционен в глубоком философском смысле этого слова, как всякий герой-реставратор.

Ветряные мельницы и сукновальни, работающие с помощью воды,— это новая Испания, это новый мир, который известен Дон-Кихоту, но не привычен для него. Дон-Кихот во многом принадлежит прошлому. И, стараясь расколдовать королев и принцесс, он готов бичевать Санчо Пансу.

Дон-Кихот содержит в себе ту трагедию, ту двойственность, которая была и у Толстого и у Достоевского. Сервантес ее вскрыл в «малой эпопее» — в комическом романе. Его роман построен на смене смешного и трагического, он включает в себя элементы плутовского романа, грубую шутку. Глядя фильм о Дон-Кихоте, мы должны смеяться, а потом думать об этом смехе.

Санчо Панса — друг Дон-Кихота. Чем дальше, тем больше он верит своему господину. Санчо Панса несет в себе мудрость фольклора, он судит мир по образам, знакомым по сказкам, которые рассказывала ему мать.

Но роман построен на противопоставлении Дон-Кихота и Санчо Пансы, на ощущении их несходства, раскрытии их различия. В ленте Санчо Панса никогда не противопоставлен Дон-Кихоту, никогда его не обманывает.

В фильме два Дон-Кихота: один — толстый крестьянин, другой — худой гидальго. Въезжая на осле, для того чтобы получить свое губернаторство, Санчо Панса говорит о своей близости к народу, но ведь ему об этом говорить незачем, потому что он сам народ,— народ, себя не осознавший.

Санчо Панса — крестьянин, он двойствен. Его товарищи подымали восстание около Овечьего источника, но после восстания пришли к королю. Исторически Санчо Панса впереди Дон-Кихота, но он прежде всего не видит самого себя — это его сущность.

Вот возражение, которое я делаю по поводу киноленты, хотя она очень нравится, увлекает, заставляет странствовать.

Лента человечна, но сглажена. Трагическая противоре-

чивость внутри героев и между героями заменена столкновением мечтателей с действительностью.

Сервантес писал грубо, гордился тем, что слуги вырывают друг у друга томик «Дон-Кихота»; он был груб, как Шекспир.

Юрий Толубеев прекрасно сыграл Санчо Пансу, очень хорош он в сцене суда. Николай Черкасов взошел на опасную и завидную высоту трагической роли. Фильм при всей трагичности должен был бы утешать смехом. Смеясь над Дон-Кихотом, мы исправляем его, и, соглашаясь с его поступками, заменяем его идеалы, его методы.

Мысль, которую не сразу нашел сам Сервантес, воспользовавшись латинской цитатой о том, что «свободу не следует продавать ни за какие деньги», и которая превращается потом в великую речь Дон-Кихота, бросившего утеху замка герцога во имя свободы,— благородная мысль романа. Она пронизывает картину.

Движение героев в фильме, их связь с пейзажем, показ пустыни Испании через проезд героя, который хочет переделать, украсить и возвысить свою страну,— сделаны очень хорошо.

Лента живописна в глубоком смысле этого слова, в смысле понимания живописи как средства познания мира; лента является большой удачей, но сюжетное разрешение романа, некоторая суженность центрального образа, ощущение его главным образом как печального уменьшает ее идейную емкость.

Фильм имеет свои пределы. Мы не можем требовать, чтобы он исчерпал роман. То, что я говорю,— не упрек, но я хотел бы отметить, что кинолента не передает полноты колебаний романа между веселым и печальным.

Толстой говорил в «Живом труше», что красное можно передать, только окружив его зеленым. Контрасты — различные способы разгадывания и обнаруживания свойств единого характера — очень существенное качество в искусстве.

Сдержанность, бедность, ницета пейзажа подчеркивают, например, пышность мечты Дон-Кихота.

Храбрый, готовый к бою, умеющий атаковать, Дон-Кихот едет по бесплодным, выветрившимся скалам Ла Манчи, за ним следует Санчо Панса. Эти пробеги, полные сомнений одного и храбрости другого, — прекрасны.

Прекрасен холод и высокомерная прония, вежливая на-

глость и брезгливая скука красивого двора герцога — рядом с безумной непосредственностью главного героя.

Но, оказавшись победителем как живописец, как творец движения в картине, режиссер не показал всей широты образа. Может быть, помешал метраж, через меру которого следовало переступить, но переступить не решились.

Огромный роман, осуществляемый на далеком от нас по месту и времени материале, все же требовал более широких рамок.

Но не будем омрачать радость упреком.

1957

## НА ВЕРШИНЫ ТОЛСТОВСКИХ РОМАНОВ

Сейчас в мире отмечают пятьдесят лет со смерти Толстого. Вокруг имени Толстого идут споры. Одни утверждают, что Толстой — великий христианин, что он учил людей совести, смирению, непротивлению.

Иное говорил Ленин.

Ленин в статье «Л. Н. Толстой» писал в 1910 году:

«Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества».

Толстой выразил часть тех противоречий, которые должна была разрешить революция, выразил неудовлетворенность народа, его негодование против крепостников. Толстой не просто совесть, а совесть и негодование крестьянства. Он пересматривал не какие-нибудь отдельные части жизни, но и отрицал основы предреволюционного общества.

Можно, например, по-разному понимать судьбу Катюши Масловой. Можно понять так, что Толстой пожалел женщину, доведенную до проституции, показал, как религия спасает именно эту пропащую женщину. Но сам Толстой говорил другое. В главе 44-й он писал.

«...Маслова не только не стыдилась своего положения — не арестантки (этого она стыдилась), а своего положения проститутки, — но как будто даже была довольна, почти гордилась им. А между тем это и не могло быть иначе. Всякому человеку, для того чтобы действовать, необходимо считать свою деятельность важною и хорошею».

Толстой далее показывал, что богачи и начальники, так же как Катюша Маслова, считали свое положение правильным.

«Мы не видим в этих людях извращения понятия о жизни, о добре и зле для оправдания своего положения только потому, что круг людей с такими извращенными понятиями больше, и мы сами принадлежим к нему».

В «Воскресении» опровергнута не только жизнь Катюши Масловой, но и жизнь общества, среди которого она живет; она вскрыта по-новому, и это новое является шагом вперед в художественном развитии всего человечества.

Толстой смотрел на старый мир недоверчивыми, зрячими глазами. Уже в год создания «Казаков», в самом начале своего творчества, в 1862 году, Толстой словами старого казака Ерочки говорит: «Я так думаю, что все одна фальшь».

Оленин не стал отвечать. Он слишком был согласен, что все было «фальшь» в том мире, в котором он жил и в который возвращался.

Хотим ли мы или не хотим, но многие узнают литературу через телевизор или кино. Часто именно здесь открываются окна в искусство.

Кинематография — большое искусство, и путь, который она открывает, не должен быть ложным.

Если мы хотим перенести на экран произведения Толстого, мы должны показывать самое основное и главное, не вытаскивать из художественной ткани одну нитку, а давать самое переплетение ткани, вскрывать задачи произведения. Толстой в своих произведениях хотел возбудить в нас не столько жалость, сколько негодование. И только поняв это, можно говорить об экранизации произведений Толстого.

## О БОРЬБЕ ЗА ИСТИННОЕ ПОНИМАНИЕ КОНФЛИКТА В «ВОЙНЕ И МИРЕ» И В «АННЕ КАРЕНИНОЙ»

В Америке и в Европе произведения Толстого экранизировались много раз. Особенно часто снимали «Воскресение». Фильм «Война и мир» снят с хорошими актерами и в очень богатой постановке.

Сейчас приближается столетие Бородинского сражения и столетие смерти Кутузова, и мы полагаем, что хорошо было бы снять «Войну и мир» у нас.

Что нас не удовлетворяет в интересной постановке Кинга Видора?

Толстой интересуется жизнью, законами человеческих взаимоотношений, истинным человеческим характером. Буржуазный театр и кино часто передают жизнь условно, сводя разнообразия человеческих характеров к некоторой, до этого созданной гамме характеров. Несмотря на великое актерское мастерство и большую драматургию, театр, показывая характер, с трудом отрывается от амплуа. Трудно было даже Гоголю после первого представления доказывать театру, что Хлестаков — это не просто шалун, вертопрах, не один из бесконечных молодых водевильных героев, по легкомыслию устраивающих водевильную чепуху, и «в продолжение двух столетий являющийся в одном и том же costume»<sup>1</sup>.

У Толстого — медлительный, умный, далеко видящий, много переживший Кутузов — не просто самоотверженный и религиозный старый воин, это человек своего времени, жизнелюбивый и не аскетичный. Кутузов на Бородинском поле может произносить светские любезности. Он ведет себя так не по легкомыслию, а из презрения к обычному, лицемерному старому представлению. Его военный подвиг состоит в том, что он имеет мужество принять решение, нужное по обстановке, что он противопоставляет свою волю интриге.

Пьер Безухов, сын крестьянки и вельможи Екатерининской эпохи, у Толстого человек внутренне свободный, могучий, некрасивый, беззубый, смелый, все время решающий философские вопросы о жизни, которая его окружает.

Наташа — чувственна, талантлива, музыкальна, у нее есть нечто большее, чем ум. Толстой не осуждает Наташу за то, что она увлеклась Анатодем, будучи невестой Андрея Болконского. Обычная мораль пересматривается Толстым.

Болконский, образом которого сперва увлекался Толстой, не нужен войне. Об этом писал Толстому еще Фет. Андрей Болконский — умница, человек, считающий себя соперни-

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора».

ком Наполеона. Андрей ищет Тулона — блистательного наполеоновского начала карьеры. Он храбр, честен, бросился в бой, чтобы остановить бегущих, нес знамя в своих руках и лежал со знаменем в руках; и только тут понял он, что то, о чем он мечтал, военные подвиги, о которых он думал, ничтожно перед лицом неба. Но новый истины до конца Андрей Болконский не узнал даже во время народной войны. Болконский гибнет на войне случайно. Речи его озлбыленны и личны, несмотря на ум и сердце этого героя. Конечно, бессмысленные жертвы совершенно не исключены войной, но если бы мы удалили Андрея Болконского из романа, то в военных судьбах, описанных великим писателем, ничего не изменилось бы.

Между тем Тушин задержал наступление Наполеона при Аустерлицком сражении; советуясь со своими солдатами, он нашел правильное решение. Он нужен войне.

Красноносый капитан Тимохин, старый измаильский товарищ Кутузова, нужен войне: он остановил своей безумной храбростью французскую атаку под Шенграбеном.

Тактические удачи Тимохина и Тушина приобретают стратегическое значение.

Нужны войне Долохов и даже Николай Ростов.

Андрей Болконский одно время был задуман как судья войны, ему должна была принадлежать часть философских отступлений, но он не выдержал эту нагрузку, и философские отступления перешли в речь автора.

Ближе всех к Толстому в американской картине очаровательная Наташа, в которой есть какая-то правда, вроде толстовской. Несмотря на модные, по-нашему, ботинки и прическу — конским хвостом, такая Наташа могла бы жить в толстовском мире. Все же остальные — это люди из военной истории вообще, а не из истории 1812 года.

Толстовская тема — не история о том, как в конце концов Наташа выйдет замуж за Пьера Безухова. Ее замужество, ее жизнь с Пьером прекрасны, но в то же время печальны. Наташа опускается. Мы знаем, что Пьеру, который собирается бороться с Аракчеевым, предстоит еще многие испытания, и тогда найдет себя и Наташа. Роман кончается торжеством посредственности, торжеством Николая Ростова. Война выиграна — мир начался.

Американская лента, которую мы видели, идет мимо Толстого, — она благополучна. Толстой старался отойти от

привычного восприятия человека и обнажить истинный его характер, увидеть истинные мотивы действия, подняться над психологией, потому что у Толстого внутренний монолог человека не совпадает с истинными мотивами действий, ибо истинные мотивы — социального характера. Человек только обговаривает то, что он должен сделать, и его свобода — мнимая, кроме тех случаев, когда он понимает свою роль и свою зависимость от обстоятельств, как служение общему делу.

Вопрос об экранизации Толстого — очень сложен. Мы не можем взять всех героев Толстого в киноленту. Мы можем показать их мельком, тогда их не увидят и не узнают. Начинаются отбор и схематизация.

Толстой, когда он начинал писать «Анну Каренину», хотел, может быть, доказать, что женщина должна быть верна своему мужу, что прелюбодеяние, запрещенное богом, всегда наказано. Он задумывает мужа, который будет носить имя Каренина, как положительного героя, как крупного ученого. Он знает, что Анна будет осмеяна, когда покажется в театральной ложе; здесь она испытывает «афронт», как записывает Толстой в черновиках. Любовная буря, охватившая Анну Каренину, выражена в первых главах романа через вьюгу, окружающую тот поезд, в котором едут Каренина с Вронским, — эта вьюга ассоциировалась вначале только со злом, преступлением. Но пишется роман много лет.

К чему же приложены усилия писателя?

Не к разработке сюжетных схем, не к усложнению сюжета. Все идет на раскрытие истинных мотивировок событий. И даже не на выяснение того, что думает Анна Каренина, а на выяснение того, почему она так думает? В результате решается вопрос: могла ли Анна Каренина быть верна своему мужу? Почему бесчеловечна жизнь? Почему бесчеловечен Вронский? Почему Вронский, по своему собственному ощущению, такая же глухая и здоровая говядина, как и принц, которого он сопровождает. Почему, умирая от родильной горячки, Анна Каренина замечает, что оба — и муж и любовник — оба Алексеи. Они не звери. Алексей Каренин в другой обстановке мог бы быть хорошим, но он включен в такие нечеловеческие отношения, которые не дают ему быть человеческим; тогда он свою нечеловечность оформляет законом религии.

Надо находить тепловой центр романа, его смысловое конечное звучание, а потом рассмотреть способы показа этого звучания в романе. Надо понять идеологию романа и вернуться через нее к технологии романа, чтобы сохранить идею в показе.

## О «КАЗАКАХ» И «ХАДЖИ МУРАТЕ»

Максим Горький рассказывал в Сорренто Владимиру Познеру, что «Казачьи» были любимой вещью Ленина.

Эта кавказская повесть написана чрезвычайно легко, сюжет ее кажется элементарным, а писалась она много лет.

Автор шел от сложного к простому, снимая пласты литературы. Может показаться, что история Оленина напоминает историю Алеко в «Цыганах» Пушкина, а Ерошка похож на старого цыгана в этой же поэме, но по дневникам мы знаем, что вещь почти автобиографична.

Сейчас на Западе пытаются понять Толстого как религиозного учителя, как человека, который доказал, что можно изменить жизнь нравственным подвигом, не изменяя социального уклада.

«Казачьи» как раз доказывают другое: Оленин при всем своем уме и своей любви ничего не может изменить. «Казачьи» — это попытка войти в простую жизнь. Оказывается, что социальный строй стоит между человеком и природой. Для того чтобы войти в лес, увидеть горы, чтобы познать жизнь, надо изменить свою судьбу. «Казачьи» — самый чистый поиск Толстого; в нем он не пытается найти религиозный обход темы. В повести мы видим влюбленность Толстого в жизнь, но жизнь оказывается недоступной. Она не принимает героя.

Умный, поэтический Оленин уже узнал любовь к себе, он хочет сам полюбить, но в Москве ему не любится.

Он полюбил в станице, но там его не полюбили. Там поневоле он стал участником войны, которая не нужна ни ему, ни старому казаку Ерошке, который по-своему выше простого ума, как выше благоразумия Наташа Ростова.

Платон Каратаев, показанный в одной главе, живет сам по себе, никого не судит. Ерошка презирает фальшь господской жизни; он знает цену жизни, цену дружбы и хорошо вспоминает, как выглядят глаза любимой. Ерошка в повести и в толстовских дневниках — один из величайших характеров, увиденный гением.

Оленин — это начало пути Толстого. Надо передать прошлое, но для этого его надо увидеть.

При инсценировках, очевидно, надо принимать во внимание цензурные ограничения, которые имел писатель, и то количество знаний о показываемом, которое имели тогда читатели.

Например, завоевание Кавказа, обычное представление о кавказцах, общие характеристики тогдашней войны были известны. Толстой их пересматривает не только в образном ряду, но и в главе-очерке о гребенских казаках.

В то же время был русский солдат, который читателю был известен по ряду вещей, и в том числе по повестям и очеркам самого Толстого, в повести как бы пропускается; Оленин идет в поход со своей батареей, а то, что он увидит, уже было показано Толстым в прежних вещах и не может быть повторено. Его отношение к завоеванию Кавказа, оценка справедливости войны были им даны в прежних очерках, но по цензурным обстоятельствам остались в черновиках. Здесь приходится возвращаться к черновикам; нельзя сохранять на лице произведение шрамы, причиненные цензурой. Надо понять и попытаться сохранить процесс авторского осознания самого предмета повествования.

В «Казаках» Толстого в первоначальных набросках меняется заглавие для определения жанра, было использовано все, даже стихотворная форма. Эта вещь называлась «попыткой романа» до тех пор, пока она не стала «кавказской повестью». Произведение первоначально носило название «Беглец», главным героем был Лукашка, который уходил в горы, потом возвращался. Лукашка кончал трагически — его казнили. Есть варианты, когда убивали Оленина, есть варианты, когда убивали обоих. Но одно было ясно, Оленину нет пути к тому, что впоследствии Толстой называл опрощением.

«Кинематографический сюжет» — события со стрельбой, изменами, столкновениями — Толстым был разработан и потом был оставлен. Правда, повесть недописана, она была издана как бы по случайному поводу, и торопливо даже обозначение номеров страниц в рукописи. Толстой как будто отбросил от себя повесть, но она гениально закончена.

В сосуде стоит перенасыщенный раствор. Он охлажден. Вы стучите по стакану — и вдруг начинается быстрая кристаллизация: вы подтолкнули необходимый, уже подготовленный процесс.

Не разнообразие событий привлекает Толстого. Задачей его было показать взаимоотношения Оленина (в котором много от будущего Левина) и народа. Эта повесть — первый рассказ о попытке очищения, о попытке человека бежать из своего класса. Уже здесь Толстой показал безнадежность этой попытки, поскольку она взята как дело отдельного человека, который хочет изменить только свою судьбу.

Описание природы в «Казаках» — это не задник, а часть сущности сюжета. Толстой горы описывает так: «Сначала горы только удивили Оленина, потом обрадовали; но потом, больше и больше вглядываясь в эту, не из других черных гор, но прямо из степи вырастающую и убегающую цепь снеговых гор, он мало-помалу начал вникать в эту красоту и почувствовал горы».

Горы описываются в подробностях, переосмысляя мир Оленина, и дальше они становятся проходящей темой, частью симфонии-повести.

Описаниями природы восхищался у Толстого Хемингуэй; эти описания появились в результате развития всей русской литературы.

Толстой писал в «Казаках»: «Оленину виднелось что-то серое, белое, курчавое... Он подумал, что горы и облака имеют совершенно одинаковый вид...»

Это простое наблюдение подготовлено Пушкиным. Пушкин писал: «В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были все те же, все на том же месте. Это — снежные вершины кавказской цепи».

Пушкин учил Толстого чувствовать горы. Толстой через горы почувствовал всю Терскую линию и в четвертой главе рассказал, почувствовав горы, о простой и правдивой жизни терских казаков.

Кино может показать человека вместе с природой. Надо попробовать сделать это в фильме «Казаки» и тем самым передать красоту повести. Надо стараться сделать себя прозрачным, чтобы через тебя увидели другого.

Надо пересмотреть методологию показа, учась у Толстого на «Казаках» и «Хаджи Мурате».

«Хаджи Мурат» — венец творческого умения Толстого. Это самое совершенное усилие неослабленного гения. Медленно и многократно показывает Толстой пейзаж, вводит соловьиную песню! Это нужно для того, чтобы природа как бы принимала в свое лоно подвиг безнадежно сопротивляю-

щегося Хаджи Мурата и в то же время показывала бы человечность этого сопротивления. Толстой описывает, как Хаджи Мурат сражается уже без жалости, без гнева и желания. Уже почти не сознавая ничего, он встает и идет на врагов. Толстой, проповедующий непротivление, записал в своем дневнике 19 июня 1896 года: «Так и надо». Хаджи Мурат, борющийся за свою крестьянскую свободу, борющийся до последней искры жизни, непобедим, как природа, и окружен родной ему песней и соловьиными утренними трелями. Хаджи Мурат нужен в литературе и в кинематографии как человек, который отказывается от всего для борьбы за внутреннюю свою человеческую поэзию.

Я уже цитировал Гегеля, то место «Лекций по эстетике», где он говорил, что борьба человека за свою поэзию с прозой жизни бесполезна, невозможна.

У Толстого борьба за поэзию победоносна, потому что поэзия состоит в том, что человек борется не только за свое, но за свое, как за общее, и выявление человечности у него нравственно, ибо его нравственность — это выявление истинных потребностей человека как части человечества. Герой Толстого Хаджи Мурат не уступает своей поэзии.

Для того чтобы экранизировать Толстого, надо прежде всего понять, для чего он пишет свой роман, то есть к каким выводам в результате своей художественной работы он пришел и какой вывод, какое познание мира он даст своему читателю. Мы не должны думать, что Толстой в результате обосновывает толстовство. Толстовство — это только меньшая часть Толстого, оно — его заболевание, то, что будет снято историей с Толстого. Толстой — это несдающаяся поэзия реальной жизни.

**РАССКАЗЫВАЮ О НЕПРОЧИТАННОМ МНОЮ  
СЦЕНАРИИ «ВОСКРЕСЕНИЕ»  
ПО МНОГУ РАЗ ПРОЧИТАННОМУ РОМАНУ  
И ЖЕЛАЮ И СЦЕНАРИСТУ И РЕЖИССЕРУ  
УСПЕХОВ В ПОДВИГЕ**

Перед нами «Воскресение». Больше десяти раз «Воскресение» было экранизировано, но вряд ли понятно в кинематографии. Вначале Толстой называл эту вещь «Конецкая повесть». А. Ф. Кони рассказал Толстому историю, как молодой человек, выбранный присяжным заседателем, судил женщину, которая пошла на преступление. Женщина Ро-

залия была проституткой последнего разбора, больная, обезображенная сифилисом. Присяжный заседатель узнал в ней горничную, которую он когда-то соблазнил. Он решил жениться на ней. Добивался этого, но женщина умерла в тюремной больнице.

Толстому показалось, что эта чудная тема о значении религиозного сознания, показ того, как религиозное сознание воскресило человека, вернуло его на истинный путь. Начались поиски формы, которые продолжались много лет.

В первых набросках романа брак оказался удачным, но люди вокруг не понимали красоту подвига. Тогда молодой человек и бывшая проститутка уезжают в Англию. Женщина занимается на огороде, а мужчина проповедует христианство. Это явно не выходило: Англия не менее шуританская и не менее лицемерная страна, чем тогдашняя Россия. Единственно, что можно сказать в пользу Англии, что там Катюша Маслова не могла бы ничего сказать англичанам потому, что она по-английски не говорила.

Сюжет хвалят толстовцы.

Толстой работает дальше. Начинает соображать, что главное — это Катюша, что она свет, а Нехлюдов, выбранный им герой, — это тень.

Он начинает анализировать, что же такое Катюша? Он видит, что проститутки относятся к своему положению вовсе не как к положению униженному, безнравственному. Нет, они считают себя выше прачек, считают себя занимающими свое особое место в мире: мужчины все время думают о них, к ним стремятся.

У Масловой такое же прочное и неправильное положение, как у всех остальных людей старого общества. Толстой видит Катюшу в системе тогдашнего общества такой же частью его, как чиновники, военные, землевладельцы, жены богачей. Вопрос о нравственности переходит на другую стадию обобщения.

Та нравственность, во имя которой судят Катюшу Маслову, безнравственна. Священник, который приводит ее к присяге и поправляет крест на груди, судьи и люди, к которым приходит Нехлюдов во время хлопот за невинно осужденную Катюшу Маслову, как бы представители той же ее профессии, они все — проститутки. Они все продажны, они все неправы. Все, кроме революционеров, с которыми в тюрьме встречается Катюша.

«Воскресение» для Толстого вначале — религиозное вос-

кресенье. Нехлюдов предлагает Катюше прочесть Евангелие, но она отказывается, говоря, что уже читала его. Религиозная идея в романе Толстого не играет никакой роли в изменении психологии Катюши Масловой. Между тем Катюша Маслова воскресает. Она воскресает потому, что она любит Нехлюдова. Целым рядом повторений, анализом жизни, взятой с разных сторон, разными кругами анализа Толстой доходит до истинной сущности романа — до высокой любви Катюши Масловой. Перипетии романа — это возвращение Катюши к любви. Поэтому надо сперва показать Катюшу униженной, пьяной, ненавидящей Нехлюдова. Нужно начать анализ снизу. Для того чтобы Нехлюдов сам не был бы слишком героичен, нужно показать другую, крестьянскую пару; муж, отравленный молодой женой, едет на каторгу за ней, для того чтобы ее спасти.

Нехлюдов сам не воскресает. Все, что Толстой мог сделать, это дать Евангелие в руки и заставить Нехлюдова почитать эту книгу. Роман кончался словами бессилия: «С этой ночи началась для Нехлюдова совсем новая жизнь, не столько потому, что он вступил в новые условия жизни, а потому, что все, что случилось с ним с этих пор, получало для него совсем иное, чем прежде, значение. Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее».

Это не воскресение. Это ожидание какого-то будущего, какой-то новой книги, которая не будет написана. Это отказ изменить условия жизни, заменить изменение религиозным истолкованием. Нехлюдов брошен в прошлое. Ему осталась только мечта о переосмыслении.

В небольшой статье нельзя показать, что такое «Воскресенье», но можно все-таки попытаться нащупать, почему роман оказался романом о женщине, и почему эта женщина нашла место для пути воскресения в «этапе» революционеров, идущих на каторгу.

Воскресение Катюши Масловой возможно только, если будет изменена та жизнь, в которой ее положение проститутки было одним из узаконенных положений, изменен строй с безземельным крестьянством, с безнравственным обществом, с религиозными фанатиками, которые не могли понять, что же делать, и предлагали только свою жертву.

В романе Толстого дан образ реки и ледохода. И хотя Толстой и хочет сказать, что чувственная, физическая, плотская любовь — зло, но любовь Катюши к Нехлюдову он дает как поэзию, поэзию грозную. Река взламывает лед. Над

ледоходом висит луна. С порохом идут, сметая все перед собой, льдины. Мужчина смотрит и не знает, совершилось ли добро или зло. Он совершил зло, потому что он принадлежал к числу злых, находился в злом мире, в числе хозяев. В злом мире любовь не может не быть преступлением.

Нехлюдов старался спасти Катюшу. Она отказалась от брака; Толстой повторяет образ, изменяя его:

«Быстрая, широкая, река хлестала в борта лодок, паромы, натягивая канаты».

Река как будто отделяет Нехлюдова и от умирающего Крыльцова и от Катюши, которая уходит с Симонсоном.

Река отделяет Нехлюдова от Катюши.

Для того чтобы Катюша воскресла, Толстой должен был сразу дать женщину, и униженную и имеющую возможность такого воскресения.

Какова же художественная технология романа? Он написан маленькими главками по четыре странички. Каждая главка образно выражена и закончена. Она говорит и договаривает одно.

Не нужно считать, что в прозе смысловое содержание выражено только повествовательными моментами, которые не могут быть переданы изобразительными средствами.

У Толстого повествовательные моменты часто являются способом вызвать пространственно-зрительные представления, сопоставление которых и выражает основное содержание произведения. Например, первая глава «Воскресения» основана на глухой тюремной замкнутости человеческого общества и на побеждающей эту глухоту и скованность весне. Многие положения не развернуты, но они всегда точно названы, и появление новых зрительных понятий и ракурсов их видения подчеркнут в самом произведении.

Все знают первые слова: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней...— весна была весной даже и в городе».

Дальше идет описание вонючей тюрьмы с воздухом, полным усталости. Потом идет вызов женщины, она называется Масловой. Проходит через тюремные коридоры. Дается краткая внешняя характеристика. Вот она идет по мостовой среди всеобщего внимания.

«...И это обращенное на нее внимание веселило ее. Веселил ее тоже чистый, сравнительно с острогом, весенний

воздух, но больно было ступать по камням отвыкшими от ходьбы и обутыми в неуклюжие арестантские коты ногами, и она смотрела себе под ноги и старалась ступать как можно легче».

Попробуем сценарно разобрать это место.

Прежде всего здесь есть неожиданное сюжетно-смысловое противопоставление. Женщина идет на суд под конвоем двух солдат. Идет по мостовой, там, где ходят лошади. Она идет, выброшенная из жизни, но идет веселой. Первое указание на то, что Катюша Маслова сама себя не осуждает, и не потому, что она себя религиозно прощает, а потому, что она считает свое положение нормальным. Это неожиданно, но реально. Маслова потупилась, но не для того, чтобы не смотреть на людей, а для того, чтобы идти по крупным камням в мягких суконных котах. Это заставляет нас показать мостовую. Следуют два средних плана. Сперва посмотрим, как они сделаны, потом поговорим, для чего они сделаны.

«Проходя мимо мучной лавки, перед которой ходили, перекачиваясь, никем не обиженные голуби, арестантка чуть не задела ногою одного сизяка; голубь вспорхнул и, трепеща крыльями, пролетел мимо самого уха арестантки, обдав ее ветром. Арестантка улыбнулась и потом тяжело вздохнула, вспомнив свое положение».

Посмотрим всю главу. Была тюремно городская весна. Весна противоречит городу. Город, жизненный уклад старого города, сопротивлялся весне. Весна была видна по мухам, которые летали около пригретых стен, и по пробивающейся между камнями траве. В тюрьме весны не было. Тюрьма от весны заперлась. В тюрьме воняло. И из тюрьмы вывели женщину. Осужденная, выброшенная из жизни, женщина с привычной веселостью идет по городу. Она видит голубей. Голубь взлетел. И дальше идет план: голова с плечами. Голубь пролетает мимо женщины. В одном кадре голова и голубь. Взмах крыльев относит волосы, не целиком подобранные под косынку, в сторону. Женщина улыбается.

Голубь и женщина соединены у нас в таких словах, как голубка. Голуби возили в греческой мифологии колесницу Венеры, и это часто воспроизводилось впоследствии в картинах конца XVIII — начала XIX века.

Толстой в «Анне Карениной» передал влюбленность Левина, его ожидание утра через голубя, который залетает

утром со снега. И вот этот образ голубя снимает, переосмысливает образ усталой арестантки. Она входит в роман, овеянная поэзией. Поэзия приходит к ней через взмах крыльев, через ветер от полета голубя.

Имя Масловой — Катерина. Катюша в романе появляется после ее минутной грусти, после пролета голубя.

Мы начинаем обсуждать, кто такая Катюша. Для этого Толстой начинает долгий суд — синтез того суда, который ведется именем государя императора. Государь император и суд судятся в романе как суд ложный и неправильный. Надо пересудить и самих судей. Для этого во второй главе сперва кратко рассказывается история Катюши Масловой.

Это первое приближение. Рассказывается, как ее соблазнил барин, как он ей дал сто рублей, как она эти деньги истратила. Через несколько глав соблазнитель Нехлюдов видит Катюшу на суде, через судейский стол. Всю историю он вспоминает по-иному, длинно, правдиво, поэтично и видит свое преступление, которое понятно как нарушение поэзии любви.

Были сирень, молодая женщина, любовь — и не то было преступлением, что Нехлюдов полюбил Катюшу, а то, что он взял ее так, как берет горничную приезжий офицер.

Он виноват как представитель определенной социальной категории, но сама любовь дана грозно и торжественно. Это второе приближение.

Катюшу осудили. Она плачет в тюрьме, вспоминая ту же историю, тоже очень поэтично, то есть правдиво. Это третье приближение, второе воспоминание Катюши.

Без этого тройного переосмысливания нельзя, по моему мнению, сделать «Воскресение», так как такие повторения идут через весь роман.

Вряд ли можно разделить вещь, как говсрят у нас, на две серии. Толстой показал любовь неделимую, много раз осмысленную. Вот эта непрерывность, многозначность любви, превращаемость человека — и есть содержание романа. Как это разделить, я не знаю. Может быть, лучше снять длинную картину, отказавшись в то же время от прекрасных подробностей, от прекрасных эпизодов, от того, что Нехлюдов стал через сознание своего преступления перед Катюшей Масловой человеком, проходящим через круги ада, что любовь Катюши заставила Нехлюдова, как Виргилия Данте, пройти через тюрьмы, этапы и через безземельную деревню, где жили хуже, чем в тюрьме.

Все время превращающаяся, все время растущая и меняющаяся поле применения мировая кинематография с ведущим отрядом советской кинематографии должна перенять опыт Толстого.

Братся за экранизацию Толстого трудно и страшно. Но страх этот полезен.

Вредно будет, если мы будем относиться к Толстому так, что это, мол, литература, а мы сделаем другое, потому что у нас есть другая специфика.

Специфика — это другой способ изображать то же самое, а не ограничение изображения. Специфика — это нечто такое, что надо преодолевать и преодолевать, создавая новые формы для выражения того содержания, которое раскрывает жизнь. Борьба за преодоление специфики — это борьба за новые формы кинематографического искусства. В результате мы покажем истинное, человеческое, и бесчеловечность старого мира.

Будут удачи после неудач. Не будем бояться труда. У Овидия в «Метаморфозах» рассказано, как сын Аполлона Фаэтон пришел к отцу и попросил как доказательство своего происхождения, как знак признания отцовства, чтобы отец передал ему вожжи, которыми управляют кони, везущие солнечную колесницу. Мальчик получил вожжи и въехал на огненных конях на крутизну тогдашнего неба. Он увидел знаки зодиака, грозные по тому времени, рука его дрогнула, и изменилось направление, и солнце пошло криво и обожгло людей Африки. Юноша сгорел. И поэт говорит: хотя он и погиб, но погиб на великом подвиге. Тополя оплакали мальчика, и слезы обратились в вечный янтарь.

Мы овладели небом. Наше небо много выше античного, но наши колесницы возвращаются домой, садятся на траву колхозных полей, становятся среди жаток, комбайнов и возвращают живыми космических путешественников. Мы обязаны подняться на крутизну толстовских романов, подняться до высот человеческой совести и вернуть зрителям роман живым. Если по пути будут неудачи, то они произойдут на великом деле. Но неудач не должно быть, потому что время наше — время удач, смелости, подвигов. Пускай неудачи останутся в забракованных сценариях.

Пусть горечь неудач превратится в янтарь опыта художников, а на долю экрана достанется высота подъема, которой требует зритель.

## „БЕЛЫЕ НОЧИ“ Ф. ДОСТОЕВСКОГО И И. ПЫРЬЕВА

Раскрытие каждого художественного произведения, чтение сценария основаны на раскрытии внутреннего спора, внутреннего конфликта, противоречия и явления. Это противоречие должно быть высоко понято.

Нахождение конфликта, выясняющего истинную сущность явления, — первая задача художника.

У каждого времени свои конфликты.

Режиссер Иван Пырьев прочел (вероятно, давно) «Белые ночи» Достоевского. Написал сценарий и сам его снял. Для Ивана Пырьева конфликтом произведения является бедная жизнь какого-то чиновника и его мечты. Случайно чиновник встречает на улице привлекательную девушку и рассказывает ей о своих мечтах. Влюбляется в нее, но у девушки есть жених, жилец; по Пырьеву, он революционер, преследуемый властями и уехавший куда-то по опасному поручению.

Признаки революционера следующие: жилец носит плед (который еще не носили в 1848 году, а начали носить лет через пятнадцать), очки и по всему облику напоминает молодого Добролюбова. Через год жених возвращается, невеста, увидев его, покидает мечтателя, и мечтатель спивается, и весь разговор о белых ночах дается, как рассказ небритого алкоголика.

Конфликт для Пырьева состоит в том, что мечта хуже действительности.

Роман «Белые ночи» сравнительно малоизвестен, и появятся сотни тысяч людей, а если случится несчастье, то и больше, которые будут знать вещь Достоевского по И. Пырьеву.

Считаю, что необходимы меры неотложной помощи.

Начнем с заголовка вещи — «Белые ночи».

Белые ночи прекрасно описаны Пушкиным, который говорил про них:

Прозрачный сумрак, блеск безлунный...

Он продолжал:

И, не пуская тьму ночную  
На золотые небеса,  
Одна заря сменить другую  
Спешит, дав ночи полчаса...

(«Медный всадник»)

Герой поэмы Евгений жил в Коломне: это местность в Петербурге, у Екатерининского канала.

Режиссер Пырьев начинает свою работу с того, что снимает белые ночи в Москве, где их нет: поэтому их надо создать в ателье; строят набережные и каналы в закрытом помещении.

Белые ночи — это блеск, это рассеянный свет, отсутствие теней. В ателье по ошибке создают сумрак и слабо увиденные сквозь туман мачты барок.

Зрительная тональность вещи, ее освещение прочтены неправильно: герой жалок, неряшлив, люди двигаются разболтанно.

Что такое русское искусство 1848 года в живописном отношении? Это П. Федотов, братья Агины, Е. Бернарцкий — люди, которые рисовали Петербург и хорошо его знали. Рисовали они простых людей, часто смешных, но никогда безобразных, потому что сами они были учениками великих мастеров и любили простого человека.

Сам герой и место действия у Достоевского связаны с Пушкиным и с «Медным всадником». Мечтатель, говоря девушке о своих мечтах, вспоминает «Домик в Коломне», «свой уголок».

Это потомок Евгения.

Это человек большой, хотя и несчастной судьбы.

В статье 1861 года «Петербургские сновидения в стихах и прозе» Ф. М. Достоевский вспоминает свою историю, свои мечты, увлечение романами и женщину, которая его любила, а потом вышла за какого-то бедного и некрасивого человека. Герой «Белых ночей» — это, конечно, не сам Достоевский, но это человек его окружения, человек из его кружка, и мечтает он потому, что ему не дают настоящего дела. Я напому Ивану Александровичу Пырьеву одну вещь, которую он, вероятно, и не знает, а знать бы надо было.

В 1847 году Достоевский вел Петербургскую летопись в «Санкт-Петербургских ведомостях». Вот что он писал в них: «Говорят, что мы, русские, как-то от природы ленивы, и любим сторониться от дела, а навяжи его нам, так сделаем так, что и на дело не будет похоже. Полно, правда ли?» Дальше Достоевский объясняет, что русские не любят делать то, что не вызывает у них сочувствия, но что русский человек жаден к действительности. Только отсутствие настоящей работы делает человека мечтателем.

После ареста на допросе Достоевский говорил о фюре-

ризме, об утопических социалистах. Конечно, он прежде всего оправдывался, но говорил он вещи, имеющие значение и для него самого. Анализируя французскую революцию 1848 года, он сказал: «Фурьеристы во время всего февральского переворота ни разу не вышли на улицу, а остались в редакции своего журнала, где они проводят свое время уже с лишком двадцать лет в мечтах о будущей красоте фаланстеры».

Жизнь в городах того времени создавала, по словам Фурье, отвращение к труду и не давала удовлетворения страстям человека. Извращенные страсти становились пороками. Фурье предполагал, не изменяя государственного устройства, создать ассоциации-фаланги, которые бы жили в великолепных жилищах-фаланстерах и занимались бы производственным трудом.

Многие петрашевцы мечтали о большем и об ином: о прямой политической борьбе.

Мечтатель Достоевского — фурьерист, петрашевец. Город, в котором он живет, ему ненавистен.

Режиссер, пользуясь словами героя, который упоминает оперу, решил, что герой мечтает о разнообразных дивертисментах, и покарал его за это в своем киносценарии. Благонравного жильца, который у Достоевского поехал в Москву «устроить дела свои» и потом, приехав, женился на Настеньке, он сделал революционером.

Можно было бы сказать, что все поставлено на голову, но, к сожалению, головы у произведения нет.

Непонятна тоска девушки, ее вина перед мечтателем. Она пишет к нему в последнем письме: «О, если б он были вы!»

Мечтатель лучше того человека, за которого выходит замуж Настенька.

Перед тем как перейти к подробному анализу произведения, скажу, что в ленте есть натурные съемки и игровые места, которые можно смотреть, но все погублено картонностью вещи! Петербург кажется таким же картонным, как замок, в котором мечтатель бьется на шпагах, целуясь с женщиной через решетку в промежутках между выпадами. Замок так же лубочен, как сераль с одалисками и битвы с какими-то восточными злодеями.

Произзошла серьезная ошибка и в прочтении вещи и в способе ее осуществления. Надо думать о причинах ошибки: почему никто не помог Пырьеву, почему он оказался

запертым в ателье, и никто не открыл ему дверку и не выпустил его на волю, широко понимаемую, к истинному пониманию предмета и к видению красоты мира. В кадрах картины везде вместо красоты условнейшая красивость.

В вещи Достоевского «Белые ночи» основной конфликт состоит в том, что человек зажат в городе. Ему трудно дойти даже до первых деревьев. Он живет в каменных кишках старого Петербурга, на Екатерининском канале. Он дружит с домами и смотрит, как купцы искажают дома, красят их в желтую охру, не выделяя архитектурных деталей. Человек встречает женщину и рассказывает о своих мечтах. О чем он мечтает? Он мечтает о большой жизни; он вспоминает оперу Гофмана.

Нужно сказать, что упоминание об опере отсутствует в том тексте «Белых ночей», который был в 48-м году напечатан в «Отечественных записках». Тот дивертисмент, который создан режиссером И. Пырьевым, основан на девяти очень плохо прочитанных строках, появившихся у Достоевского только в издании 1860 года. Ключ вещи не в них, да и говорится о другом.

Режиссер про себя довольно снисходительно говорит, что он зашел в тупик или в закоулок. Ему видней — куда именно.

Почему произведение, не центральное у Достоевского, но большое по своему смыслу, да и сама тема человека, зажатого в каменную горсть города, — закоулок? Потому что режиссер или сценарист не сумел прочитать произведение, которое ставит.

«Белые ночи» были посвящены поэту-петрашевцу А. Н. Плещееву, тому самому, которому принадлежит призыв к друзьям:

Вперед! Без страха и сомненья  
На подвиг доблестный, друзья!  
Зарю святого искупленья  
Уж в небесах завидел я!

(1846 год)

Это стихи революционера, но это и стихи утописта. Петрашевцы вспоминали их на эшафоте.

Почему же так неудачны «Белые ночи»? Они сняты человеком, не понявшим произведения.

Чего хочет мечтатель «Белых ночей»? Он мечтает не только об опере — нет, он хочет исторического действия,

участия в истории, вмешательства в нее, а так как это для него невозможно, то именно поэтому он мечтает, но мечтает он о деле, а не о рисуночках, похожих на наклейки к турецкому табаку.

Он думает о героической роли при взятии Казани, о споре Гуса с собором прелатов, о сражении при Березине и о домике в Коломне. А в Коломне жил знакомый нам герой «Медного всадника» Евгений — восставший плебей.

«Белые ночи» — это сентиментальный роман, но мечты героя — мечты о социальной справедливости. Они зажаты; раскрыть их, договорить, снять цензурные решетки чрезвычайно трудно, потому что здесь железо запретов приросло к мясу сердца.

Но делать из всего этого только мечту бездельника — результат непонимания определенного исторического конфликта.

История — тоже действительность, и если вы не знаете истории, то вы не знаете и действительности и вам не надо этим заниматься. Бегство от современности в историю ложно в самой своей основе, оно ложно уже по пониманию самой истории.

Лента «Белые ночи» показательна по неудачам. О неудачах же надо говорить подробно, а не только огорчаться. Надо попытаться понять законы неудач.

Петрашевцы — мечтатели; мечтателями были Плещеев, Пальм, Достоевский, Салтыков-Щедрин того времени.

Это были мечтатели, но у них гневная мечта фурийеристов, они презирали современность, называя Петербург городом позора и нищеты. Они произносили приговор над этим городом и хотели на его месте построить иной город, город труда. Их мечта потом выросла у Чернышевского в целую программу — в «Сны» Веры Павловны.

Петрашевцы печатались подцензурно. Цензура была самая строгая. Кроме того, Достоевский писал, будучи членом тайного общества. Выразить свою мечту в прямой форме — значило бы нарушить конспирацию, привести полицейских. Достоевский в 1847 году писал в фельетонах и об опере. Кусок об опере он впоследствии вставил и в роман.

Но что такое опера для того времени, опера в эпоху молодого Достоевского?

Это молодое, цветущее искусство. Итальянская опера рождается, вернее пересоздается, в Италии, мечтающей об освобождении. Живая кровь течет в жилах итальянской

оперы того времени — Россини и Верди. Бельгийская революция началась с представления оперы «Немая из Портичи» («Фенелла»).

Для того чтобы ближе подойти к делу, возьмем произведение участника собраний, в которых принимал участие Достоевский, посетителя вечеров Петрашевского — Салтыкова-Щедрина. Для наглядности возьмем произведение Салтыкова-Щедрина, напечатанное в тот же год, в который появились «Белые ночи». Я говорю о повести «Запутанное дело».

Посмотрим, что такое для героя Салтыкова-Щедрина опера. Содержание повести таково: бедный человек, посетитель общества мечтателей, участник спора о Фурье, человек, который переживает несчастную любовь, попадает в оперу. Вот как воспринимает оперу человек того времени, соратник мечтателя Достоевского: «Герой наш ожил; бледный, притаив дыхание, ушивался он жалобным стоном флейты, отчаянным воплем скрипки; все нервы его были в каком-то болезненном, небывалом напряжении, голова горела, губы и глаза были сухи, во всем существе его разыгрывалась такая же буря, какая происходила в оркестре.

— Вот это так хорошо! так их! руби их! Мо-шен-ни-ки, хри-сто-про-давцы! — шептал он, сам хорошенько не сознавая, почему бравурная музыка напоминала ему мошенников и хриstopродавцев».

Человек во время оперы вспоминает споры, которые ведутся у петрашевцев, и наконец решает, вспоминая оперную музыку:

«— Да, дело-то было бы лучше! — думал он, прогуливаясь в антракте по коридору: — тогда бы, может быть, и я...

И он не оканчивал своей фразы, потому что и без дальнейшего объяснения очень хорошо и отчетливо постигал, что было бы тогда».

Мечтатель думал не о пустяках. Мечты были серьезные и грозные. Этого Пырьев не понял, и его произведение получилось не только не современным для нашего времени, то есть оно снято не о нас, не о людях, строящих сейчас коммунизм, оно не выражает и мысли людей, которые мечтали о коммунизме более чем сто лет тому назад.

Это не разоблачение мечты.

Фильм разоблачает дурной вкус и дурную организацию.

Мы портим не только литературные произведения, но и кинематографических актеров.

Я видел, как относился Сергей Эйзенштейн к актеру Штрауху, которому он показывал уже готовую картину, оберегая актера как ценителя со свежим взглядом, видящим общее.

Я видел, как работали с Пудовкиным Ливанов, Свердлин, — это были товарищи по созданию художественного единства картины.

Для Тарича при съемке картины «Крылья холопа» художник Егоров и актер Леонидов были людьми, с которыми вместе создавалась вся концепция картины. Это должен хорошо помнить Пырьев, который был помощником Тарича.

О. Стриженов — хороший актер, которого мы знаем по ленте «Сорок первый», Л. Марченко — молодая артистка, которая может играть, но ей играть нечего.

Некоторые из режиссеров хорошие сценаристы, многие из них могут написать сценарий, но большинство может написать такой сценарий, какой был уже прежде написан; они могут воспроизвести старое на новом материале, часто с полным блеском. Но жизнь меняется, меняются задачи, жизнь надо знать, о ней надо долго думать. Режиссер думает о ней, но он теряет время на несвойственную ему работу — на написание сценария — и истощивает себя до того, как ему надо снимать.

Покойный Пудовкин говорил мне, что снимать не легче, чем плавать по морю, полному ледяных гор, на деревянном корабле.

А тут надо еще создать сценарий — карту плавания.

Думаю, что часть ошибок, которые приводят к кинематографическим просчетам, происходит потому, что кинематография в какой-то мере отделилась от советского искусства в целом и прежде всего от советской литературы.

1960

## КОНФЛИКТ И ЕГО РАЗВИТИЕ В КИНОПРОИЗВЕДЕНИИ

### О ПРИРОДЕ КОНФЛИКТА И О КОНФЛИКТЕ „МЕДНОГО ВСАДНИКА“

Само по себе явление, даже самое значительное, не может быть основой художественного произведения. В античном мире считали, что существуют семь чудес света. Не бу-

ду их перечислять: среди них были такие значительные постройки, как египетские пирамиды. Но эти чудеса не стали основой конфликтов для новых великих произведений.

Художественное произведение обычно строится на конфликте, на сопоставлении, на предпочтении противоречия.

Не сама Троянская война является темой Илиады. Конфликт основан на гневном бездействии героя Ахиллеса.

Ахиллес грубо оскорблен при разделе добычи царем Агамемноном: у него отняли рабыню. Он удалился в свой шатер, и ахейцы начинают терпеть поражение от троянцев.

Бои под Троей и бездействие Ахиллеса — конфликт Илиады.

Противопоставление «Одиссеи» — это жизнь Итаки: тихий остров, хозяйство Пенелопы, притязания женихов и скитания Одиссея, на долю которого приходится все бедствия путешественников его времени.

Это конфликт дома и странствия. Последняя песнь — это грозное возвращение героя домой, война приходит на Итаку.

Конфликт иногда выражается в самом названии произведения: у Тургенева — «Отцы и дети», у Толстого — «Война и мир».

Часто конфликт осложнен тем, что даются параллельные действия, параллельные судьбы, разным способом сопряженные.

Бесконфликтных произведений нет. Нахождение такого конфликта, который выясняет истинную сущность явлений, — первая задача художника.

Задачей киноинсценировки является прежде всего поиск конфликта, точность его формулировки.

Для простоты возьмем всем известный материал поэмы «Медный всадник».

Во вступлении дан образ Петра-строителя, указана цель построения Петербурга именно здесь, на берегу пустынных волн, в дельте Невы. Петр могуч, но не свободен от необходимости. Он не может заложить город где угодно. Город, построенный на болоте, становится не только угрозой «надменному соседу», но и источником новых конфликтов.

Решение, принятое человеком великой воли, приводит к ряду конфликтов-катастроф, хотя само решение было исторически неизбежно.

Этот конфликт привлекал к себе внимание не только Пушкина. Гёте был поражен рассказом о наводнении в Пе-

тербурге и, как говорят, заказал макет дельты Невы и в какой-то мере использовал этот конфликт в эпилоге «Фауста». Фауст хочет создать каналы для осушения болот, а лемуры пытаются создать зло, извратить волю строителя, как бы спародировать волю гения.

Конфликт — город, построенный среди побежденной, но не до конца покоренной суровой природы, — положен в основание поэмы. Конфликт разворачивается в картине наводнения, но он должен иметь своих конкретных носителей, свои характеры. Человек прикасается к миру через свое ощущение; как говорил сатана в книге Иова в Библии, надо коснуться кожи человека, чтобы вызвать его протест: «Но простре руку твою и коснись кости его и шлоти его, — благословит ли он тебя?»

Кости, кожа и сердце героя поэмы Пушкина рвутся под напором питерской бури.

Выбор героев должен носить конкретность в отношении к делу Петра, к его исторической роли во всем построении России. Пушкин выбирает героем Евгения. Имя «Евгений» звучит как «благородно рожденный». Пушкин долго пишет родословную своего героя и передает в этой родословной часть своей дворянской биографии.

Евгений — из славного рода, униженного царским правительством. Это обломок могучего рода, превращенный в бедного чиновника. Евгений любит Парашу. Девушка живет в Галерной гавани. Галерная гавань — это самый край Петербурга, место, где стояли ветхие маленькие домики, деревянные, поросшие мхом. На домиках было написано, когда их нужно сломать, домики было запрещено ремонтировать, но они стояли и периодически заливались волнами Невы, когда ветер дул с залива.

Недалеко отсюда жил художник Федотов.

Это было место бедняков, и они первые принимали на себя удары стихии. Они выносили на своих плечах тяжесть петровского решения.

Только сейчас залив в этих местах углублен, берег насыпан, поднят, тут построили большие дома, и Галерная гавань стала морскими воротами Ленинграда. Прежде здесь жили бедные чиновники и здесь по следам наводнения ходил Евгений.

Вот место, где их дом стоит;  
Вот ива. Были здесь ворота —  
Снесло их, видно. Где же дом?

Это было место постоянного страха еще до гибели.  
Евгений думал, сидя на льве:

Увы! близехонько к волнам,  
Почти у самого залива —  
Забор некрашенный да ива  
И ветхий домик: там оне,  
Вдова и дочь, его Параша,  
Его мечта...

Пушкин написал в конце вступления:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия,  
Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия...

Петр побеждает, хотя Евгений по-своему прав не менее, чем император.

Тема борьбы с природой и тема изменения исторических судеб появляются уже в начальных набросках.

Наводнение смыло дом Параша и выбросило сруб на дальний остров. Он там чернеет, как куст.

Евгений переживает наводнение. Спасаясь от волн, он сидит на льве, стоящем перед зданием военного министерства.

Тогда в Петербурге еще не было сада перед Адмиралтейством, и на огромной Сенатской площади, залитой волнами, стояла конная статуя Петра, простирающего руку на запад. И за ним, в этой буре, сидел на каменном льве Евгений. Он разделяет участь Петра: оба они окружены волнами, но Петр — Медный всадник, он бессмертен, он вознесен на камне, а Евгений жив, и у него где-то на берегу у волн стоит домик Параша.

Параша погибла. Безумный Евгений стоит перед Медным всадником, требует у него ответа. Он не бессилен. В поэме как будто сама природа за него: она выражает его протест.

В поэме «Езерский» Пушкин пишет:

Нева шумела; бился вал  
О пристань набережной стройной,  
Как челобитчик беспокойный  
Об дверь судейской...

Здесь говорится о комнате судебного присутствия, по-нашему — о зале суда.

В «Медном всаднике» образ спора уточняется, но Нева изображена уже после наводнения.

Дышал  
 Ненастный ветер. Мрачный вал  
 Плескал на пристань, ропща пени  
 И бясь об гладкие ступени,  
 Как челобитчик у дверей  
 Ему не внемлющих судей.

Стихия побеждена, укрощена, но не смолк голос успешного челобитчика, не прошли его укоры-пени.

В «Езерском» героем был обнищавший дворянин, представитель знаменитого рода, лишенный своих привилегий.

Евгений — герой «Медного всадника» — антагонист Петра — требует простого счастья. Его требования основаны не на знатности, а на самом условии человеческого существования.

Герой — просто Евгений, обыватель города Петра. Но Петр — создатель «гражданства северной державы», основатель «ее воинственной судьбы».

Конфликт состоит не в том, что чей-то дом смыт наводнением, а в том, что чья-то воля определила этому дому стоять в низине, куда приходят волны. Этот конфликт настолько глубок и емок, что его можно было превратить в балет. В балете появилась новая героиня — Параша, которую танцевала Уланова. Параша не появляется в поэме; там о ее судьбе говорят, только описывая дом, в котором погибла героиня. Но в балете, еще более конкретном и человеческом искусстве, в искусстве человеческого движения, организованного жеста. Параша противопоставлена образу города, созданного Петром.

Безмолвие поэмы, ее пейзажность, противопоставление в ней пейзажей, противопоставление северной пустыни и роскошного города, и этого же города, побежденного разлившейся рекой, и снова торжествующего города — это основной конфликт, но выражен он через судьбы и страдания героев. И он напоминает, что в каждом человеческом деянии главное — судьба человека.

Замена знатного Езерского бесфамильным Евгением, удаление из окончательного текста поэмы родословной героя, обобщает судьбу Евгения. В «Медном всаднике» Пушкин очень ослабил тему знатности Евгения. Память о прошлом

только как бы обводит контуры фигуры героя, подчеркивает справедливость его негодования.

Герой не имеет фамилии:

Прозванья нам его не нужно,  
Хотя в минувши времена  
Оно, быть может, и блистало  
И под пером Карамзина  
В родных преданьях прозвучало;  
Но ныне светом и молвой  
Оно забыто.

Евгений становится разночинцем — не столько дворянином, затерянным в среде мелкого чиновничества, сколько просто бедняком разночинцем, который восстает против грозного императора.

Тема бедного чиновника не с подчеркиванием ничтожности героя, а с подчеркиванием глубины конфликта дается Пушкиным уже в «Станционном смотрителе».

В «Медном всаднике» мы видим не только Евгения, но и Парашу. Параша — жертва истории, ее происхождение никак не развернуто. От «Медного всадника» и от «Станционного смотрителя» дорога идет к «Шинели» Гоголя. Тема «Шинели» — не унижение героя, а восстание героя.

## КОНФЛИКТ „ШИНЕЛИ“

Акакий Акакиевич — странное имя. В гоголевское время «Святцы» были настолько обычным чтением, что Пушкин в журнале «Современник» поместил рецензию на «Словарь о святых, прославленных в российской церкви», заключающий в себе триста шестьдесят три имени и указание источников. Предполагалось, что эта книга найдет довольно широкого читателя.

Что же такое был для современников Пушкина и Гоголя Акакий Акакиевич?

Святой Акакий был послушником у очень сурового старца. Старец довел послушника до могилы и над могилой унизил его. Тогда мертвый сказал своему тирану, что смиренные все равно побеждают. Это старое христианское верование, которое выражено в «заповедях блаженства».

Акакий Акакиевич дважды смиренный — и по имени и по отчеству. Акакий Акакиевич находится на самой низкой

стужени чиновничьей лестницы: хотя он и не коллежский регистратор (14-й класс), а титулярный советник (9-й класс), но и этот успех приобретен долгими годами переписывания бумаг. Башмачкин человек забитый, без мечты, человек бедный. Он должен не только питаться, но и ходить по холодному городу. Ему нужно тепло одеваться, потому что в России даже нищие ходили в тулупах; эту необходимость прекрасно узнала армия Наполеона в 1812 году.

У Акакия Акакиевича шубы нет. Он, так сказать, находится в конфликте с природой. У Акакия Акакиевича возникает необходимость сопротивления, необходимость «построить» себе господскую шинель — тулупа ему, как чиновнику, носить нельзя.

Повесть почти вся посвящена рассказу о том, как создавалась шинель, как лишился герой своего счастья и как он отомстил.

В старое время существовало выражение — «построить себе сапоги». Сапоги были объектом довольно трудно достижимым, а на шинель собирали не только деньги, но и материал: сукно, подкладку, воротник.

Достигнуть обладания шинелью для Акакия Акакиевича — серьезная задача.

Для осуществления этой задачи автор создает помощника Акакию Акакиевичу — портного Петровича. Петрович обыкновенно чинил платье, перевертывал, штопал. Для него «построение» новой шинели — тоже мечта.

В результате неисчислимых жертв Акакий Акакиевич «строит» обыкновенную шинель, довольно теплую, но с кошачьим воротником. Но все-таки это шинель, а не «теплый сюртук», как тогда называли пальто. Это — одеяние с рукавами и с большой накидкой, закрывающей эти рукава. Это — вещь теплая и даже модная. Шинели появились в то время сравнительно недавно, носились с разным количеством воротников, и движение этих воротников относительно друг друга, напоминающее движение колец гусеницы, дало само название шинели. (Шинель — французское обозначение гусеницы.) Так что Акакий Акакиевич достиг некоего благополучия. Шинель носил даже сам государь император. Шинель ввела Акакия Акакиевича в число по-господски одетых людей (хотя шинели, правда, с большим количеством пелеринок, носили и лакеи).

Но с Акакия Акакиевича грабители сняли шинель.

Вот на эту тему по сценарию Леонида Соловьева прекрасный актер и новый режиссер Баталов снял картину. Роль Акакия Акакиевича играл хороший актер Быков.

Это очень трогательное произведение. Акакий Акакиевич очень жалок. Повесть дополнена некоторыми подробностями, как обыкновенно делают сценаристы, развертываящие новеллу в драматическое произведение.

Показано, например, как Акакий Акакиевич выпил на вечере, куда его пригласили по поводу «построения» новой шинели, как к нему пристала проститутка, которая пряталась от облавы, как он пошел в участок. Подробно показано, как экономил Акакий Акакиевич: как он пил морковный чай, чтобы сэкономить на чае китайском. Показан храп хозяйки. Метафоры повести реализованы: Акакий Акакиевич ухаживает за своей шинелью, он относится к ней, как к жене, он бережет ее и даже кладет на свою постель. Есть мизансцены, взятые и из других произведений.

Например, для показа крайней нужды в старой литературе применяли два способа: герой продавал или свою кровь, как делает это один из героев матюренковского «Мельмота-скитальца», или свой скелет, конечно, не сразу, а, так сказать, закладывал его, продавал в случае смерти.

Такой случай описан у Гюго в «Гансе-исландце». Его описывал Иван Бунин в одном из своих рассказов, и, кроме того, эта тема встречалась в старых иллюстрированных журналах.

Здесь Акакию Акакиевичу тоже предлагают продать скелет — к счастью, этот мотив не развернут в сценарии, а только намечен.

Сценарий очень внимателен, написан изобретательно, картина хорошо снята. Но против нее с точки зрения главенства законов смыслового построения, можно сказать, довольно много.

Что же является центром построения сюжета Гоголя? Хотел ли он описать только ступени унижения Акакия Акакиевича?

Хотя ставить надо художественное произведение, а не его черновики, но черновик произведения тоже нам дает какое-то представление о том, как оно было задумано.

За работу над повестью «Шинель» Гоголь принимался четыре раза. Первый набросок, очевидно, относится к 1839 году и записан Погодиным под диктовку Гоголя. Происходило это в Мариенбаде в июле — августе. Назывался

отрывок «Повесть о чиновнике, крадущем шинели». Мысль о том, что живой или мертвый униженный чиновник будет стаскивать шинели с других высокопоставленных людей, мысль о восстании смиренного и есть основной конфликт повести Гоголя. Именно для этого герой носит такое странное, униженное имя, выделяющее его своей небрежной странностью среди имен других людей. Странные имена попы давали детям людей, которые плохо заплатили за крестины, здесь это имя дает намек на характер героя, но намек не навязчивый.

И вот этот столь униженный человек восстает. Он восстает в бреду. Но в бреду он осознает, что генерал не имел права на него кричать, и сам кричит: «...Я не посмотрю, что ты генерал».

В «Шинели» Гоголь писал, что Акакий Акакиевич «даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, от роду не слышав от него ничего подобного, тем более что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство».

В черновиках Акакий Акакиевич обрушивался на царей и повелителей мира. И Акакий Акакиевич, став призрак, стаскивал шинели с влиятельных людей.

Этой посмертной истории Акакия Акакиевича Гоголь посвятил пять страниц, а вся повесть «Шинель» занимает тридцать три страницы.

Историю восставшего плебея Акакия Акакиевича в фильме Баталова мы почти не видим, а между тем она поразила Герцена. Она была тем, из чего вышла последующая реалистическая русская литература. Человека нельзя затереть, нельзя безнаказанно уничтожить без того, чтобы он не начал в конце концов протестовать. Эта тема в повести выражена в трагически-гротесковой форме и так и должна быть передана, если мы хотим снять ленту на тему «Шинели» Гоголя.

Но если мы вместо этого говорим, что тот человек, который снял шинель с Акакия Акакиевича, снял шинель и с генерала, если мы почти пропускаем, боясь мистики, историю мертвого Акакия Акакиевича, то мы уничтожаем не ироническую мистику, а идею возмездия и обесмысливаем художественное произведение. Мы изменяем конфликт гениального произведения.

Вещь Гоголя не сентиментальна, она вызывала не жа-

лость, а негодование. Она иронична не столько по отношению к забитому Акакию Акакиевичу, сколько к людям, которые его мучают.

И тут интересная подробность. В ленте генерал распекает Акакия Акакиевича с глазу на глаз. У Гоголя это сделано не так: генерал — человек важный, пустой, любящий покричать, но он, может быть, и не стал бы так кричать на Акакия Акакиевича, если бы не одно обстоятельство. Видите ли, генерал был зазнайка, он любил власть. Гоголь пишет так:

«Так уж на святой Руси все заражено подражанием, всякой дразнит и корчит своего начальника (тут слово «дразнить» имеет смысл передразнивать, подражать.— В. Ш.). Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и поставил у дверей каких-то капельдинеров с красными воротничками, в галунках, которые брались за ручку дверей и открывали ее всякому приходившему, хотя в «комнате присутствия» насилу мог уставиться обыкновенный письменный стол».

Мы видим бюрократа микроскопического размера. И мы таких бюрократов не до конца изжили, так что о них в ленте стоит вспомнить.

Значит, о начальнике, к которому пришел Акакий Акакиевич, рассказано у Гоголя очень развернуто. У «значительного лица» в гостях был его старинный знакомый. Разговор уже кончился, делать было нечего, но «значительное лицо» распекло Акакия Акакиевича за то, что тот ему мешал в разговоре, и был «довольный тем, что эффект превзошел даже ожидание, и совершенно упоенный мыслью, что слово его может лишить даже чувств человека, искоса взглянул на приятеля, чтобы узнать, как он на это смотрит, и не без удовольствия увидел, что приятель его находился в самом неопределенном состоянии и начинал даже с своей стороны сам чувствовать страх».

В ленте «значительное лицо» распекает, как мы уже говорили, Башмачкина с глазу на глаз. Это в смысле игровом хуже. Притом это не выражает сущности эпохи: упоения властью, хвастовства властью. Гоголевский вариант сценичнее, кинематографичнее и глубже того материала, который мы видим в кино.

Сценарий скромнее, общественно безобиднее того, что

сделал Гоголь. Это — догоголевская повесть о бедном чиновнике, в ней меньше яда.

В старой «Шинели» «фэксов» (Козинцев и Трауберг), поставленной по сценарию Тынянова, тоже есть замечательная подробность, которую, к сожалению, не использовали по своему новые постановщики. Там подчеркнуто, что портной Петрович — художник, он рад, что создал шинель. Он любит ее. Он — мастер, и тем самым он человек, который не только умеет сделать, но умеет любоваться своей работой.

У Гоголя об этом сказано очень внятно, широко и человечно: «Петрович вышел вслед за ним и, оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на шинель и потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо».

В старой ленте «Шинель» Козинцева и Трауберга Петрович пошел на улицу вместе со своей женой. Превосходно были сделаны силуэты этих людей, их заинтересованность работой. И это важно уже не только для характеристики мастерового, рабочего человека, но и для того, чтобы поднять значение шинели, которая существует не только как вещь, надетая Акакием Акакиевичем и греющая его спину и плечи, но и сама по себе.

Сцена, о которой я только что говорил, формально в ленте Баталова присутствует, но зрительно, живописно она не закреплена, не вырисована зрительными средствами так, как это сделано у Гоголя. Поэтому она как бы не существует.

Помню старый Петербург доэлектрического периода. Окна старых городов никогда не были залиты светом. Освещенные окна не выделялись прямоугольниками. Так могли быть освещены только окна помещений, в которых давался бал. Вечером в окнах, если они не были завешаны, был освещен только низ или только одна точка. Окна были разно освещены. Причем, так как многие люди жили в отдельных квартирах, хотя бы маленьких, то большинство окон было темными. Во времена Гоголя еще и керосина не было, были свечи, жгли масло. А освещенные окна высоких стен в баталовской картине производят впечатление современного рисунка, а не городского пейзажа гоголевских времен.

Сцена грабежа, жертвой которого стал Акакий Акакиевич, сделана интересно. Используются переходы старого Гостиного двора, что находится на Васильевском острове,

около университета. Своды, открытые переходы под этими сводами — подлинные. Но местность уж слишком намеренно пустая: туда редко кто заходил.

К чему я веду этот длинный разговор?

Сценарий написать трудно. Но перед тем как написать сценарий, надо определить предмет написания — о чем пишешь. При инсценировке прежде всего надо прочесть вещь и развернуто поговорить, подумать, в чем дело, о чем идет разговор, почему, например, испугались люди судьбы Акакия Акакиевича. И, решивши главное, можно писать. А подробности придут сами.

Если ты создаешь сценарий новый, что интереснее и крупнее, то тоже надо подумать, о чем ты пишешь. Эти первые часы обдумывания — самое важное.

Пушкин, создавая свои повести, годами переделывал планы. Так, например, он поступил, работая над «Капитанской дочкой», а писал потом быстро.

Я советую, написавши сценарий, дать ему хоть несколько дней полежать. Потом его прочесть и самому себе рассказать, не вдаваясь в любование подробностями, а понимая, каков их конечный эффект. Создавая деталь, ты создаешь ее как отдельную, а существует она, взаимодействуя со всем ходом произведения, и существует и более глубоко и более емко.

Всякое художественное произведение — это анализ действительности, и притом многократный. Сюжет — это исследование предмета во многих его отношениях, во многих соотношениях с фактами действительности.

В ленте «Шинель» не до конца прочтен Гоголь. А между тем попытки понять Гоголя делались в кинематографии много раз. Но Гоголь еще не исчерпан, и надо каждый раз вскрывать смысл произведения, стремясь достичь глубины гения, который создал это произведение.

Нам обычно кажется, что слова выражают предметы, но в лингвистике принято мнение, высказанное более ста лет тому назад В. Гумбольдтом:

«Слово не есть представитель самого предмета... но выражение собственного нашего взгляда на предмет... Здесь главный источник разнообразия выражений для одного и того же предмета»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит по кн.: А. А. Реформатский, Введение в языковедение, М., Учпедгиз, 1955, стр. 62.

Само по себе слово, стертое в употреблении, выражает только общее, но соотношение слов в предложении, так сказать, слово в монтажной фразе, выражает точное отношение к нашему предмету. Литература все время борется с общностью слов и путем точного употребления синонимов, путем определений-эпитетов создает, выявляет, обновляет выражение нашего взгляда на предмет.

Чем лучше слово в поэтическом произведении, тем, вообще говоря, оно конкретнее.

Когда Пушкин в «Медном всаднике» пишет:

Невы державное течение,  
Береговой ее гранит...—

определение течения — «державное» не совсем очевидно, оно однократно. В этом определении-эпитете и широта реки, и спокойствие ее волны, и весь пейзаж Петербурга с дворцами, зданиями.

Поэтому следующая строка поддерживает эпитет и как бы осуществляет его — «береговой ее гранит».

У Гоголя слова конкретны, и определение его чрезвычайно трудно переводимо на язык кинематографа. Оно может быть угадано только при условии включения режиссерско-операторского зрительного отношения к предмету. Предмет не может быть снят, потому что дело идет не столько о самом предмете, сколько о нашем отношении к нему.

Возьмем в «Шинели» самую первую характеристику Акакия Акакиевича:

«...чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморoidalным...»

Эта фраза с ее кажущейся нестройностью, несвязностью основана на писательском видении предмета. Человек определяется: несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько на вид подслеповат — и дальше идет определение этого человека, и со вздохом заканчивает Гоголь: «Что ж делать! виноват петербургский климат».

Такого Акакия Акакиевича описать можно. Но описать может Гоголь, а снять непосредственно нельзя, даже если выбрать приземистого человека, хорошего актера и загримировать его измученным человеком.

Поговорим о нашем ремесле — так говорил Маяковский о поэзии, в стихах называя его «нашим ремеслишком». Поговорим о нашем великом умении.

Кинематограф родился как зрительное искусство. Это движущаяся графика или движущаяся живопись. Это соотнесенность объемных кусков, выражающих, как мы это имеем в живописи, определенное смысловое задание.

Кинематограф, получивший слово, принял на время высокую условность театра и тем самым отделился от зрительного впечатления. Театр в силу своей условности замкнут в коробку, в сцену. Он ограничен полом. Театр все время преодолевает свою условность, заставляя зрителя забыть о ней.

Литература научилась помещать человека в мир, в пейзаж, создавая словесные пейзажные описания, в которых есть не только предмет, но и наше отношение к предмету.

Кинематография, как и проза, умеет показывать человека в мире среди вещей, среди тех вещей, которые выражают отношения между ними. Кинематография очеловечивает природу, показывая ее вместе с человеком.

Гегель говорил, что отрок, придя к реке, сближает себя с этой рекой, бросает камни в реку и восхищается расходящимися по воде кругами, как неким делом, в котором он получает возможность созерцать свое собственное творение.

Человек связывается с природой, откладывая на ней отпечаток своего действия, своего характера, своего восприятия. Мертвый кадр, натурные дома, натурные улицы, так же как и мертвая условность, не нужны искусству. Нужна улица с человеком, снятая так, чтобы видно было наше отношение к ней.

Классика имеет смысл снимать тогда, когда мы можем воспроизвести его отношение к миру. Сам по себе сюжет «Шинели» не велик, не сложен, не разнообразен. Идти за ним, думать, что только в нем секрет действия произведения, секрет познания мира, которое нам дает художник, будет неверно.

Поэтому я так подробно говорю о ленте, снятой человеком, прошедшим благородную актерскую школу и давшим интересного актера на роль Акакия Акакиевича.

Лента благополучна, она не вызывает прямого возражения. Но она не является путем к тому миру, который нам раскрыл Гоголь.

Закранный голос широко используется в современной кинематографии, и очень часто голосу этому нечего говорить: он как бы заменяет изображение.

Между тем великое слово дается художником не только для того, чтобы рассказать об обстоятельствах действия, но главным образом для того, чтобы дать новое истинное отношение к предмету.

Слово в «Шинели» Гоголя — это не диалоги его героев. Диалоги героев косноязычны, но Гоголь говорит иным языком об иной жизни — он судится.

Как челобитчик у дверей  
Ему не внемлющих судей.

Прошли столетия, остались дома Петербурга, ставшего Ленинградом, осталось державное течение Невы, и голос Евгения услышан, и время заплатило ему свои пени, и прошли годы унижения Акакия Акакиевича Башмачкина.

Голос литературного произведения должен быть сохранен в инсценировке; во всяком случае, тон разговора должен определять характер инсценировки.

## „ДАМА С СОБАЧКОЙ“ И ДЕПУТАТ ФЛОТА РЕВОЛЮЦИИ

### I

Надо бояться грубых опечаток, но они исправляются самим читателем. Тяжелее опечатки смысловые, правдоподобно искажающие писательскую речь, придающие возможность иного, как будто бы точного, но не авторского понимания.

Когда речь идет об инсценировках, то часто приходится спорить с талаптливыми людьми, потому что они неверно читают произведения. Трудно видеть, как жертвой становится гений, потому что неверно прочитан сюжет.

Хороший советский режиссер Хейфиц по своему сценарию снял картину «Дама с собачкой». Оператор этой картины — один из лучших советских операторов — Москвин.

В картине играет обаятельный актер Баталов.

Молодая артистка Саввина играет то, что написано в сценарии, и часто играет неплохо.

Старая Ялта снята прекрасно, поэтично, похоже.

Режиссер умеет находить смысловые детали: он дал картину прибоа, которая нас увлекает, и панорамой у самого берега показал пустую винную бутылку.

Море опошлено людьми.

Но нам кажется, что Чехов написал другую вещь, а не ту, которую снял Хейфиц.

У Чехова молодая женщина, недавно кончившая институт, Анна Сергеевна, приехала в Ялту. Что она рассказывает про цели своей поездки своему любовнику Гурову?

«Любопытство меня жгло... вы этого не понимаете, но, клянусь богом, я уже не могла владеть собой, со мной что-то делалось, меня нельзя было удержать, я сказала мужу, что больна, и поехала сюда... И здесь ходила, как в угаре, как безумная... и вот я стала пошлой, дрянной женщиной, которую всякий может презирать».

Речь идет о нарушении верности в буржуазном браке.

Гурова женили рано. Про отношения его с женой Чехов пишет: «Изменять ей он начал уже давно, изменял часто...»

О женщинах Гуров отзывался «почти всегда дурно...». Кружева на их белье казались ему похожими на чешую.

Ни у Гурова, ни у Анны Сергеевны семьи нет: у них браки по расчету.

Ф. Энгельс в «Происхождении семьи, частной собственности и государства» писал: «И ко всем бракам по расчету относятся слова Фурье: «Как в грамматике два отрицания дают одно утверждение, так и в брачной морали две протитутции сходят за одну добродетель»<sup>1</sup>.

Анна Сергеевна и Гуров первоначально хотели одного и того же, но их настигла любовь. Та любовь, которая и для Анны Каренной и для Анны Сергеевны могла быть только катастрофой.

По сценарию получается, что Анна Сергеевна как будто обиделась на то, что муж к ней редко писал, обещал приехать и не приехал, а она встречала его с цветами и так загрустила, что изменила с горя.

У Чехова этого нет. Встречать пароход тогда выходили все: это развлечение, Чехов пишет: «...они пошли на мол, чтобы посмотреть, как придет пароход».

<sup>1</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. II, М., Госполитиздат, 1955, стр. 217.

«Анна Сергеевна смотрела в лорнетку на пароход и на пассажиров, как бы отыскивая знакомых, и когда обратилась к Гурову, то глаза у нее блеснули. Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она сама тотчас же забывала, о чем спрашивала; потом потеряла в толпе лорнетку».

Анна Сергеевна настроена так не потому, что к ней не приехал муж. Не надо торопиться оправдывать Анну Сергеевну. Женщина она и хорошая и плохая, она томится с мужем и ждет приключения, и все же ее настигает любовь, которая потребует от нее великих жертв.

Саввиной в фильме трудно играть, потому что у нее нет конфликта. Она только жалка, мила и со вкусом одета. Она только несчастлива, а она была и почти счастливой. Когда Гуров говорил с Анной Сергеевной, это был «легкий разговор людей свободных, довольных, которым все равно, куда бы ни идти, о чем ни говорить».

Рассказ у Чехова занимает семнадцать страниц, и говорит в нем почти все время автор. Он видит и понимает больше, чем герои. Когда Чехов говорит, что Гуров и Анна Сергеевна — две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и держат в разных клетках, — это поэтично. Может быть, это взято из стихов Мицкевича про его былую недолгую любовь к Каролине Павловой. Это рассказ о любви поэта. Этим рассказом Чехов освещает любовь Гурова, но неверно, что это говорит сама Анна Сергеевна, что она так ясно понимает свое горе.

В ленте много зрительно хорошего: прекрасно окно в углу узкого двора.

Уже вечер, окно освещено, за окном одинокая женщина, а мужчина, разлученный с ней, идет по прязной тропинке среди чистого снега.

Этого у Чехова нет, но это очень верно.

Вставки же из иных рассказов Чехова почти все неуместны, они дают на Баталова, не дают нам на него посмотреть.

В ленте из Москвы в Саратов Гурова гонит не любовь, а скука.

Печально говорить про работу талантливых людей как про неудачу, так как многие элементы удачи тут как будто и есть.

## II

Чехов умел видеть неправильное в обычном.

Один из создателей древнегреческой риторики говорил, что хорошие метафоры подобны загадкам. В загадках дается предмет в перечислении его свойств, но предмет мы видим по-новому и свойства его как бы переставлены. Узнавши загадку, человек испытывает удовлетворение. Он думает: вот оно что, а я не догадывался, не видел этого. Загадка как бы по-новому раскрывает мир — иногда высоко, иногда шутливо.

Загадки не всегда игры. Сфинкс древней мифологии загадками испытывал путников и убивал тех, кто не умел их разгадать. Царь Эдип прославился тем, что разгадал загадку, но это не помешало ему стать жертвой рока: он не разгадал запутанной загадки собственной судьбы.

Загадочность жизни, вскрытие неправильностей в обычном не всегда даются в обнаженно событийном ряде. Событийный ряд чеховских произведений кажется простым.

Чехов превосходно владел старым сюжетом и почти юношей создал пародийный авантюрный детективный рассказ «Шведская спичка», в котором все особенности детектива были не только показаны, но через них вскрыта и жизнь того времени.

Чеховский детектив не только пародиен, но и реалистичен, и его разгадка более изумительна, чем тот случай, который служит поводом для поисков.

Чехов изменял старое сюжетное построение. Он раскрывал действительность, не внося в нее элементов старых литературных традиций; он видел вещи заново и в них открывал новые, самим этим явлениям присущие конфликты. Чехов смотрит и приучает читателя смотреть своими глазами. Он презирал литературу, основанную на литературе, зачеркивал ее.

Чехов — это новое видение человечества, это основа новой литературы, и недаром он сейчас один из самых знаменитых людей мира.

Рассказ «Дама с собачкой». изумителен уже по своему названию. Дама с собачкой — это обозначение курортное, невнимательное. Людей много, они не знают имен друг друга, они сплетничают друг про друга, давая прозвища невнимательные.

Дама, очевидно, ничем не занятая, приезжает в Ялту, где много генералов и много пожилых дам, одетых, как дамы молодые.

Существует герой, человек обыкновенный, привлекательный. Он сходится с этой дамой. Это обыкновенная история не любви, а того, что называли несколько позднее флиртом, правда, флиртом, довольно далеко зашедшим.

Вещь начинается как заниженно бытовая. И вдруг в нее входит любовь. То время, в которое жил Чехов, было враждебно не только искусству, но и любви. Но оно было очень терпеливо к флирту при условии, что о нем говорили так, как говорят на курорте, так, как говорят про даму с собачкой.

Люди разошлись. Герой вернулся в свой дом, но вернулся измененным, и мир вокруг него кажется ему странным, и странными кажутся клубные разговоры об осетрине. Он иначе разговаривает, и жена не узнает его; ей кажется, что ее муж стал «фатом». Нет, он стал человеком, с иным отношением к самому себе и к женщине, увидав себя любимым. История, которая должна была кончиться и как будто кончилась очень легко, становится воротами в любовь.

Мужчина едет к женщине в провинциальный город. У него новое зрение молодого человека, он видит, как туман висит на высоте театральной люстры, он видит провинциальную публику, тупость обычного. Все дано, как всегдашнее, но все увидено, как невероятное. В ложе театра, как всегда, сидит дочь губернатора в боа. В этом губернском городе все повторяется, как в других губернских городах, в которых бывал Гуров.

Невероятна одна только любовь, а она заставляет все увидеть по-новому. Перелом от флирта к любви, от «любовной пантомимы» к любовной трагедии — это то сопоставление, которое лежит в основе чеховской вещи.

Она коротка, но не однолинейна. В ней происходит раскрытие характеров.

Ставление характера, вырастание человека, появление новых возможностей в человеке — это основное, что есть в художественном произведении. Люди как бы покидают свой привычный дом. Недоросль Гринев становится другом Пугачева, оказывается смелым, умным, перерастает понимание своего класса — это история Гринева как героя «Капитанской дочки». Маша становится смелой: она может сказать императрице слово «неправда».

Мы говорили уже, как изменяются герои у Гоголя. Напомним, как изменяются герои у Толстого. Вронский — гвардеец с законченными правилами жизни, человек, который знает, что нельзя лгать вообще, но можно лгать женщинам, что долги платить надо, но портному можно не платить, гвардеец, похожий на принца (этого принца ему пришлось сопровождать), который сам похож на глупую говядину, оказывается человеком.

Он встречается с любовью Анны и с самоотречением Каренина.

Вронский говорит сам себе: «Разумеется» — и стреляет себе в грудь, потому что, разумеется, тот Вронский, который существовал до встречи с Анной, не должен существовать.

В «Даме с собачкой» разумеется, что дама с собачкой и Гуров — не те люди, которые существовали до своей любви. Это «две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках».

Любовь пришла неожиданно. Она пришла, как разлив. Люди забыли, что если выпал снег в горах, он растает. Любовь пришла человеческая, неизбежная, но невозможная, невмещающаяся в берега.

Все это показано в лирической повести почти без монологов, но в ленте Хейфица осуществлено другое.

Когда-то Зархи и Хейфиц сняли по сценарию Л. Рахманова превосходную вещь «Депутат Балтики».

Жил старый профессор, ученик и друг Дарвина, революционер старого толка. Октябрьская революция меняет мир. Большинство окружающих профессора Полежаева против революции. А он — за. То, что было когда-то предвидено, то, о чем мечтали, пришло, и, как всегда, пришло не таким, каким было в мечтах, а грозным, тяжелым. Полежаев принимает повое и оказывается одиноким.

Его конфликт в том, что его все оставляют. На свой день рождения он остался вдвоем со своей женой в пустой холодной квартире.

Но существует революция. Существует Ленин.

Матрос, который делает обыск в доме, сперва не верит Полежаеву.

Существуют два конфликта: конфликт старого профессора с его окружением и конфликт старого профессора с народом, который его не понимает.

В тот вечер, когда Полежаев, оставленный друзьями, играет с женой в четыре руки на рояле, звонит по телефону Ленин. Он говорит с профессором о его книге, о его работе.

Конфликт Полежаев — народ разрешен.

Полежаев становится депутатом Ленсовета от Балтийского флота. Старый профессор — депутат революционного флота. Это человек в новом качестве.

Вот сюжет. Здесь переключение качества человека, вход человека в царство будущего и требование, обращенное к другим людям, — они не имеют права сохранять свое прошлое для того, чтобы оставаться с ним. Человек должен подниматься от прошлого к будущему, как по лестнице.

Нельзя останавливаться на пороге будущего.

«Депутат Балтики» — лента, о которой по прошествии десятилетия мы можем сказать, что она была великим произведением.

Лента открыла замечательного актера Черкасова, потому что дала ему возможность показать, как человек уходит от самого себя, перерастает самого себя.

Когда-то Пушкин, узнав от Даля слово «выползень», уточнил, что «выползем» называют старую шкуру, из которой выползла змея, чтобы снова расти.

Профессор Полежаев оставил старое и бросил его, как изношенную шкуру, отдалился от старого университета, от друзей.

Пусть и в той ленте не все точно, пусть история потерянной рукописи не так значительна — значительна история потери старого общества и нахождение нового.

Дело сегодняшнего дня — не дело инсценировок. Самое главное — не пропустить в делах вчерашнего дня дел дня завтрашнего.

Главное — понять конфликты сегодняшнего дня, помочь человечеству понять самого себя как можно скорее. Инсценировки, если мы уже к ним прибегаем, нужны для того, чтобы мы поняли методологию старых мастеров. Мы не должны накидывать на мастерство гениев и на подвиги героев шаблоны кинематографии. Мы должны преодолевать шаблоны, выползать из них для того, чтобы расти.

Если возвращаться к прошлому, то не надо бояться того, что Гоголь называл «грозной вьюгой вдохновенья».

Кому-нибудь может показаться, что разговор о вдохновении высокопарен. Но у больших писателей есть ощущение,

что они передвигают обычные нормы человеческих решений, и повторить их работу без этого ощущения нельзя.

Не только у Маяковского, но и у Есенина, у лучших наших поэтов, у наших кинематографистов, которые умерли недавно, и, вероятно, у тех, кто творит сейчас, есть ощущение, что сегодняшний день — не обыденный день, он — утро человечества.

У Чехова есть спокойный взгляд на старый мир. Прошлое тогда было настоящим, но оно было осужденным настоящим.

Для Чехова самое главное было вскрытие истинных конфликтов жизни.

### ЗАРЯ НА ПАРУСАХ

Когда над морем всходит или заходит солнце, на минуту далекие паруса кажутся с берега розовыми. Об этом писали поэты и редко замечали береговые люди.

Александр Грин так описал это чудо в повести-фэерии «Алые паруса»:

«Тем временем море, обведенное по горизонту золотой нитью, еще спало; лишь под обрывом, в лужах береговых ям, вздымалась и опадала вода. Стальной у берега цвет спящего океана переходил в синий и черный. За золотой нитью небо, вспыхивая, сияло огромным веером света; белые облака тронулись слабым румянцем. Тонкие, божественные цвета светились в них».

Дальше Грин пишет:

«Из заросли поднялся корабль; он всплыл и остановился по самой середине зари. Из этой дали он был виден ясно, как облака. Разбрасывая веселье, он плыл, как вино, роза, кровь, уста, алый бархат и пунцовый огонь. Корабль шел прямо к Ассоль. Крылья пены трепетали под мощным напором его киля; уже встав, девушка прижала руки к груди, как чудная игра света перешла в зыбь; взошло солнце, и яркая полнота утра сдернула покровы с всего, что еще нежилось, потягиваясь на сонной земле».

Паруса посерели.

Алые паруса — реальность для людей, которые умеют смотреть, алые паруса для Грина — знак доброты и умения видеть мир чудесным.

Романтизм Грина носит в себе черты реального.

Это не выдуманная красота, а красота, выделенная из мира, как бы взятая более крупным планом.

Узнал я Александра Грина в 1912 году, когда сам был начинающим писателем. Настоящая фамилия Грина была — Грипевский, но он не послал ее, потому что жил по чужому паспорту, свою же вымышленную фамилию говорил неохотно.

Жил он на Васильевском острове; окна бедной комнаты выходили прямо на Неву. Грин был еще молод, но это был усталый, бледный и редко брившийся человек, печатавшийся в маленьких журналах; жил тяжелой жизнью.

О размере таланта Грина подозревали немногие, хотя уже читали его с жадностью, но как-то читали, не замечая подписи.

Второй раз я встретился с Грином в «Доме искусства» на Невском после Октябрьской революции. Это был дом фруктовщика Елисеева. Дом выходил на Мойку, Невский и Морскую улицу. Квартира Елисеева была трехэтажная, с умывальниками, баней и фарфоровой ванной — всё это было разбросано по разным этажам, как колонии могущественного государства.

Александр Грин жил внизу в коридоре, проход к которому шел через кухню.

Мы разнообразно ютились в этой многослойной квартире. Я обитал в елисеевской спальне, очень холодной; она была расположена за умывальной комнатой, имеющей четыре окна, клозет, фонтан и велосипед на станке.

Всего теплее было на кухне.

Комнаты отапливались печурками, в которых сжигали бумаги, взятые из банка, находящегося в том же доме. Банк шелестел брошенными на пол листами бумаги, как парк поздней осенью.

Упоминаю об этом, потому что и банк, и комнаты, и бумаги на полу вошли в рассказы Грина.

Это было время великого мороза. Англичане, американцы и французы, тогдашний союз которых назывался Антантой, сжимали Петербург в блокаде. Небо над городом днем было залито солнцем, ночью оно было черное со звездами; трубы заводов не дымили, и петербургские туманы ушли из города. Город был заперт. Уголь для заводов, который прежде доставляли пароходы, приходящие в Петербург за льном и лесом, теперь не привозили. Угольные склады выглядели как черные пустыши; Донбасс отре-

зали белые, рельсы железных дорог ржавели, потому что по ним редко проходили колеса паровозов и вагонов.

Было холодно, было бесхлебно.

В «Доме искусства» жили Ольга Форш, Михаил Слонимский, Всеволод Рождественский, Мариетта Шагинян и многие другие. Сюда наезжал Маяковский.

В холодных комнатах работала студия, в которой учились молодые писатели. Пар из молодых писательских ртов подымался вокруг огромного стола, который когда-то был обеденным. В белом концертном зале, сняв пальто и положив его на крышку рояля, цел романсы Шумана певец; ему аккомпанировал седой человек, не снявши с озябших рук перчатки.

Лед на Неве и на Финском заливе лежал торосами.

Около простывающей печки, разгребая чуть тлеющие листы банковских бумаг, Александр Грин грел руки и писал феерию «Алые паруса».

На далеком ледяном горизонте времени уже появлялась и золотая нитка рассвета, уже розовели облака там, за заблокированным морем, — оно было полно не только торосистыми льдами, но и надеждами.

Александр Грин писал повесть об алых парусах, о молодом человеке, который услышал, что живет на далеком берегу девушка, верящая в сказку, в добро, в то, что паруса над кораблем останутся алыми и при полном солнце, что поэзия закрепится в мире, что люди станут добры, великодушны.

Грин написал повесть, отправил ее Горькому. Алексей Максимович восхищался ею при мне. Особенно восторгался сценой, когда девушка слышала музыку и увидела корабль с алыми парусами, идущий к берегу:

«...Тысячи последних смешных страхов одолели Ассоль; смертельно боясь всего — ошибки, недоразумений, таинственной и вредной помехи, — она вбежала по пояс в теплое колыхание волн, крича: «Я здесь, я здесь! Это я!»

Тогда Циммер взмахнул смычком — и та же мелодия грянула по нервам толпы, но на этот раз полным, торжествующим хором. От волнения, движения облаков и волн, блеска воды и дали девушка почти не могла уже различать, что движется: она, корабль или лодка, — все двигалось, кружилось и опадало.

Но весло резко плеснуло вблизи нее; она подняла голову. Грэй нагнулся, ее руки ухватились за его пояс.

Ассоль зажмурилась; затем, быстро открыв глаза, смело улыбнулась его сияющему лицу и, запыхавшись, сказала:

— Совершенно такой!

— И ты тоже, дитя мое! — вынимая из воды мокрую драгоценность, сказал Грэй. — Вот я пришел. Узнала ли ты меня?»

По пояс вбежала девушка в воду у Александра Грина. И только по щиколотку входит она в картину «Алые паруса», поставленной режиссером А. Птушко, по сценарию А. Нагорного и А. Юровского. Невероятность чуда и реальность чуда уменьшены на экране.

Море обмелело. Заря выглядит старательно накрашенной. Видение писателя, его ракурсы и перемещения точек съемки исчезли.

Никогда не приходили к берегу корабли с алыми парусами, Александру Грину нужен мир реальный.

Алые паруса были вымышлены героем повести Грина. Зарю, отраженную на парусах, он закрепил алым шелком, сменившим серовато грубую парусину.

Вещь Грина начертана зрительными реальными штрихами. Грин писал, говоря про плохую погоду:

«Рыбачьи лодки, вытащенные на берег, образовали на белом песке длинный ряд темных килей, напоминающих хребты рыб».

Это следы труда, следы вытащенных лодок, и сравнение взято из труда рыбаков.

Сценаристы прежде всего пошли по неправильному пути, который называется составлением сценариев «по мотивам такой-то повести». К сожалению, такие составления по мотивам договорно закрепляются как самостоятельные произведения и оплачиваются с надбавкой, а кинематографические произведения, «вымышленные» из литературы, считаются более низким родом инсценировок. Эту таксу надо изменить, чтобы не соблазнились слабые.

При составлении произведения «по мотивам» мотивы обычно добавляются. Сценаристам и режиссеру захотелось подарить Грину свои догадки. Сценаристы извиняются за Грэя, показывают его оппозицию к родителям и подробно передают лично ими выдуманную борьбу мальчика с комической гувернанткой, снабженной необыкновенно длинным носом.

Феерия не может решить социальные вопросы, авторы о них должны помнить, но не должны выступать, как на-

нятые защитники своего героя; они должны раскрыть видение писателя.

В сценарии меньше зрительных элементов, анализа этих элементов, чем в повести.

Лонгрэн, отец Ассоль, вырезывая игрушечные кораблики, называл девочке снасти, паруса и все детали модели, и от них шел прямо к рассказам о морских подвигах и скитаниях.

Море жило на столе игрушечника, как реальность; повесть давала море и дальним и крупным планом.

Александр Птушко превосходно умеет делать кинематографические трюки и чудеса, но недостаточно верит в игрушки и модели, которые выходят из его искусных рук. В ленте он ни разу не показал крупно модели корабля, не влюбил зрителя в работу старика Лонгрена.

Алые паруса у Грина имеют два истока: это — парус, окрашенный зарей, и парус игрушечной лодки. Они были сделаны Лонгреном из обрезков ткани, шедшей на обивку скамеек нарядных яхт-игрушек.

Море приближено в феерии Грина игрушками, которые в то же время готовят апофеоз вещи.

Наши режиссеры не всегда учитывают, что кино — искусство подробного рассматривания. Не надо засыпать экран подробностями, к вещам на экране надо относиться с уважением: они должны быть реальны, весомы, графически организованны и через это сюжетно осмысленны.

В ленте Птушко есть места, в которых показан труд матросов, обуздывающих ветер. Искусные руки А. Птушко и его изобретательность бегло, но интересно показывают нам скитания Грэя.

Но в картине нет главной идеи феерии — торжества осуществленной мечты над тем, что называется «здравым смыслом».

Здравый смысл — это не только не искусство, но и не наука.

В. И. Ленин в «Философских тетрадах» в конспекте лекций Гегеля по истории философии, разбирая философию софистов, написал:

«Тидеман сказал, что Горгий зашел дальше, чем «здоровый (здравый) смысл» человека. И Гегель смеется: *всякая философия идет дальше* «здорового смысла», ибо здравый смысл не есть философия. До Коперника было *против* здравого смысла говорить, что земля вертится.

«Этот» der gesunde Menschenverstand<sup>1</sup> «есть такой способ мышления какой-либо эпохи, в котором содержатся все предрассудки данного времени»<sup>2</sup>.

Тут же на полях Ленин написал:

«Здравый смысл = предрассудки своего времени».

К литературным шаблонам лента, конечно, относится иронически, но все же она их воспроизводит. Мир гриновского Грэйа строже.

Вводя в гриновскую повесть новые мотивы, сценаристы выбрасывают из феерии места, созданные автором. Эти места прежде всего превосходны по своей зрительной силе, кроме того, они показывают эхо поступка Грэйа.

Плывет корабль под алыми парусами. Военное судно приказывает кораблю лечь в дрейф для того, чтобы проверить, что за чудо происходит в море.

Когда капитан узнает, что это плывет жених к девушке, чтобы осуществить ее мечту, военный корабль «ударил по горизонту могучим залпом салюта, стремительный дым которого, пробив воздух огромными сверкающими мячами, развеялся клочьями над поверхностью вод».

После этого Грин рассказывает о том, как команда военного корабля стала добрее и человечнее, увидавши торжество мечты.

Это зрительно и сильно.

Я не зачеркиваю работу постановщика, потому что знаю, что такое кинематографический труд, потому что видел, как люди смотрят эту картину, как они ей радуются, как они сочувствуют добру.

Люди принимают ленту. Но они могли бы восторгаться ею, если бы она была снята ближе к Грину, если бы он был бы вдохновеннее прочитан.

Мы часто говорим про немое кино, но надо говорить про старое наше искусство, как про зрительное кино, потому что нелепо определять явления по признаку, которого в нем нет. Сочетание зрительных образов — могучая сила кинематографии. Эта сила не снята, а увеличена словом; кинематографическое слово не должно снимать значения зрительного ряда, значения действия.

Зрительные возможности передать события на сцене греческой трагедии были очень ограничены, и в то же вре-

<sup>1</sup> Здравый смысл.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 267—268.

мя величайший теоретик считает, что объяснение не может заменить действия: слова должны служить для выражения идей.

Во многих сценариях у нас слова служат как бы для оправдания, для оговорок и не служат для дополнительного, углубленного анализа. Это слова редакторского совещания, а не авторского сознания и видения.

Отсутствие анализа главной темы произведения в ленте создает бедные характеры. Молодая артистка А. Вертинская могла бы сыграть Ассоль Грина, потому что у героини есть человеческая сложность. Ассоль сценария играть трудно.

Актер В. Лановой, играющий Грэя, красив, но мир Грэя условен и обеднен. Этот Грэй не любил свою мать, ему не трудно уйти из своего дома. Поэтому мы не ценим его приход к труду.

С. Мартинсон силен в роли старого угольщика. Его можно было сделать красивее, а телегу угольщика все-таки запачкать углем, не боясь за юбку Ассоль.

Почему я так настойчиво пишу о киноинсценировках?

Потому, что здесь ясны законы отношения между литературным произведением и произведением зрительно-звуковой кинематографии.

Есть объекты сравнения, видна сила кинематографии, понятны законы отбора.

В то же время понятным становится то, что самое главное в искусстве — цель произведения, та истина жизненных отношений, к которой стремится писатель, и достигает цели, если талантлив.

## ПУТИ „БАЛЛАДЫ О СОЛДАТЕ“

У нас есть опытные сценаристы, но часто увлекаются разработкой эпизодов и теряют представление об общей композиции произведения в целом.

Между тем картины не пишутся с одного угла. Может быть, иногда так пишут акварели дилетанты, но в этом случае они свои произведения и не заканчивают. Большое полотно пишется целиком. И целиком пишется большой роман. Написать роман или даже исследование с начала к концу почти невозможно. Если вы начнете работать над произведением, пытаясь достичь определенного качества сразу, то вы остановитесь на первых страницах.

Художник Федотов говорил: незачем полировать мрамор, пока он еще не вырублен. Прежде всего надо расположить основные массы, решить, о чем идет дело. Когда вы поднимаете парус конфликта, который тянет все произведение, то вы можете грузить корабль, и корабль понесет очень много. Я говорю о корабле, и вспоминаю «Одиссею».

Основной конфликт — враждующее божество не позволяет Одиссею вернуться домой. Герою покровительствоует Афина Паллада. Герой должен вернуться домой как можно скорее, хотя он находится в дороге уже двадцать лет.

Время в художественном произведении должно быть отмерено каким-то конфликтом, его не может быть сколько угодно.

Одиссею угрожает опасность, определяемая временем, опасность, нависшая над его домом. Жену принуждают женихи к супружеству и разоряют дом Одиссея. Сына Одиссея, Телемака, хотят убить. Отец Одиссея изгнан и бедствует.

Эти бедствия разнохарактерны. Но история с отсроченной женитьбой Пенелопы, то, что она должна выдумывать все новые и новые предлоги для замедления решения, делает время трагичным. Герой должен торопиться.

Между тем Одиссей испытывает разные приключения. Сын его Телемак поехал собирать сведения об отце, одновременно он спасается от гибели сам, потому что жизни его угрожает опасность. В рамки основного конфликта входят рассказы людей, которые знают какие-то подробности об Одиссее.

По дороге он пользуется гостеприимством разных народов. Каждый раз, по обычаю, тогда всеми принятому, гость, вымывшись, отдохнув и поевши, рассказывает о себе — это как бы плата за гостеприимство, — и таким образом материал всей жизни Одиссея, всех обстоятельств замедления его путешествия и судьба возвращающихся из-под Трои в свои дома, многочисленные трагические истории укладываются в корабль основного повествования.

Время художественного произведения должно быть уточнено. Значительность произведения требует, чтобы торможение действия было художественно использовано, чтобы люди слушали и, будучи заинтересованы повествованием или изображением, в то же время как бы торопились в будущее.

Возьмем светлую и трагическую ленту Чухрая по сценарию Ежова и Чухрая «Баллада о солдате».

Режиссер выбрал молодого актера Владимира Ивашова и показывает Алешу, мальчика-связиста, в состоянии крайнего страха. Человека преследует танк — это снято трагично, — от состояния страха мальчик переходит в состояние отваги: убегая, подбивает два танка из противотанкового ружья.

Сама завязка вещи трагична, внезапна, характер прервосходно экспонирован. Мы верим в этого молодого человека и ценим его подвиг. Жизнь героя для нас драгоценна.

Героя хотят наградить. Он говорит, что подбил танк из страха. Тут подчеркивается реалистическая недооценка подвига. Он считает свой подвиг обычным, считает, что находился лишь в состоянии самозащиты, хотя именно то, что он нашел средство сражаться с чудовищем, показывает чрезвычайность его сопротивления. Мальчик в качестве награды за подвиг получает отпуск к матери. Указан срок: отпуск дают на большее количество дней, чем просил герой; но все же это считанные дни — время отмерено.

Завязка подкреплена тем, что в начале картины мы видим мать, стоящую у дороги. Она уже не ждет сына, потому что давно получила похоронную. Но по этой дороге ушел сын из отпуска, о котором мы потом узнаем, и дорога — как бы могила сына, как бы последнее воспоминание о нем. Кончается лента дорогой, на которой стоит мать.

Человек поехал домой. Отмеренное на дорогу время широко применяется в литературе. Использована и такая ситуация, когда человек ушел, оставив в залог за себя друга, и возвращается, преодолевая необыкновенные препятствия, в срок, для того чтобы принять гибель.

Такой пример мы видим в фольклоре разных народов, в том числе и в «Тысяче и одной ночи». Салтыков-Щедрин даже пародировал в своих сказках этот прием: волк не был растроган тем, что заяц вернулся в срок.

Точно отмеренное время стораает в подвигах Алеши так, как стораает свеча. Поступки Алеши драгоценны тем, что он на них тратит время, лично ему данное, заработанное подвигом.

Поэтому для создания и обострения занимательности ленты нужно показать значение запаздывания в поездке. Сделать это было можно, сделать это можно было драматично.

Два раза герой слушает военную сводку. Сводки эти показывают тяжелое положение на фронте. Если бы дело шло об определенных военных участках, о боях на близких подступах к какому-нибудь городу и о боях в самом городе, если бы дать дни недели и числа, время было бы подчеркнуто в картине.

Прекрасная картина однолинейна. Кинорежиссер вслед за сценаристом идет по следам героя.

Для перебивки в картине служит только показ поезда сбоку. В результате эпизоды разрастаются. История внутри вагона становится фильмом внутри фильма.

Если бы показать последствия поступков Алеши, воспоминания о нем в доме инвалида или в доме женщины, которая изменила своему мужу, мы бы получили новую емкость ленты.

Многолинейность художественного произведения происходит от многолинейности социального романа, и Эйзенштейн был прав, когда в статье «Диккенс, Гриффит и мы» сопоставлял технику сюжета романов Диккенса с американской лентой.

На более высокой ступени многолинейность была использована самим Эйзенштейном, Довженко, Пудовкиным. Пудовкин опирался в лучшей своей ленте «Мать» на многолинейность горьковской эпопеи.

То, что это встречается в разное время, в разных произведениях, не говорит об условности, а показывает другое — что время драгоценно, что время дает напряжение, увеличивает как бы плотность подвига.

Мальчик необыкновенно привлекательный, чистый; когда он ушел из дома, ему было, вероятно, девятнадцать лет; жизни он не видел, он не сталкивался с человеческой грубостью, он не любил. Несколько дней поездки — это вся его жизнь. Он, как птица, пролетевшая через освещенную комнату из мрака в мрак.

Человек, едущий к матери, задерживается — он встречается с инвалидом и помогает ему нести чемодан. У инвалида своя трагедия: он не хочет возвращаться домой — думает, что будет в тягость жене. Юноша опаздывает на поезд, но хочет помочь инвалиду отправить телеграмму.

Это хороший эпизод. Качество человека, качество героя сказывается в том, что он теряет для другого драгоценное время.

Инвалида не сразу встретили — и снова происходит задержка.

Алеше трудно попасть в военный эшелон. Его заставляют дать взятку. И тут слово «взяточник» показано довольно условно.

В вагон, в котором едет Алеша, случайно попадает девушка (Жанна Прохоренко), она его очень боится. Едут долго, испытывают ряд приключений. Алеша отстает от поезда, нагоняет его, расстается с девушкой, уже влюбившись в нее.

Эпизод хороший. Но девушка слишком боится молодого воина. Кроме того, теряется представление о драгоценности времени. Напомню, что в «Одиссее» время учтено и когда наступает после длинного рассказа вечер, отмечается торопливость героя и невозможность быстро идти к цели. Счета дней, ночей в ленте Чухрая сценарист не дал. Время оказалось не разделенным. Оно не нажимает на вас. Вы не ощущаете трагичности задержек.

По дороге Алеша взял поручение — заехать в один городок и передать два куска мыла жене бойца. Эпизод получения этого мыла разработан превосходно. Разговор о мыле идет на переправе вброд через реку. Мыло дано как драгоценность, и драгоценность мыла, которое дарит целый взвод от себя жене товарища, — это любовь фронта к тылу и вера в его верность.

Алеша приезжает в разбомбленный город, ищет жену бойца. Жена замужем за другим. Он передает мыло отцу бойца.

Эпизоды хорошо построены, но несколько сухи. Они как бы пересказаны, и время теряется не уточненное.

Мы видим, как слушают люди сводки. Враг наступает. Это превосходно передано и показывает, как надо торопиться на фронт. На фронт гражданина зовет воинская необходимость, долг а не угроза трибунала. Но сводки не дают подчеркнутого времени, а могли бы давать. Сводки могли бы стать календарем произведения, потому что время — это основная драматургия данного произведения. Его нужно все время учитывать!

Любовная история хорошо показана благодаря тому, что мы имеем хорошего актера, но она несколько легка для человека, недавно перевернутого ужасом.

Алеша — храбрый человек, но тень страха должна на него лечь, не в смысле истеричности, а в смысле какой-то

обостренной заинтересованности жизнью. Это едет не просто мальчик, но мальчик, переживший войну. Солдат, видевший смерть в глаза, и не раз, жаден к жизни.

Если бы Адам был солдатом, то он съел бы яблоки в саду еще зелеными.

Я не буду шаг за шагом следовать за сценарием. Скажу, что в конце дан превосходный эпизод. Алеша имеет полдня для того, чтобы достигнуть дома. Эшелон, в котором он едет, разбомблен. Он плывет через реку на плоту, просится на автомобиль — автомобиль его не подбирает.

Алеша бежит, и машина, уехав довольно далеко, делает петлю: шофер гонится за мальчиком, чтобы его подвезти.

Эпизод прекрасно сделан, потому что подчеркивает не только скрытую доброту людей и существование воинской совести, но и ту дорогу, на которой происходит трагедия ожидания матери, которая знает, что отсюда должен прийти сын. Дорога, таким образом, появляется в начале, в середине и в конце произведения — она имеет как бы свой маленький сюжет.

И дальше дается встреча бойца с матерью, которая продолжается несколько минут. Это очень хорошо сделано, хотя люди второго плана не имеют своих разработанных ролей, своих сценарных судеб. Они не имеют своего художественного пространства, их движение не организовано.

Женщины-колхозницы, которые стоят сзади и задают вопросы о своих близких, бытовым образом оправданы, а художественным образом не разделены. А между тем у них и разное время ожидания и разные характеры. Есть среди них те, кто уже никого не ждет. Есть такие, которые получают письма.

Это нельзя сделать репликами, это можно строить в пространстве фильма.

Фильм Чухрая «Сорок первый» был построен художественно логично, все время нарастал. Уединенный остров, включенный опять в гражданскую войну, возвращение мира со своими спорами и со своей логикой борьбы и необходимостью борьбы с непреложной силой строил судьбу героев и определял основу их характера.

Сценарий «Баллада о солдате» построен с некоторой песенной неопределенностью. Драматургическое произведение кристаллическое песни, и баллада, напомним, — тоже одно из наиболее сюжетных лирических произведений, оно включало в себя и действие — танец.

Я пишу сейчас не об отдельных лентах, а пытаюсь для себя выяснить некоторые общие художественные тенденции современного фильма.

## КАРИНА „НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО“ И ПОНЯТИЕ О „ЧРЕЗМЕРНОСТИ“

Знаю Михаила Калатозова как художника лет тридцать. Сперва как оператора, потом как ученика Кулешова.

Лев Владимирович Кулешов, человек, у которого учился Пудовкин, давно не показывается на экранах страны. Он ушел в педагогику, не преодолев до конца как художник трудностей, которые перед нами встали. Но Льва Владимировича надо вспоминать большим словом.

С. М. Эйзенштейн писал когда-то: «мы — он говорил про себя и своих современников режиссеров — создаем картины, а Кулешов создает кинематографию». Вернее было бы сказать, что он ее осознавал как самостоятельное искусство. Осознание это было неполно, частично, но это были не сплошные ошибки, а путь к истине, к правде, основанной на реальной особенности мастерства. В работах Кулешова были элементы формализма, то есть элементы идеализма. Л. Кулешов искал соприкосновения с жизнью. Он один из первых снимал картины о сегодняшнем дне. Стремился создать занимательные картины, показывая новую страну на пути к индустриализации. Но сегодня Кулешов еще не находит в себе сил для того, чтобы снимать: это кажется ему чрезмерно трудным.

Поговорим о чрезмерности.

Греки считали чрезмерность трагической виной.

В «Агамемноне» Эсхил писал:

Безвестность жалкая — вот удел  
Того, кто славы чрезмерный груз  
Поднять отважился высоко...

Гибель героя Агамемнона как бы вызвана самой его славой, чрезмерностью успеха. Так пел хор.

Агамемнон и сам боится своей славы.

Его жена, преступница, устилает перед ним путь пурпуром, но царь считает эту почесть грозной, отказывается от нее, говоря:

...Да; умеренность —  
Вот лучший дар богов, и тот, кто кончит жизнь  
В благополучье, тот блажен поистине...

А между тем все герои трагедии неблагополучны. Они «чрезмерны». Они стремятся к новой добродетели, к новым решениям, и, как говорил Ф. Энгельс, трагедия Ореста состоит в том, что он не только убивает свою мать, но и нарушает законы матриархата во имя нового, во имя новой, патриархальной семьи. Меняется время, распадаются старые связи времен, и рвутся вместе с ними от чрезмерной перегрузки человеческие сердца.

Чрезмерность — основа трагедии. Но чрезмерность — потребность человеческого сердца, потому что человеческое сердце само предназначено для великих нагрузок и работает редко в полную силу. Только в искусстве человек вздыхает полной грудью. Только в искусстве он испытывает свое сердце, приготавливая себя для новых усилий, пускай даже чрезмерных, но ведущих в будущее.

О чрезмерности, подготавливая наше время и его усилия, писал молодой Толстой. Вот как он описывает свой переход через Альпы.

Толстой пошел через горы не один, а взяв с собой мальчика. Этот Саша нужен ему для того, чтобы легче вместе с ним лезть на скалы и перепрыгивать через камни. Вот что писал Толстой:

«Уж мальчик мне был чрезвычайно полезен одним тем, что избавлял меня от мысли о себе и тем самым придавал мне силы, веселости и моральной гармоничности, ежели можно так выразиться.

Я убежден, что в человека вложена бесконечная не только моральная, но даже физическая бесконечная сила, но вместе с тем на эту силу положен ужасный тормоз — любовь к себе, или скорее память о себе, которая производит бессилие. Но как только человек вырвется из этого тормоза, он получает всемогущество. Хотелось бы мне сказать, что лучшее средство вырваться есть любовь к другим, но, к несчастью, это было бы несправедливо. Всемогущество есть бессознательность, бессилие — память о себе. Спасаться от этой памяти о себе можно посредством любви к другим, посредством сна, пьянства, труда и т. д.; но вся жизнь людей проходит в искании этого забвения. — Отчего происходит сила ясновидящих, лунатиков, горячечных или людей, находящихся под влиянием страсти? матерей, людей и животных, защищающих своих детей? Отчего вы не в состоянии произнести правильно слова, ежели вы толь-

ко будете думать о том, как бы его произнести правильно?»<sup>1</sup>.

Усилия России, усилия народа, создающего новое общество, как бы чрезмерны. Но люди делают их, забывая самих себя, не для себя, хотя и для себя. Мать воспитывает ребенка и жертвует всем для него, но в то же время и для себя. Воин, сражающийся в армии, воюет и за себя, но совершает как бы чрезмерный подвиг. Только сейчас человечество вступает в эпоху, подготовленную всей историей. Все, что было прежде, может быть, скоро окажется только предысторией: будет у человека глубокое дыхание, будет у человека полный и здоровый ритм сердца, человек, наконец, осуществится в том, что казалось чрезмерным. То, что мы требуем от себя, то, что мы делаем каждый день, кажется чрезмерным нашим соседям, пока они не вступили на наш путь. Но чрезмерны были усилия, которые приходились на долю рожающей женщины, и усилия крестьянина, когда он убирал в короткие скупые сроки северной осени урожай.

## О СОВЕТСКИХ МАСШТАБАХ ПОДВИГА

Мы иногда увлекаемся маленькими темами; думаем, что это реализм.

Но это часть реализма, потому что человечество создало более, чем Ноев ковчег, оно переплыло океаны и, освоив земли, осваивает звезды. День сегодняшний сам по себе чрезмерен. Не надо ссылаться на пример классиков, которые будто бы писали о простом, об обычном. Они показывали закономерность, вероятность чрезмерного, потому что воин в «Войне и мире» Толстого чрезмерен по своему напряжению героизма и чрезмерны страдания Ивана Ильича, который понял перед смертью, что он прожил жизнь впустую, как все, то есть слишком осторожно.

История путешествий полна рассказами о подвигах.

Чехов написал заметку о смерти Пржевальского. Он говорил о доброкачественной заразе подвига, о том, что подвиг создает резонанс. Он восхищался тем, что Пржевальский заветал похоронить себя на берегах озера Иссык-

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 5, М., Гослитиздат, 1931, стр. 196.

Куль, преодолев тоску по родине. Место подвига стало родиной для искателя.

В детстве мы увлекались романами Жюль Верна, вымышленной историей подвигов капитана Гатераса, за которой стояли настоящие подвиги полярных исследователей. Карта мира покрыта именами исследователей, и все эти имена — памятники о подвигах. Знание мира создано подвигами. Оно освещено подвигами, как фарами. История путешествий и подвигов путешественников известна нам уже со времен Египта, и подвиги Одиссея, описанные в «Одиссее» Гомера, были началом европейской географии.

В наше время количество подвигов как бы сгустилось. Мы как будто смотрим в небо своего мира через телескоп и запоминаем то, что прежде пропускали. Но важно другое — количество подвигов на самом деле увеличилось, потому что мир, наш советский мир, забыл себя, помня о себе: он самозабвенно создает себя. С одной стороны, подвиг рабочего, его труд получил подпись, имя, а с другой — человек привык работать, помня не только о себе. История челюскинцев, история их спасения стала эпопеей, она воспитывала молодость советских людей.

## О СОВЕТСКИХ АЛМАЗАХ

В № 8 журнала «Юность» за 1957 год был напечатан скромный очерк-рассказ В. Осипова под названием «Неотправленное письмо».

Валерий Осипов, корреспондент «Комсомольской правды», в 1957 году был в Якутии и там услышал рассказ о первооткрывателях алмазных месторождений.

Алмазы в России находили на Урале, но эти находки были случайны, и месторождений на основе их не нашли. Между тем алмазы не только украшение, но и материал, необходимый для современной промышленности. Алмаз режет любой самый твердый сплав. Обработка многих сплавов невозможна без алмазов. Алмаз хорошо бурит почву. Быстрая проходка через твердые породы невозможна без алмаза. Алмаз — такой материал, который нам нужен в большом количестве. Прежде алмазы украшали короны государей и лежали в алмазных фондах. Сейчас нам нужны алмазы для бурильных коронок и для промышленности.

Сходство геологии Якутии с геологией алмазных полей Южной Африки выяснялось уже давно.

В голодном Ленинграде, во время блокады, по точным картам работа была доведена до конца, и местонахождение алмазных полей было теоретически уточнено.

Результаты были обнадеживающие. Спутники алмазов — пиропы — были найдены, количество пиропов местами увеличивалось, следы алмазов сгущались.

Была найдена, наконец, порода, в которой обычно находят алмазы. Порода эта называется кимберлит. Теперь надо было найти алмазные трубки.

Но лето в Якутии короткое. Разведки шли в местах вечной мерзлоты, каждое место для каждого шурфа надо было сперва оттаивать, разводя на этом месте костер.

Возникает конфликт человека с природой. Этот конфликт осложняется тем, что на борьбу дается мало времени. Человек все время находится в этой борьбе в трагическом цейтноте. Усилия, которые прилагают советские изыскатели, чрезмерны. Они необходимы, но граничат с подвигом.

В очерке Осипова повествовалось об отряде геолога Константина Сабинина. Отряд очень маленький — четыре человека: проводник Сергей, два молодых геолога, Герман и Татьяна, и сам начальник экспедиции. Долго не находили алмазов. Нашли обломок кимберлита и наконец, но уже к самой осени, нашли алмазы. Начальник экспедиции не успел отправить своей жене письмо, и поэтому он писал письмо-дневник, и сам очерк получил название «Неотправленное письмо».

Экспедиция запаздывала. Начались дожди — начались преждевременно. Поставив опознавательные знаки, составив карту, экспедиция начала выход из тайги. Но погиб проводник. Дорога оказалась чрезвычайно сложной. Геолог — Герман, в которого была влюблена молодая изыскательница Таня, — повредил ногу и ушел в тайгу, чтобы погибнуть: он не хотел обременять собой экспедицию. Он погиб, для того чтобы не погибли все. В результате шли двое — начальник экспедиции и Таня.

Идти надо было к рекам, потому что поиски экспедиции шли, и легче всего было получить помощь на реках — единственной дороге в тайге.

Таня ушла, оставив записку, что она уходит к Герману, что одному начальнику экспедиции спастись легче.

В очерке рассказывается, как погиб около самого стойбища начальник экспедиции. Тело его было найдено не скоро.

Вокруг трубки, открытой отрядом Сабинина, нашли потом еще несколько месторождений.

Вся эта история трагична, но подвиг, который в ней описан, высок.

Люди знают, что на путях к Северному и Южному полюсам, на путях через пустыни, в проливах, усеченных утесами, погибло много людей. Но они шли, они идут.

Мы, говоря о типичном, не должны думать, что типичное — это обыкновенное.

Типичное скорее то, что выделяет в человеке самое существенное.

И только с этой точки зрения положение Дон-Кихота, Отелло, Пугачева или героя «Детства» Горького типично.

Типичное может быть и не обыкновенным.

Очень часто типичное сказывается при преодолении необычайных препятствий.

Великий физик Резерфорд говорил, что главное средство для достижения цели — это препятствие. Именно препятствие является путем к цели. Преодолевая препятствие, человек принимает новое решение, создает обходные пути, выясняет законы природы, особенности мира планеты, которая досталась в удел человечеству и которая им пере создается.

## О СЦЕНАРИИ

Г. Колтунов, автор сценария «Сорок первый», снятого Чухраем, автор сценария «Зеленый фургон», талантливый сценарист, преодолевший в своей жизни много препятствий, начал вместе с Осиповым сценарий для режиссера Калатозова. Казалось, что в очерке Осипова дано очень много: перипетии очерка ясны, видны люди, видны их отношения. Мы знаем, что Герман любил Таню и она его любила, знаем, что оба они были способны на самоотвержение. Мы не знаем, что испытывал Сергей и кто он такой, что это за человек. Об этом человеке мы должны догадаться.

Очерк кончается гибелью всех участников экспедиции — цель не достигнута.

Но есть другие истории. Есть записи об изыскателях,

которые прокладывали трассу для железнодорожных путей и запаздывали в тайге, строили плот, плыли на порогах, погибал плот — они строили второй, третий, четвертый, иногда выплывали, иногда погибали.

Тема человека на плоту, рассказ о бесконечных усилиях человека как бы законны в этом сценарии. Она может быть прибавлена к подлинной истории.

Что такое вымысел в литературе?

Понятие вымысла сродни понятию изобретения. В старину так и писали, и это толкование стояло в старом академическом словаре, которым иногда пользовался Пушкин: вымысел — изобретение.

В то же время слово «вымысел» находилось рядом с такими словами, как «выработка», «вырубка», «выписка», — словами, в которых рассказывается об усилении выделения чего-нибудь из чего-нибудь. Вымышляя, мы как бы вырубам, выкапываем, выделяем мыслью часть из действительности.

Вымысел в своей основе имеет элементы и синтеза и анализа. За «вымыслом» в процессе художественного творчества идет «сочинение», то есть соединение частей. «Чин» — означает приведение в порядок, соподчиненность различных понятий, которые до этого сочинения порядка не имели.

В сценарии Колтунова есть элементы «вымысла» и «сочинения», то есть элементы соединения прежде разрозненных явлений действительности.

Нам нужно знать, почему запоздала экспедиция. В судьбе, постигшей экспедицию Сабинина, была вина руководителя: он сам считал, что, будучи застигнута дождями, экспедиция должна оставаться на месте — на месте ее было бы легче искать.

В сценарии появилось новое препятствие — лесные пожары. Этот вымысел я считаю неверным.

Пожары эти уже вне вины Сабинина, и, может быть, поэтому они и были вымышлены.

Почему я оспариваю пожар? Потому что стихийное бедствие в кинематографе очень часто выражается пожаром.

В произведении Калатозова люди путаются в прекрасно снятом кустарнике. Нет логики борьбы. Зритель теряет сочувствие к героям, устает от их несчастий.

Мы должны признаться, и это урок нам: советский зритель не полюбил эту картину.

В старых лентах Калатозова я помню три пожара. Пожары в американской кинематографии бесчисленны: вспомним хотя бы пожар, который охватывает лес, где живет олень Бэмби, в мультипликационной картине Диснея; в ленте Згуриди семейство бобров переживает пожар, хотя именно бобрам, как животным, живущим в воде, пожар наименее опасен — они могут отсидеться под водой, они умеют это делать, пожар может повредить только их пищевым запасам.

Пожар — несколько цитатное явление в кинематографе.

Вымысел и сочинение эпизодов на плоту превосходны.

Это реально, понятно и дает длительность усилий, как бы проверяются человеческие возможности.

Выделение истории неотправленного письма дает возможность оценки событий героем, психологизирует подвиг.

Сценарий прочитан не так, как написан, прочитан могучим голосом, но невнятно.

Говорят, что режиссер поддался влиянию оператора — это не вполне верно. Калатозов — сам оператор и обладает зрительным мышлением. Нет, это тайга, ее широкопланность, необходимость показать значение времени, необходимость показать человека времени, трагедию запаздывания экспедиции. Трагедия осени, зимы, ледохода вытеснила из драматургического произведения то, что не вполне органично было включено в сценарий.

Герои ленты составляли не только карту алмазных россыпей, они составляли план нового кинематографического произведения, которое может охватить новую действительность. Не все дошло, и карта спуталась, хотя подвиг совершен.

Когда-то, лет тридцать тому назад, молодые сценаристы советского кино говорили, что хорошо было бы писать либретто по сценарию, то есть, написавши сценарий, увидев его вместе с режиссером, опять превращать его в либретто.

Таким либретто для ленты Калатозова был рассказ Осипова. Но Колтунов во многом правильно раскрыл очерк-сценарий. Он сделал людей более круглыми, отчетливыми, дал их столкновение, попытался дать вину Тани перед начальником экспедиции, вину прощенную, — это она не передала письмо на самолет. Было много выдумок, и выдумок полнотенных, но ритм вещи, ее зрительная сторона, вновь найденная, не была предусмотрена сценарием.

Вместе с режиссером, с оператором, с актером на подвиге съемки должен быть и сценарист, потому что вещь всегда

пересоздается и будет пересоздаваться в процессе съемки. Думать надо не на съемочной площадке, но додумывать вещи надо и тогда, когда их видишь.

Великие писатели не боялись ломать корректуру. Если бы нас заставили не писать столько, сколько писал Толстой, а хотя бы носить со стола на стол его рукописи, мы заболели бы сердечной болезнью — так много у него исписанной бумаги. Сколько попыток найти единое правильное решение!

Кино требует работы такого же напряжения. Картину надо рисовать так, как ее рисовал Эйзенштейн: рисовать, зная натуру. Кроме того, надо беречь на кинофабрике творческую мысль, понимая жанр и стиль работы.

Я прочитал сценарий Колтунова, на основе которого была создана картина «Неотправленное письмо», и сравниваю повеллу Осипова со сценарием и лентой, частично мною уже рассказанными.

Сценарий хорош, но не до конца осуществлен. Вина ли это режиссера, или сценариста, или это результат какой-то неслаженности нашей общей художественной работы?

В сценарии подробно разработана любовная история. Там намечены не только любовь Тани к Герману, любовь настоящая и искренняя, но и любовь, преклонение Тани перед начальником экспедиции. Может быть, это имеет смысл, но в картине развернулась любовь Сергея к Тане, и она вытеснила другую линию человеческих отношений.

В сценарии хорошо показаны конфликтные моменты, например созревание решения Германа (в фильме Андрея) уйти и погибнуть. Это делается на счете консервных банок: он подсчитывает рацион экспедиции без себя. Хорошо подготовлен уход Германа: сперва это дается как шутка.

Что было потеряно в картине?

Когда-то Калатозов снял превосходную ленту — это была первая его картина — «Соль Сванетии». Картина не была принята. Я взялся ее переделывать вместе с Калатозовым, тогда еще совсем молодым человеком. Дело считалось невозможным. Справились мы с ним в несколько дней, и лента прошла как выдающееся произведение и превосходно была оценена зрителем.

Что же я предложил сделать?

Я посоветовал Калатозову включить в ленту ненапряженные, так сказать, хроникальные куски из жизни горцев Кавказа, и помню, что куски были взяты из хроникальной ленты «Сванетия».

Михаил Калатозов — режиссер страстный. Он воспитан на операторской работе, мыслит зрительными кадрами, ставя эти зрительные кадры.

Патетичность сванского обычая погребения была выражена в ленте патетическими средствами. Но в искусстве необходимы площадки, так же как на лестнице. Напряжение не может быть непрерывным. Должен быть определенный ритм чередования напряжения и временного отдыха.

В греческих трагедиях после напряженных сцен выходил хор, который как бы замедлял действие, вводя элементы оценки действия, причем шли строфы и антистрофы — как бы размышление, раздумье о действии.

Когда я был очень молод, А. М. Горький, которому многое нравилось в моей тогдашней прозе, говорил, что надо дать передышку читателю, описать как бы нейтральное, дать вздох. Я посоветовал Калатозову дать такие места замедления в горной дороге его картины «Соль Сванетии».

Таких кусков в картине «Неотправленное письмо» почти нет. Лента перенапряжена. Ее пафос непрерывен, и он утомляет зрителя.

Мне кажется, что в ленте неправильно то, что вначале не рассказана методология поиска алмазов. Почему Сабинин запаздывает с уходом экспедиции? Что создало его веру в то, что алмазы будут? Люди что-то моют, чего-то ищут, но что они ищут, на чем основана их вера — я не знаю. Это, может быть, в кино и скучно, но в начале картины может идти простой рассказ.

Дальше в огне разгорающихся конфликтов и столкновений найти место для объяснения трудно. Здесь — чем тише мы начнем, тем громче будет голос пафоса столкновений.

Мои возражения против сценария сводятся не только к непонятности технологической части. Надо было уточнять перипетии борьбы. Пожар в тайге страшен — это вещь совершенно реальная, но он настолько страшен, что через пожар нельзя идти, его можно только обходить. Тогда обход пожара создаст огромные трудности времени, а время — это усталость людей и приближение грозной зимы.

Может быть, то, что было в очерке у Осипова, — добровольный уход Тани к Герману — сильнее того, что Тania падает и замерзает просто от усталости.

В замысле, в режиссерской работе были алмазы, но зритель их не увидел, а мы ищем алмазы для него.

## О НЕМОМ КИНО И О ФАКТУРЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО КАДРА

Был тезис — немая кинематография. Она родилась из искусства клоуна-мима и из фотографии. В самой фотографии, в выборе кадра, в выборе момента освещения, ракурса и тем более в сопоставлении фотографий были и тогда элементы анализа и искусства. Кинематография приобрела характер движущейся живописи; увеличивалось смысловое значение кинофильма.

В зависимости от того, как мы располагаем картину, как пользуемся в ней зрительными элементами, как показываем дальние планы, какую смысловую нагрузку на них даем, фильм получает разное смысловое значение.

Часто говорят о фактуре живописи, о самом характере прокладки штриха.

Такой реалистический художник, как Федотов, обладал необыкновенно интересной фактурой мазка. Мне привелось рассматривать его картины через увеличительное стекло. Возьмем раннюю картину Федотова «Разборчивая невеста». Стоит на коленях нарядно одетый горбун в узких клетчатых брюках. Рядом брошен букет.

Картина небольшая. Впечатление, что вы видите каждый цветок в букете. Берете увеличительное стекло, и оказывается, что весь букет дан одним разноцветным мазком. Цветов нет, но вы их видите. Картина, которая является почти миниатюрой, написана широким мазком, и это дает ей новое качество, позволяет ее иначе разглядывать. Цветок существует на рисунке так, как он существует в воображении, — как нечто нарядное, свежее, пестрое. Тщательно выписанный цветок стал как бы самостоятельной темой картины, а цветок из свадебного букета — смысловой знак цветка.

Понятие о фактуре живописи интересно не только одному любителю чистого искусства. У каждой художественной школы, каждого художника свой способ писать, своя рука, свой почерк.

Так же существует и словесное искусство. Стих изменяет свою «фактуру» от эпохи к эпохе.

Об этом первый заговорил Белинский в статьях о Пушкине, он же и ввел этот термин, сравнивая «фактуру» стиха Пушкина с «фактурой» стихов Жуковского и Батюшко-

ва (статья четвертая). «Фактура» стиха, по мнению Белинского, меняется довольно быстро и у самого Пушкина<sup>1</sup>.

Киноизображение имеет свою фактуру. Киноснимки Тисса, Москвина, Левицкого, Козловского, Головни, Кузнецова, Демущего, Урусевского, с которым сейчас работает Калатозов, разнофактурны. В них по-разному легли зерна потемневшего серебра, которым живописует оператор.

У Головни в картинах Пудовкина фотография как будто слегка хроникальна, кадр не вычищен, он как будто небрежен, и это придает ему особую правдивую простоту, от которой художник иногда доходит до тщательности данных, выисканных кадров, которые приходится на смысловые фокусы картины, на главную смысловую игру.

Левицкий работал светом и при помощи света, экономно данного, строил пространство кадра, используя блик и световой контраст.

Кинохудожник снимает аппаратом, который имеет один глаз, а человек видит двумя глазами, и эти два глаза и их движение дают ощутимую объемность предмета. Но человек, смотрящий одним глазом, видит глубину, потому что его глаз ощупывает предмет, осматривает его. Процесс зрения есть процесс оглядывания, зрительного движения. Организация движения в кадре — это и есть постройка пространства кадра.

Ленты Эйзенштейна составлены из движущихся смысловых картин. Они восприняли в последний период работы великого художника технику старой русской живописи. Старая икона является не только иконой, но иногда и политическим документом. Икона «Церковь воинствующая», выставленная в Третьяковской галерее и изображающая в своей основе взятие Казани, расширение русского государства, построена на развернутых смысловых полотнах.

Монтаж — это одно из явлений мышления, это построение предмета из его частей, взятых в существе, причем такое построение, при котором художник передает зрителю свое отношение к предмету.

## О МЫШЛЕНИИ ЗРИТЕЛЬНЫМИ РЯДАМИ И О МОНТАЖЕ

Эпоха звукового кино — большой этап жизни великого кинематографического искусства. Но слово и зрение нахо-

<sup>1</sup> См.: В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, Изд-во АН СССР, 1955, стр. 273.

дятся в сложном взаимоотношении. Зрение мгновенно — недаром существует слово «миг», «мигание». Одно раскрытие глаз уже открывает перед нами мир в его целостности, хотя еще и недосмотренный. Слово подчинено времени. Фраза требует большего времени. Музыка свободнее в понятиях времени, чем речь, потому что слово договаривается, особенно в старом театре. В театре у Толстого, в «Живом труппе», и у Чехова слово часто служит сигналом, вызывающим определенное представление, так же как в действительности.

Во всяком случае восприятие слова медленнее акта зрительного восприятия.

Слово с его кажущейся простотой передачи смысла явлений привело кино в театр. Люди стали больше говорить о своих намерениях и обоснованиях, чем передавать свои ощущения. Широта мира, которую познавал человек в немом кино, умение видеть окружающее, умение делать человека центром мира, не уничтожая его, — все это часто смывалось в звуковом кино театральными условностями. Кино попало в театральную коробку. На этом этапе мы имеем большие удачи, которые сейчас не буду перечислять.

От слова кинематография не откажется. После тезиса — кино мимическое, после антитезиса — кино театральное, должен создаться синтез звукового кино, которому будет возвращено значение зрительного образа, значение смыслового движения. Немые ленты Чаплина, ленты, основанные на жесте, «Иван Грозный» Эйзенштейна, лента, основанная на семантическом движении масс, — новые явления в кинематографии. Мир, который мы знаем, мир, который мы строим, — это не задник, находящийся за человеком, это нечто связанное с человеком, определяющее его поведение. Выхваченный из природы человек, человек без города, без улицы, без неба, без леса — это пленник, больной человек, положенный в постель, а не человек полноценный.

Мы забыли опыт Довженко, который показал нам необыкновенные примеры смыслового кадра. Довженко показал, как человека несут в открытом гробу, и дерево, выращенное людьми, как бы ласкает героя — ветка яблони проходит под подбородком убитого.

Калатозов — ученик Жулешова, который умел показывать кадры, пожирающие пространство, разливы рек, одинокие деревья на фоне пустого горизонта, мощное движение порталных кранов. Калатозов — сам оператор, то есть худож-

ник движения. Оператор Урусевский — человек, воспитанный графикой.

Не только лицо человека выразительно. Выразителен весь человек; лицо человека выразительно вместе со всем существом человека. Недаром Чаплин может сыграть даже фialку и сосну: для этого художнику нужны руки.

Греческая трагедия глубоко человечна, но она разыгрывалась в огромных амфитеатрах. Актер стоял на котурнах, его лицо было закрыто маской. Слово и движение передавали душу человека.

Графика, выделяющая контур фигуры, показывающая сущность движения человека во взаимоотношении с обстановкой, связь жестов людей — гравюра — воспитала Урусевского.

В киноленте мы видим актеров, взятых в главной сущности — в движении, в их отношении с природой, с которой они борются, которую они преодолевают. Тут, однако, еще многое начеркано, еще не все разобрано. На этом рисунке есть случайные штрихи. Но если я спорю с пожаром в картине Калатозова, то я понимаю, какое значение для художника имеет цепь людей, идущих в дыму, и это не тени людей, это сущность их движения. Здесь мы видим человека не нарушенно, не искаженно, но данного в своей сущности.

## О СЛОВЕ В КИНОЛЕНТЕ

Говорят, что машина Уатта очень сильно шумела и пытела. Это происходило потому, что конструкция далеко еще не достигла совершенства. Конные насосы и старые мельницы работали лучше.

В картине Калатозова, как я уже сказал, есть ложные штрихи, есть шум и вздохи и неспрятанные усилия, но в ней есть великий современный пафос, есть разговор о главном, а главные победы достигаются на главном направлении.

Язык былин и песни отличался от разговорной речи — это язык народной литературы. Он найден, отобран. Он как золото, вымытое из золотосного песка.

Очень уж много разговаривают в кинокартинах.

В повестях Чехова, как я уже отмечал, диалога немного. Автор рассказывает о своих героях сам и знает о них больше, чем они могут о себе сказать.

Но киноинсценировщикам кажется, что слов в киноленте не хватает, они начинают передавать авторские описания и авторский анализ героям, то есть даруют героям то самопознание, которым те не обладают и обладать не должны.

Диалоги наших лент, в сущности говоря, даже не диалоги — это больше монологи. Люди говорят, как бы прямо обращаясь к зрителю, даже не поворачиваясь к собеседнику. Герои говорят то самое, что про них хочет сказать автор; разницы между самопониманием человека и истинной сущностью его нет. А между тем это основное в реалистическом искусстве.

Слово в «Неотправленном письме» кратко. Это уже достигнуто. Но речь в картине «Неотправленное письмо» иногда слишком бытова. Она была бы хороша для пьесы, написанной о жизни юношества, для разговора о недостатках преподавания в десятом или восьмом классе. Но в рассказе о чрезмерности нужно и слово другого качества. Слово подвига отличается от слова разговора. Шекспир давал в одном произведении и бытовое слово и высокое слово человека, достигшего истинного напряжения в понимании мира.

## „ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ“

Для того чтобы выразить себя, художник создает разные методы анализа, разные способы выражения единства, отношения, разные способы собирания впечатлений мира воедино.

Старый роман викторианской эпохи собирал жизнь показом истории семьи, замужества, наследства, торгового соперничества. Уже Салтыков-Щедрин говорил, что этот способ создания единства не вечен, что он пройдет:

«Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль.

Этот теплый, уютный, хорошо обозначившийся элемент, который давал содержание роману, улетучивается на глазах у всех»<sup>1</sup>.

Формы искусства сменяются. Мы ощущаем эту смену. Сменяются они у художников разного мироощущения по-разному.

В жаркий летний день в небольшом просмотровом зале Союза киноработников я видел картину — очень хорошую картину, хорошую по размеру таланта автора Феллини. Лента называется «Сладкая жизнь». Она рассказывает о жизни людей в Риме, в городе, в котором стоят огромные соборы.

В городе много людей, много зданий, автомобилей, широких, как важная комната, — и совсем нет счастья.

Лента начинается с того, что над городом, простерши вперед деревянные (а может быть, гипсовые) руки, пролетает фигура Христа, которую транспортируют, привязав к вертолету. Статуя не пародийна, она только мертва. Мертва, как тень на зданиях, и призрачна, как эта тень.

Как стая эвменид, преследующих матереубийцу Ореста, за героями гонятся с киноаппаратами и осветительными приборами репортеры. Они бегут короткодышащей стаей, перепрыгивая друг через друга, выхватывая сенсацию из жизни. Большой мир подается поисками прожекторов, шарящих по небу, страхом атомной войны, отсутствием представления, как с ней бороться.

Единство этой картины — единство отчаяния и страха. И в то же время — это единство газетной полосы, в которой напечатаны происшествия. Происшествия собраны по признаку своей необычайности, поразительности, нечеловечности, небывалости. Но так как день идет за днем, эти небывалости повторяются, образуя быт гибнущих «Содома и Гоморры».

Испуганный человек, богатый, умный, убивает своих детей. Мать об этом еще не знает. Веселая, она идет по городу с покупательницами. Эвмениды газет нагоняют ее, снимают во всех позах, сообщают об ужасе и регистрируют для газет моменты узнавания.

Мир дается в сенсационном разглядывании.

Показано, как ждут чуда. Для чуда построили подмост-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: «Русские писатели о литературе», М., «Советский писатель», 1939, стр. 222—223.

ки, привезли аппаратуру. Но прошел дождь, и осветительная аппаратура, накаленные «юпитеры» лопаются, рассыпаются, а чуда нет — оно пригрезилось детям.

Мир показан не в катастрофе, но в единстве отчаяния.

Это работа настоящего художника. В старом, брошенном, пыльном и как будто тысячи раз уже снятом в кино замке вы видите молодого человека, одетого в свитер с широким воротом. И хотя у него нет эпизода, вы по движению юноши знаете, кто он такой, что с ним может произойти. Вы понимаете отношение художника к этому человеку.

Так как эта картина — в то же время газета, то она может быть любой длины, как будто идет номер за номером.

Природа тоже дана в едином ощущении уродства и безнадёжности.

Море выхаркивает большую слизистую рыбу с большим глазом, и в этом глазу вы видите то же отчаяние.

По актерскому незаметному и разнообразному мастерству, по новизне сюжетных связей лента очень талантлива.

Теперь расскажем о другой ленте. Я говорю о «Повести пламенных лет», потому что хочу дышать воздухом Днепра и Десны.

Сценарий этой повести был создан в 1944—1945 годах. Ему сейчас шестнадцать лет. Картина рассказывает о самом страшном, что пережило человечество за свою долгую жизнь, — о войне, в которой Советский Союз сокрушил нападение фашистов.

Небывалая вещь: сценарий пережил десятилетия.

Горит Украина, убивают ее детей. Плывут люди под обстрелом через широкий Днепр. Идут танки в атаку. Приходят женщины из плена опозоренными. Матери узнают о смерти детей. Солдаты приходят в свои разоренные дома.

Есть слово, которое мы поистерли. Слово это латинское по происхождению, называется оно оптимизм. Optimis — значит превосходный. Оптимизм — это представление о мире, как о мире превосходном. Может быть, поэтому на это слово иногда сердятся. Мир сам по себе не превосходен, он не заслуживает пятерки за поведение, или, как говорит поэт, «для веселия планета наша мало оборудована».

Мир подлежит переделке, счастье должно быть завоевано и защищено.

Но лента Довженко — Солнцевой — очищает как трагедия. Она говорит не о гибели, а о подвиге — и это превосходно.

Герой ленты — молодой хлопец Иван Орлюк, роль которого играет Н. Винграновский, ученик А. П. Довженко по ВГИКу. В его голосе слышу голос Сашко. Этот юноша в фильме все время находится на краю гибели, испытывая невероятные трудности. Это — Советская Россия, которая страдает на глазах всего мира.

Поговорим и об этом по-прямому.

Смотрели мы в годы войны на экранах английскую хронику, достойно выглядящую, цельную и крупную голову премьер-министра Англии Уинстона Черчилля на экране. Прилетел он откуда-то куда-то и показывал народу два пальца рогаткой — так, как показывают детям козу, но держа пальцы не горизонтально, а вертикально.

Я думал, что премьер-министр показывает цифру «2», что он говорит о втором фронте. Обрадовался очень, потому что на первом фронте у меня был в долгой войне сын — он не дожил до двадцати лет: в звании командира батареи его убили в Восточной Пруссии.

Но господин премьер-министр показывал не цифру «2» — он показывал букву «V» — викторию.

Это была победа, победа почти без своей крови.

Мы своей кровью омыли мир.

Умирает Иван Орлюк на запыленных танками полях, умирает, взрывая танки. Тонет Иван Орлюк в холодном Днепре. Лежит Иван Орлюк в безнадежной операции, требуя жизни и добываясь жизни. Мир им восхищается, показывая рогульками два пальца.

Иван Орлюк остался жив. Это тоже реально. Столько людей уходят на войну, столько миллионов пуль пронизало драгоценные человеческие тела, что после войны остались и живые воины. Иван Орлюк, воскресающий после безнадежных ранений, — это реальность жизни народа. Человек воскресает, потому что хочет сражаться, потому что неистощим в своем сопротивлении, — он народ.

Картина говорит о подвигах. Картина трагична и крупноформатна. Новая техника как раз по ней. Она как будто родилась для нее. Юлия Солнцева принесла мужу своему, Сашко Довженко, подарок — великую картину по его сценарию. Он ее не увидит: человеческое сердце устает в спорах.

Картина превосходно снята. Мы так злоупотребляем хорошими словами, что хочется сказать как-то проще. Картина сыграна и снята, и сценарий написан на уровне подвига. Широкие планы разумно сменяют друг друга, показывая все время новые точки зрения, новое видение подвига. Над всем господствует голос автора. Авторский текст превосходно читает Сергей Бондарчук. Он не подражает голосу Довженко. Это свой голос, голос сегодняшнего человека, со спокойной совестью, голос солдата, оценивающего сражение. Голос не вспоминающий, а как будто звучащий в то же время, когда совершаются те события, которые закреплены на съемке.

Долгую, трудную как будто разъясняющую роль генерала Глазунова играет Борис Андреев. Генерал посылает людей на смерть, объясняет необходимость смерти и не узнает солдата, когда тот вернулся из боя. Он ждал солдата Орлюка, он думал о нем, как о сыне, но не узнал. Герой как будто обгорел — не в страхе, а в великом отвращении к войне. Это отвращение существует: мы мирный народ.

В картине есть сцены поразительные. Угнали Марию в фашистский плен. Вернулась она на Родину, неся на руках ребенка, неизвестно от кого. Ребенок завернут в серую, как печаль, шаль. Человек, который любил Марию, говорят, где-то на Родине. Она ищет его. Да, он ждет ее: его памятник стоит на берегу по-ночному блистающей речки, и за ним огромная, широкоформатная, могучая, красивая, грозная страна.

З. Кириенко выдерживает труднейшую роль женщины — не виноватой и виноватой.

Женщина, которую погубила война, говорит с памятником мужа-героя. Это все так условно, что могло бы быть плохо, — но прекрасно. Потому, что не только судьба семьи определяет картину. Судьба семьи и план личной жизни лежат на карте страны. Выпуклость шара земли ощущается ногами актеров. Они топчут земной шар, поднимаясь на его крутизны, неся на плечах раненых и убитых. Картина построена из крупных блоков, ее надо понимать в едином советском плане отношения к долгу — подвигу.

План жизни с новым представлением о необходимости подвига для счастья человечества, для нашего счастья, для счастья вот этих самых немцев, которых мы тогда должны были убивать, определяет картину. В этой крупноблочной картине, смонтированной из таких кусков, из которых не

складывались даже египетские пирамиды, политический размах, совесть художника, принимающая на себя ответственность за кровь и жертвы и за страдания своего народа, делают все реальным.

Смотря картину, я потерял ощущение, что слышу музыку Гавриила Попова, композитора, которого люблю, не ощущал работу Ф. Проворова, А. Тимерина — превосходных операторов. Все слилось, все потонуло в единой атаке, все умирает для победы картины.

Картина смотрится с единым отношением к ней.

Именно поэтому надо говорить об ошибках и неполных удачах.

Очень хорошо снята свадьба Ивана Орлюка и Ульяны (С. Жгун). Это военная свадьба, свадьба в разрушенном доме, освещенная лампочками разведчиков. Люди поют на свадьбе песни войны: «Пусть ярость благородная вскипает как волна...» Но трагичность свадьбы растянута, платья девушек и их венки пестры.

Цветущих деревьев в картине также многовато.

Сцена урока Ульяны при фашистах несколько напоминает мне старый рассказ Альфонса Доде о том, как учитель в оккупированном Эльзасе дает последний урок французского языка своим ученикам.

Некоторые бытовые сцены картины слабее картин боев: рождественский вечер, который встречают старики на холодной печи, среди разрушенного села, декоративен и длинен.

В ленте есть лишних двести пятьдесят — триста метров, и это мешает ее единому восприятию.

Но в ленте есть вещи, которые я, работник, знающий кино с момента появления первых картин по сегодняшней день, не видел никогда. В ней такое великое воодушевление и такие могучие руки, которые организуют съемку так, чтобы зритель не видел организации. Есть могучая логика искусства, растворенная вдохновением.

В ленте есть превосходные бытовые сцены. Девушка, которую расстреляли фашисты, осталась жива. Она даже не безумна, но все время смеется и не может удержать смеха, а только закрывает рот рукой. Девушка приходит на суд, перед ней люди, которые ее убивали, и она смеется. Она стыдится своего смеха, а убийцы ужасаются. Это очень страшно и сыграно молодой артисткой М. Булгаковой со страшной простотой.

Не выделено режиссером в сцене посева то, что сеющая улыбающаяся женщина — та самая девушка, которая не могла не смеяться на суде.

Кадр не доказывает, что женщина выздоровела, но показывает ее новое место в жизни.

Это снято, но это должно быть педалировано, выделено, подчеркнуто.

Сцена, в которой учительница вернулась в школу и говорит с детьми о том, кто чего хочет, снята превосходно: здесь сценарий осуществлен до конца.

Одни хотят хлеба, кто-то уже думает о любви, а замученный тринадцатилетний рыбой мальчик собирается жениться, потому что у него на руках двое сирот и корова телится. И вот он советуется — жениться или можно еще подождать.

Многому мы удивлялись у богатырей советского кино. Много мы видели чудес у Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Много мы видели чудес и у других кинорежиссеров. Оказалось, что время чудес не прошло, что мир кинематографии не состарился, что она готова к новым подвигам и что Сашко Довженко не умер. Он смотрит на нас — седой, розовощекий, сероглазый. Хорошо смотрели эти глаза. Знал он, что показывать трагедию жизни можно тогда, когда показываешь завидность жизни, ее неисчерпанность. Очарованная Десна, великая река, эта река запомнится мировому искусству. Юлия Ипполитовна Солнцева-Довженко достойна нашего уважения и удивления; она показала неисчерпаемую силу советского искусства.

Конечно, горестно, что основные ленты Александра Петровича Довженко сняты после его смерти. Жалко, что между моментом написания сценария и осуществлением картины прошло более пятнадцати лет. Во время войны, когда создавался сценарий, самые названия орденов показывают, как дорожили мы исторической традицией. Древние подвиги как бы поддерживали советских бойцов.

Сейчас выделение в конце ленты Святослава кажется несколько неожиданным. Александр Петрович не договорил ту тему, к которой он много раз возвращался: эта тема очень значительна, много раз возникала у русских и украинских ученых. Тема эта — общность истории русских племен при самостоятельности их историй и при самостоятельности языков.

Академик Шахматов говорил:

«Каждый представитель русского племени, будь то великорус или белорус, или малорус (украинец) может назвать свой родной язык русский...»<sup>1</sup>.

Это заключение в устах Шахматова не содержало элементов шовинизма, потому что здесь термин «русский» применен в качестве синонима термина «восточнославянский».

Святослав в сценарии Довженко является как герой, общий всем восточнославянским народам.

Переделать превосходный сценарий Довженко, конечно, было нельзя, поэтому в нем есть и недоговоренные части.

Мы переживаем момент нового обогащения кинематографии. Звук и цвет в советской кинематографии вводились с большим трудом и с большими неудачами. Широкий экран оказывается сразу художественно освоенным, необходимым, как бы предсказанным всем развитием советской кинематографии.

Я помню, как мечтал о нем Александр Петрович Довженко.

\* \* \*

Книга Томаса Мора «О наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» вышла в свет в конце 1516 года. В прошлом году академик М. П. Алексеев напечатал в книге «Из истории английской литературы» статью «Славянские источники «Утопии» Томаса Мора». Это любимейшая статья исчерпывает то, что было написано об утопиях тогдашнего времени, давая новую разгадку, на каком материале создано великое произведение.

Слово «утопия» значит «нигде», или может быть точнее сказать — «без места».

Академик Алексеев предполагал, что в «Утопии» использованы описания патриархальных семей — общин далматинского приморья.

Данные, которые приводятся в большой статье, интересны, но если академик М. П. Алексеев указывает адрес утопии, то по нему разыскать место не сумели люди полтысячи лет.

Между тем место, из которого уехали люди, посетившие Утопию, реально: это Англия — ее «обжоры», ее собственники, которые захватывают общинные поля.

<sup>1</sup> А. А. Шахматов, Очерк современного русского литературного языка, М., Учпедгиз, 1941, стр. 20.

Мор писал:

«Ваши овцы... стали такими прожорливыми и неукротимыми, что поедают даже людей, разоряют и опустошают поля, дома и города».

Эту формулу — «овцы пожирают людей» — приводит К. Маркс в «Капитале», ссылаясь на Т. Мора<sup>1</sup>.

Жестокость богатых, страдания бедных изгоняли поэтов с родины, и они искали место, где торжествует совесть.

Это место они называли «Утопия»

В самом названии «Утопия» сказано, что этого острова нет, если прав академик Алексеев, то сама славянская за друга находилась в состоянии упадка. Элементы утопии существовали в исчезнувшем прошлом, и корабли утопистов путешествовали без надежды на причал.

Но утопии были не бесполезны. К. Маркс и Ф. Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии» писали, разбирая «Критически-утопический социализм и коммунизм»:

«Но в этих социалистических и коммунистических сочинениях содержатся также и критические элементы. Эти сочинения нападают на все основы существующего общества. Поэтому они дали в высшей степени ценный материал для просвещения рабочих. Их положительные выводы насчет будущего общества, например, уничтожение противоположности между городом и деревней, уничтожение семьи, частной наживы, наемного труда, провозглашение общественной гармонии, превращение государства в простое управление производством, — все эти положения выражают лишь необходимость устранения классовой противоположности, которая только что начинала развиваться и была известна им лишь в ее первичной бесформенной неопределенности»<sup>2</sup>.

Корабли утопистов не причалили к земле справедливости. Новый Свет — Америка, мельком упомянутая в «Утопии» Мора, — стала местом гибели индейцев, угнетения негров и новых видов насилия человека над человеком.

Шли века, и земли справедливости найдены в настоящем и будущем. Это сегодняшняя реальность, и до устройства новой справедливости для переоборудования земли остались десятилетия. Возникла новая родина человечества, и тем самым становится ясным, для чего создается новое искусство.

<sup>1</sup> См.: К. Маркс, Капитал, т. I, М., Госполитиздат, 1955, стр. 724, примеч. 193.

<sup>2</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения в двух томах, т. I, М. Госполитиздат, 1948, стр. 37.

Наши писатели-классики прошли через школу утопического социализма. Когда Салтыков-Щедрин требовал создания нового сюжета, он исходил из ощущения несправедливости мира, который его окружал.

Новый сюжет нужен был для того, чтобы обострить восприятия жестокости и неправомерности существующего.

В 1869 году М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «Ясно, что литература, которая ничего другого не делает, как формулирует требования человеческой и общественной совести и дает им надлежащую постановку, не может в этом случае стоять ниже уровня индивидуального и общественного. Но этого недостаточно; она всегда идет далее общества, всегда видит истину ближе, ибо, во-первых, обладает большею против него суммою знаний и, во-вторых, имеет в своем распоряжении более твердые и выработанные приемы, нежели та завещанная преданием рутинa, которою располагает большинство».

Мы создаем новую драму, в которой будут показаны те звенья, которых прежде не могло видеть искусство, мы показываем жизнь человека в ее полной целостности. Мы должны написать то, что нашаривало человечество в продолжение тысячелетия в сумраках истории.

XXII съездом КПСС все человечество, а значит и его искусство, выходит на новую орбиту. Мы создаем мир ценой величайших усилий заново.

Прошлое уходит назад, тонет в тумане и мир насилия, все еще существующий, — это он становится мрачной утопией. Жадность богачей, съедающих целые материки, будет укрощена.

1962

## ПАВЛЕНКО В КИНО

Мануфактурный период и фабрика миновали труд писателя; его труд избежал рассеяния на части. Труд писателя всеобщий; писатель работает, понимая жизнь, отдавая ее при помощи опыта предыдущих поколений.

Писательские связи никогда не учитываются, но они очень важны, и многое в удаче крупных писателей, и в тех удачах, которые остаются в наследие человечеству, создано всеобщим трудом многих.

В Гоголе, в Пушкине много совместной работы, их программа видения, подходы к пониманию, методы анализа были построены многими людьми.

Писатель пользуется всеобщим трудом человечества.

Петр Андреевич Павленко был превосходным рассказчиком. Первоначально он был в числе людей, рассказы которых помогают писателям.

Павленко был расточителен в рассказах; он много знал, многое видел по-неожиданному, но так, что это новое видение было простой правдой.

Как рассказчик Петр Андреевич мне напомнил Горького.

Горький в своих автобиографических книгах с благодарностью вспоминал многих безвестных людей, талантливых творцов, никогда ничего не подписавших. На их труде вырос великий писатель.

Петр Андреевич рассказал об искусстве Средней Азии, о том, как войны и нападения изменяют орнаменты и обновляют старое искусство создания ковров.

Уважение к всеобщей работе, к фольклору, к рассказу, к труду народных мастеров у Петра Андреевича обещало чрезвычайно много. Его творческое созревание шло быстро.

Павленко любил повторять одну мою фразу, что «в кино сценарист должен растаять, как тает сахар в чае».

Сейчас мы говорим иное и на его опыте.

Писатель в кино не исчезает, а превращается, как дрожжи в опаре, он подымает муку, создает иную организацию, которая иначе усваивается. Он ферментирует жизненный материал, строит его в новые лабиринты сцепления.

Еще недавно жил нестарый человек, который много знал, далеко ездил.

Сергей Михайлович Эйзенштейн, человек с молодым мозгом и с большим сердцем, был из тех советских мастеров, которые были поставлены перед великой необходимостью выразить новое содержание и создали из технологии кино поэтику кино.

Первые работы его прошли легко. «Броненосец «Потемкин» был понятен всему человечеству, которое создало его всем своим опытом.

Но ферментировал этот опыт советский художник.

Путь режиссера очень труден.

Прекрасная, вдохновенная работа Эйзенштейна, посвященная Мексике, была истерзана теми, кто дал деньги на съемку. Картина попала в мясорубку, которой Сергей Ми-

хайлович еще не знал,— в мясорубку буржуазного искусства. Ленту изрезали, склеили и продали в розницу.

Куски, как будто состоявшие из однократно при проблеске молнии увиденных вещей, не получили полного сюжетного, смыслового слияния.

Петр Андреевич Павленко был другом Эйзенштейна, большим другом; он помог ему в «Александре Невском» в деле создания нового смыслового движения и нового этапа в искусстве кино.

От первых попыток сюжетно обострить материал авторы ленты перешли к главному — к столкновению русского народа с рыцарями.

Они увидели не боящуюся ничего изобразительную стратегию народа, неисчерпаемого в своем сопротивлении.

Павленко и Эйзенштейн оказались в ленте друзьями-союзниками, потому что вместе решали общую историческую задачу — осмысление русской истории — перед новыми величайшими напряжениями.

Горький когда-то хотел написать поэму о Ваське Буслаеве — о человеке, который совершал подвиги из озорства. Васька Буслаев, по былинке, как-то увидел камень; на камне было написано, что тот, кто его перепрыгнет, погубит свою голову. Буслаев перепрыгнул. Перепрыгнув и уже переступив через невозможное, Васька Буслаев решил еще прыгнуть, прыгнуть спиной. И перепрыгнул бы, но у щеголя ушкуйника высоки были каблуки, он каблуком зацепился. Разбился Васька Буслаев. «Тут о нем и славу поют».

Талантливый газетчик Амфитеатров написал в меру своих сил и с великой поспешностью про Буслаева и сломал, как тогда говорили, тему.

В сценарии Павленко Буслай нашел место своему подвигу: он стал воином в рати Александра Невского.

Павленко перевел Эйзенштейна через трудность, подготовил его к другим работам.

Не был осуществлен сценарий о Ферганском канале; Эйзенштейн очень любил этот сценарий Павленко.

Не будем о мертвых вспоминать только как о мертвых.

Они оставили прочный след свой в нужных вещах, которые помогают людям двигаться в будущее.

Творцы — убийатели времени — остаются в жизни.

Павленко умел себя тратить, умел рассказывать, как у нас говорят иногда, разбрасываться, жадно смотреть, читать книги, переучиваться.

Были у него и неудачи, когда режиссеры думали, что на его сценарий можно грузить любые аттракционы и он все повезет.

Несмотря на замечательные частности сценария «Глинка», лента не подвинула искусство.

Но ничего не исчезает, и если не снята так, как это хотел сделать советский художник, лента «Мексика», то изменилась от проезда Сергея Михайловича Эйзенштейна и Эдуарда Тисса мексиканская кинематография и в мировом искусстве появился новый голос.

Петр Андреевич Павленко многое недописал, недорассказал.

Павленко хотел понять кавказскую войну, идя по следам Толстого, показать противоречивость войны, показать невозможность победы Шамиля, но не упрощал историю Шамиля.

Остались другие книги, очерки, рассказы.

Я вспомнил о писателе — о человеке, который умел себя тратить, тратить так, чтобы время не теряло его.

Слышу его веселый, внятный голос.

1959

## ЭЙЗЕНШТЕИН-ХУДОЖНИК

В издательстве «Искусство» вышла книга «Рисунки Эйзенштейна». Книга полиграфически безукоризненна и очень привлекательно оформлена покойной В. Ф. Степановой и В. А. Родченко.

Книга содержит около двухсот пятидесяти рисунков и статей С. Эйзенштейна, а также статьи Ю. Пименова, О. Айзенштата и Г. Мясникова. Она интересна каждому художнику и кинематографисту.

Свои детские воспоминания Сергей Михайлович начинал с рассказа о том, что он видел через сетку своей детской кровати. Все восприятие Эйзенштейна полно зрительной точности и движения.

В мемуарах Эйзенштейн отмечает, что он никогда не учился рисовать, но много чертил, много думал и записывал рисунком. Сам Сергей Михайлович свой разговор о ри-

совании открывал так: «Начать с того, что рисовать я никогда не учился».

На самом деле, его никогда не учили рисовать, сидя за его плечом, но он всю жизнь учился рисовать, рассматривая картины, фрески, мультипликации, графически осмысливая то, что создавалось в театре.

К киноизображению Эйзенштейн приходит своим путем: «В ранних киноработах меня тоже будет увлекать математически чистый ход бега монтажной мысли и меньше «жирный» штрих подчеркнутого кадра.

Увлечение кадром, как ни странно (впрочем, вполне последовательно и естественно — помните, у Энгельса: «... сперва привлекает внимание движение, а потом уже то, что движется!»), приходит позже».

Рисунки Эйзенштейна стремятся к математически абстрагированной, чистой линии. Рисовал Сергей Михайлович постоянно. В Париже существует толстый телефонный справочник, весь заполненный набросками Эйзенштейна, покрывающими печатный текст.

Однажды я отправил Сергею Михайловичу экземпляр «Заветных сказок» Афанасьева, так называемого «валаамского издания». Сергей Михайлович использовал одну из сказок для разговора кольчужника о том, как заяц обидел лису, сделал из этого рассказа зерно стратегической мысли Александра Невского, а мне вместо ответа прислал рисунок.

Рисунки Эйзенштейна, рассказывающие о Февральской революции, открывают альбом. Они необыкновенны по своей даже не преувеличенной характерности, являются настоящим историческим документом: в них видна незавершенность революции и в то же время ее удивительность.

Сейчас мировое кино медленно подчиняет себе слово. Для Эйзенштейна слово находилось в конфликте с изображением.

Слово можно понять только тогда, когда видишь жест и обстановку, в которой оно сказано.

Звуковое кино — синтетическое искусство, и в романах, начиная с Толстого, слово и движение находятся между собой в сложных взаимоотношениях.

Современное кино во многих лентах стало слишком разговорчиво, а изображение стало рамкой для разговора.

В альбоме рисунков Эйзенштейна мы видим, как великий режиссер, уже выбрав актера, пересоздает его для грима и игры в рисунке, определяющем мимику и движение, как он

строит кадр, решает вопросы монтажа, то есть столкновение кадров, как он выбирает движение, строит на экране глупину.

Сергей Михайлович в киноработе не был рабом своего рисунка. Он говорил: «Иногда ухваченный на бумаге намек дорастает до экрана, иногда сбивается с пути. Иногда видоизменяется от встречи с неподвижным актером, с неожиданной возможностью (а чаще... невозможностью) света, от столкновения с непредусмотренными производственными обстоятельствами.

Но и в этих случаях он стремится к тому, чтобы в законченной вещи передать — пусть иными путями, пусть иными средствами, пусть сквозь иные элементы — то самое первое ценное и дорогое, что было в самые первые моменты первой встречи с теми видениями, которые с первого момента мечтаешь увидеть на экране».

Альбом Эйзенштейна учит нас тому, что художник, оставаясь самим собой, не должен навязывать свой стиль жизни, которую он изображает. Рисунки к «Александрю Невскому» по выбору движений, по использованию смысловых деталей, по архитектурным пропорциям совершенно иные, чем рисунки к «Ивану Грозному», и один и тот же актер — Черкасов — по-разному разгадан художником.

Рисунки к мексиканской ленте исходят из мексиканского искусства, графически раскрывают его фрески и архитектуру и развертывают элементы статических искусств в движении.

Сергей Михайлович очень любил натурные съемки, не забываясь под крышу киностудии, но у него натурная съемка по своему стилю не отрывается от павильона, потому что он умеет показывать, как данный пейзаж и именно эта эпоха родили эту архитектуру и это движение.

Поэтому в современном мексиканском киноискусстве так благодарно использованы разгадки Эйзенштейна и Тиссэ.

Это тот материал, на котором воспитана советская кинематография, это ее прошлое и будущее, и так как правда в конце концов однозначна, хотя и может быть исследована как уравнение, то великий исследовательский труд Сергея Михайловича Эйзенштейна должен быть издан как можно скорее для нас и для всего мира.

1962.

## СИТУАЦИЯ И КОЛЛИЗИЯ

### О НАЧАЛЕ РАБОТЫ

Заменить творческий опыт какими-нибудь советами невозможно. Если бы можно было научить сценарному делу, то каждый из нас прежде всего научил бы самого себя и после этой выучки начал бы систематически писать хорошие сценарии.

Для человека, даже обладающего определенным художественным опытом, новая работа все равно ставит новые задачи.

Как я испытал сам и как мне говорили товарищи, первый момент работы начинается с ощущения, что ты эту работу не сделаешь.

Мне когда-то говорил Алексей Максимович Горький — и часто я рассказываю об этом молодежи — о трудностях, которые возникают перед писателем. Сядишься работать, но оказывается, что у тебя много разных дел, которые как будто бы надо окончить именно сейчас: прежде, чем начнешь писать.

Этому не надо верить.

Надо начинать работать.

Как только поработаешь немного, устанешь, кажется, что пора бросить, что написал достаточно. Этому не надо верить. Надо продолжать.

И только после первой усталости начинается большая работа.

Усталость проходит, и как будто заново рождается привычка, возвращается умение.

Что человек должен знать, чтобы начать писать?

Он должен знать бесконечно много и должен уметь запоминать то, что узнал. У него должно появиться умение замечать и закреплять то, что он заметил. Предварительная работа очень велика.

Пушкин, перед тем как написать «Полтаву», знал русскую историю. Но он поехал на место действия и даже сам нарисовал маленькую карту. При долгом обдумывании и тщательном составлении плана писать приходится сравнительно недолго.

Если взять работы Гоголя, его записи, то можно увидеть, как создается пейзаж и даже такая мелочь, как описание заказа обеда, который дает помещик Петух Чичикову. Так же подготовлялось описание псарни Ноздрева.

Собираются справки, систематизируются сведения, смотрятся вещи, и долгие сборы материалов превращаются иногда в несколько строк описания.

Мало видеть. Для того чтобы описать даль, открывающуюся из усадьбы Тентетникова, Гоголь взял в основу вид из имения Языкова. Он должен был знать, что видит, и к пейзажу шли долгие сборы сведений. Это не только наименование вещей, которые наблюдает писатель, но это и изучение языка, потому что язык возвращает нам виденное, названия трав, почвы, камней, всего, что вобрал в себя человеческий опыт; учит понимать сущность предметов.

Однажды молодой Константин Федин читал в узкой комнате Алексея Максимовича Горького свой рассказ «Савел Семенович».

Человек, о котором написан рассказ, был любителем птиц и палачом. Сочетание профессии палача с идиллической любовью — вещь странная. Но Федин взял это для обнаружения какой-то человеческой сущности, которая пытается сохранить чувство живого в пределе своего падения.

В рассказе человек шел ранним утром, остановился и услышал крик какой-то птицы. Горькому рассказ очень понравился. Он взволновался, вышел в другую комнату и принес тетрадь. В ней было записано, какая птица в каком часу кричит.

Он сейчас же попросил повторить кусок рассказа, где это описывалось. Можно было бы, чтобы просьшалась не та птица, которая начинает день в природе, но это нужно знать, нужно не только для того, чтобы вставить в определенный сценарий или рассказ. Писателю надо знать все, чтобы написать немногое.

Начиная работать, вы приносите к листу бумаги свой жизненный опыт. И только на основании жизненного опыта, на основании заинтересованности жизнью, на основании умения работать можно написать сценарий.

Вы выбрали какую-то тему. Эта тема выбрана вами из числа вещей, которые вас лично интересуют, которые вы знаете.

Если вы берете тему, далекую от вас, все равно, коль вы хотите, чтобы она была интересна другому человеку, вы будете ее строить на основании своего опыта, сравнивая свой опыт с общечеловеческим.

## О СИТУАЦИИ И КОЛЛИЗИИ

Вы приступаете к работе. Вам нужна ситуация, положение, в котором находится герой.

Возьмем пример простой. В скульптуре мы можем изобразить только один момент состояния человека: ведь скульптура не двигается и обычно изображает одного, много — двух людей.

Какой же здесь может быть выбор? Почему древние греки изображали не просто красивых людей, а говорили, что изображен на этой скульптуре такой-то бог или герой. Почему в знаменитой скульптуре «Аполлон Бельведерский» бог стоит с поднятой рукой?

Этот Аполлон только что поразил стрелой Пифона и теперь готов шествовать, сохранив в себе негодование и чувство торжества. Человек, который смотрел скульптуру, знал мифологию; это была почва, на которой он вырос; видя изображение, он понимал, с чего началось действие, о чем идет речь — какой момент выделен в жизни героя. Таким образом, даже в простом изображении уже есть элементы какого-то сопоставления, зародыш коллизии.

Существует скульптура, изображающая бога Меркурия, который привязывает крылатые сандалии к ногам.

Для того чтобы понять эту скульптуру, надо знать, что перед нами бог, что другие боги давали ему поручения, при исполнении которых нужна была быстрота, а часто и коварство. Надо знать место Меркурия на Олимпе, и тогда станет понятно изображение сильного, не очень интеллектуального, хитроватого, жизнеспособного юноши.

У Торвальдсена Меркурий дан в тот момент, когда он, усыпив Аргуса музыкой, готовится нанести ему удар: ситуация здесь переходит в коллизию.

В литературе ситуация — это первый момент, который вводит нас в произведение.

Ситуацию надо давать так, чтобы она как можно острее, яснее и неожиданнее приводила к коллизии, то есть к столкновению. Нельзя затягивать начало любого произведения и особенно кинопроизведения.

Ситуация должна быть определена — реалистична. В ее создании необходимо открытие новых качеств предмета.

Ситуация «Дон-Кихота» остроумна, но коллизия романа не только остроумна — она заставляет нас понять человеческую душу в ее противоречии.

Построение романа основано на столкновении комического и высокого.

Дон-Кихот смешон на самом деле, смешон для читателя, и в то же время он выше читателя; добрее, храбрее и образованнее его.

В хорошем сценарии Евгения Шварца Дон-Кихот только трогателен.

Смешное в монологах сразу же осмысливается как серьезное.

Зритель не смеется, а сострадает, и это, несмотря на высокий и чистый тон всей ленты, обедняет удачу картины.

В результате ограничена амплитуда качания, нет изменения нашего отношения к герою, и произведение теряет в своей жизненности и занимательности.

Дон-Кихот романа — нищий гидальго, он шелуха исторического процесса и в то же время судья того, что пришло ему на смену.

Создав ситуацию бедняка, который считает себя рыцарем, Сервантес переходит к коллизии. Коллизия состоит в том, что бедняк один хочет восстановить справедливость в мире.

Следует ряд подвигов Дон-Кихота. Они показывают не только остроумие Сервантеса. Они глубже, они позволяют нам показать внутреннее противоречие мира, с которым столкнулся Дон-Кихот. Эти противоречия, против которых будут бороться бесчисленные количества поколений, освещаются в комических подвигах Дон-Кихота.

Задача настоящего художественного произведения — перейти от хорошо найденной ситуации, от остроумной коллизии к аналитической работе, к показу ряда положений, к исследованию при помощи действия первичного конфликта.

Причем это надо делать так, чтобы зритель ехал за вами так, как Санчо Панса идет за Дон-Кихотом: чтобы он сочувствовал вам, верил в ваш анализ, вместе с вами ужасался и иногда как будто понимал больше вас.

Надо также уметь иногда изменять отношение к герою.

Николай Погодин написал хороший сценарий «Ковер славы». Это повесть о чемпионе мира, честном и могучем борце Иване Поддубном. Сценарий сделан талантливым и опытным драматургом.

В условное положение гибнущей на арене цирка молодой акробатки здесь внесены реальные черты, и мы верим и в сцену и в любовь Поддубного.

Четко построены характеры врагов Поддубного, интересен образ борца красавца Бупе.

Хороша наметка француженки, которой поручали погубить Поддубного. Очень умело, на кратчайших словах, построен ее диалог.

Но сам образ борца слишком прямолинеен, так же как образ Анатолия Дурова.

Покойный режиссер Юдин, которого мы знаем по интересным комедиям, начал съемку фильма. Динамичный, жизнерадостный Борис Барнет закончил работу, и в результате получилась интересная картина. Но если бы Иван Поддубный был показан с той остроумной меткостью, с которой намечены его отец и глухой старик одессит, любитель цирка, то мы бы имели не только хорошую ленту о цирке, но и глубокую ленту о жизни того времени.

Сейчас Поддубный в фильме не столько честный боец начала нашего века, сколько человек, который как будто бы уже очищен будущим.

## ЧТО ЗНАЕТ ГЕРОЙ И ЧТО ЗНАЮТ ЗРИТЕЛИ

Наши герои в наших очень часто хороших лентах как будто знают про себя все. Если не знает про себя отрицательный герой, то уж положительный герой знает истину и за себя и за всех своих соседей. Она предлагается зрителю как вывод из ленты.

Между тем эта точка зрения не научна. Мы отождествляем осмысление себя человеком, пускай даже и очень умным, с его истинным объективным существованием в мире. Надо отличать то, что мы называем психологией человека, от глубоких, часто от него не зависящих отношений с действительностью, в которые он становится.

Место зрителя не только на экране, но и вне данного момента жизни.

Зритель видит героя в целом ряде сцеплений, обстоятельств; он про него знает то, чего не знает герой.

Мы сочувствуем герою, часто его жалеем за то, что он не знает то, что известно нам.

Чапаев не знает, сколько работы, сколько самоограничений, волевых напряжений предстоит еще командиру Красной Армии. Это знает зритель. Зритель знает будущее. Зритель в Чапаеве видит и понимает свое прошлое. Поэтому

высказывания Чапаева обнаруживают характер, но не являются моралью произведения. Они больше, чем мораль, потому что они вводят нас в процесс создания новой морали.

У Екатерины Виноградской в фильме «Член правительства» история героини состоит в том, что женщина все время поднимается. Ее кругозор расширяется, но расширяется он еще смутными усилиями. Поэтому зритель находится как бы впереди героини, в то же время чувствуя, что он сам может пойти за ней именно потому, что знает ее будущее.

Таким образом, переход от остроумия ситуации, от конфликта к разуму развернутого сюжета должен быть незаметен, но предопределен.

Мы часто лишаем зрителя радости открывания.

Он знает, что вот этот герой, который так неправильно мыслит, очень скоро и легко будет посрамлен. А этот герой, который мыслит правильно и, как, скажем, в киноленте Лукова «Разные судьбы», хорошо работает и самоотверженно любит, уже в шестой или седьмой части будет жить лучше и достойнее, чем человек, который стремится только к хорошей личной судьбе.

В общем выводе, в историческом выводе так и будет. Но герой встретит препятствия. Эти препятствия и преодоление их и составляют содержание художественного произведения.

Кроме того, герой придет к концу произведения не таким, каким он его начал.

Его характер изменяется, созревает, вы исследуете характер через события.

Чапаев первых кадров и Чапаев последних кадров — это два человека с разным отношением к себе и к обществу, с другой широтой мировоззрения, и это заинтересует зрителя. Занимательность — большая и нужная черта художественного произведения.

«Тысяча и одна ночь» построена на том, что шах не убивает свою жену, потому что хочет дослушать окончание сказки.

Вот эту заинтересованность зрителя надо сохранять, как бы тая от него путь к развязке.

Это не шутка, не прием, не обман зрителя, а выражение законов жизни. Если бы исход борьбы был всегда в жизни ясен, то никто бы не боролся. Если бы добро всегда побеждало, то зло с ним бы не боролось, потому что это было бы безвыигрышное дело.

## ТОЧНОСТЬ И КОНКРЕТНОСТЬ СИТУАЦИИ

Утро, которое, начинается с того, что кричат петухи и встает солнце, — малоинтересно.

Мы знаем, что утром встает солнце, что петух просыпается. Но возьмите утро в «Броненосце «Потемкин»... Морское утро... расходится туман, летают чайки.

Тут есть даже определенная ошибка. Чайки утром над морем не летают. Но тема этой вещи у нас не чайки. Нам пужны порт, корабль, море, человек. Чайки тут — знак моря. Это элемент определенной ситуации: Эйзенштейн и Тиссэ сознательно пошли на некоторые неточности.

Я много раз видел разные постановки «Ревизора». Часто при открытии занавеса сцена пуста. Потом били часы. Пел знаменитый петух, который занял такое количество места в кинокартинах и на сцене, что надо было бы уже уволить его на пенсию. Затем проходил человек в халате.

У Гоголя начало иное. Сидят чиновники, и городничий сообщает им: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор». Это сообщение — ситуация. Дальше, с прихода Бобчинского и Добчинского, сразу начинается коллизия. У каждого чиновника своя коллизия с ревизором. У каждого свои противоречия, свои изъяны. Развертывание коллизий дает нам город в его противоречиях.

Река. На реке наведен неширокий мост. Стоит охрана. Приходит маленький отряд белых. Охрана бежит, бросая в воду пулеметы; белые занимают мост.

С другой стороны моста появляется повозка. На повозке пулемет. Рядом пулеметчик и человек в барашковой шапке с поднятой рукой. Он восстанавливает прежнее положение, лично прогнав белых.

Так начинается «Чапаев».

Дана ситуация в самом начале произведения. Армия еще не готова. Это — храбрые люди, но они подвержены панике.

Чапаев не только командир, но и воин. Ему лично приходится восстанавливать положение. Личная храбрость — это большая часть его военного обаяния для красноармейцев.

Приходит Фурманов. Он видит, как вытаскивают пулемет из воды, и спрашивает Чапаева, что тут происходит.

Чапаеву стыдно за своих солдат. Он отвечает: «Жарко, купаются».

## СИТУАЦИЯ РОЖДАЕТ КОЛЛИЗИЮ

Каждая коллизия рождает опять новую ситуацию. И во всем этом обнаруживается одно и то же. Мы исследуем человека нового и человека старого. Нельзя ни торопить действие, ни останавливать его.

Ситуация подготавливается действием и осуществляется действием. Остановка анализа должна ощущаться как торможение действия. Новые коллизии должны быть подготовлены и сами создавать возможности для нового взрыва, нового столкновения.

Чапаев сражается не только с белыми. У него есть внутренние трудности. Эти трудности — анархистские элементы в армии. Вторая и большая трудность в том, что надо ограничивать и наказывать своих ближайших помощников — это коллизия для Чапаева. Из этого возникают новые коллизии. Они разрешаются тем, что Фурманов, который как будто пришел со стороны, в то же время приносит новое разрешение коллизии, обязательное и для Чапаева и для людей, которых он защищает, для народа, с которым командир прежде не умел сговориться.

У Чапаева есть враг, который выражен в образе умного, опытного, культурного полковника. Ситуация у полковника такая, что всего больше он верит своему вестовому. Он сражается как будто за Россию, но внутренне знает, что Россия против него. Как это можно кинематографически выразить?

Полковник играет на рояле. Играет хорошо. Мы видим, что этот человек культурен. В это время вестовой, у которого свое горе (у него брат арестован и может быть казнен за дезертирство), натирает пол. Он натирает медленно, стараясь не мешать, не шуршать щеткой, которая ходит по гладкому паркету.

Кинематографически, зрительно мы видим тихого человека, который со слезами на глазах как будто медленно пляшет под чужую музыку.

Вот у нас уже есть ситуация, которая приведет к конечной коллизии.

Этот человек уйдет от полковника и убьет его.

Полковник готовит психическую атаку. Мы еще не знаем, что это за атака. Но мы знаем ситуацию, в которой находится Чапаев. У него мало патронов. Он больше всего верит в самого себя, но на общевойсковую работу, на ми-

ровой масштаб — образования не хватает. Мы видим, как образован и хорошо подготовлен враг Чапаева.

И вот гремит барабан. На аппарат с развернутыми знаменами, четко, красиво идут белогвардейцы. Снова гремит барабан. Справа, подсчитывая шаг, идет офицер. Роль его прекрасно сыграл один из режиссеров постановки, Георгий Васильев.

Ситуация как будто проста: идет небольшая стройная группа под барабан. Перед ними лежат чапаевцы.

Но коллизия сложна: один из красноармейцев говорит другому: «Красиво идут». Тот отвечает: «Интеллигенция». Люди идут красиво, но не туда идут. Это враг. Его надо поразить. Мы видим борьбу нервов.

Полковник правильно задумал психическую атаку: у пулемета лежит девушка, у которой мало патронов. Но она подпускает к себе врага ближе; реально увеличивается напряженность коллизии.

Вопрос стоит так: кто крепче на земле, у кого зрелее психика, кто кого переспорит.

Выстрелы пулеметов, вопли отступающих белогвардейцев, знамя, которое пытаются схватить, — это разрешение определенной коллизии. В сцене атаки мы видим новое. Коллизия не должна разрешаться сразу. Коллизия должна создавать определенное ступенчатое построение, свои нарастания и разрешения, новые нарастания.

Надо частную коллизию разрешать так, чтобы зритель успел поволноваться, успел оценить сложность столкновения, чтобы он боролся вместе с героем, которого он любит, увидел размеры опасности и оценил усилия своего героя.

## ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ПОСТРОЕНИЯ

Шекспир начал свою драму «Ромео и Джульетта» с вступления — пролога.

Прологом назывался монолог актера, который в условном костюме выходил и рассказывал ситуацию — положение, то, что нужно зрителю знать, чтобы понять происходящее на сцене.

Пролог в «Ромео и Джульетте» содержит указание на то, что показанное на сцене займет только два часа.

Драматург не только себя ограничивает, но как бы любит своим самоограничением. Такое самоограничение особенно необходимо в кино.

Мы часто слышим выражение, что в кино — все возможно. Да, все возможно, как возможно все в жизни. В литературе я могу описывать что угодно. Могу занять воображение читателя любимыми картинками. А вот в кино мне эти картины надо создавать.

Если вы в кинематографе покажете бой, то вам надо собирать солдат, надо им дать оружие, надо их одеть. Больше того, надо, чтобы они привыкли к своему оружию и к своей одежде. Кино в этом отношении — необыкновенно ограниченное реальными трудностями искусство, но в то же время кино такое искусство, которое может выражать многое через немногое, через зримую, точную, реалистическую деталь.

Вам никогда не удастся сделать сценарий технически годным, если вы не создадите его художественное построение.

На постановке «Чапаева» молодым режиссерам не давали массовок. Но картина и не вызывает вопроса: много ли народу там занято?

Те люди, которые находятся на сцене, заняты. Им есть что делать. Поэтому их много.

Был случай: в театре ставили пьесу молодого драматурга. Пришел старик Станиславский. Посмотрел на сцену и сказал: «Мало народу».

Ему говорят: «Вся сцена занята».

Великий режиссер подошел к рампе и сказал: «Поднимите руку те, у кого нет определенного сценического задания». Люди подняли руки. Станиславский сказал им:

«Уходите».

На сцене осталось мало народу.

«Теперь работайте».

Сцена пошла заново, и все увидели, что людей на сцене стало как будто больше.

Мы должны давать четкую ситуацию. Мы должны занимать людей-актеров. Понимать, для чего они движутся. Мы должны давать такие задания, которые не были бы навязчивы для зрителя. Не только то, что происходит на первом плане, но и то, что происходит в глубине картины, должно быть художественно решено.

Это хорошо уметь делать Пудовкин, и этому научились у него итальянцы.

Все должны иметь свое художественное задание, и тогда все будет понятно. Вам не надо будет загромождать кадр,

и вы не будете терять представление о том, для чего каждый элемент существует на экране.

На экране, как всегда в искусстве, все должно быть закономерно. Но закономерность в искусстве облекается в одежду случайности. Как будто все происходит само по себе, а не по воле автора. Вы только освобождаете характеры от тех обертонов, которые не нужны вам в данном музыкальном построении.

## ВОЗВРАЩАЕМСЯ К ПРИМЕРУ „РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ“

Ситуация выяснена не до конца. Два рода друг с другом сражаются, но мы не знаем степени ожесточения.

Один из слуг Капулетти сделал намек на оскорбление слуг Монтеки (сцена I). Этого предлога достаточно, чтобы весь город начал сражаться. Выражена напряженность отношений, которая может по любому поводу привести к катастрофе. Эта неустойчивая ситуация должна перейти в коллизию.

Джульетта, с нашей точки зрения, ребенок, влюбляется в юношу из враждебного рода. Катастрофы еще нет. Ромео хочет избежать столкновения, но его лучший друг Меркуцио, которого Пушкин считал наиболее яркой фигурой всей драмы, сражается за него и убит. Ромео должен сражаться с представителем рода, с которым он хотел бы примириться. Он сражается, зная, что, чем лучше он будет сражаться, тем больше он отдаляет от себя Джульетту. Происходит катастрофа.

Вот эта сущность ситуации, конфликта была превосходно вынута из трагедии Шекспира в великом балете Сергея Прокофьева и неповрежденной перешла в ленту Арнштама «Ромео и Джульетта».

В танце смерти друга Ромео Меркуцио — танце, так превосходно сделанном Коренем, в образе Улановой, которая, танцуя, выражает в пластических формах всю сложность столкновений, коллизии драмы остались в движениях балета.

## СЛОВО И ДЕЙСТВИЕ

Когда пишете сценарий, не торопитесь придумывать кадры. Выбирайте жизненную, вам известную ситуацию, исследуйте ее, находите в ней ее внутреннюю, выражаю-

щую ее глубокую сущность коллизии, не повреждайте этих коллизий, не торопитесь работать над ними, выражайте их в зрительных ясных образах.

Наше кино чрезвычайно разговорчиво.

Сперва мы были немыми и научились выразить много и не через слова.

Потом кино заговорило, и впечатление такое, что оно хочет выговориться за долгие годы молчания.

Станиславский иногда учил актеров ограничивать жесты, заставляя их садиться на руки и так играть роль. Это делалось для того, чтобы отнять у актера лишнее, ненужное движение рук.

Мы получили слово. Слово — огромное богатство человека, это способ мышления. В слове собрана человеческая мудрость; технический прогресс был прогрессом художественным. Но сейчас если в кинотеатре пропадает звук, то сами движения на экране становятся малопонятными.

Оказывается, что в наших кинокартинах люди при помощи слов не только высказывают свои мысли, но главным образом обосновывают свои намерения, не всегда выражая при этом свой характер.

Слова получили чрезмерное значение. Сейчас я говорю не с точки зрения человека, работавшего в немой кинематографии, а с точки зрения писателя, всю жизнь работающего со словом.

Аристотель говорил, что обстоятельства должны быть ясны из действия. Слова служат для выражения мысли.

Теоретик, связанный с условной сценой, со словом героя и хором, считает на сцене главным действие. А кинематографист, который может показывать все, сейчас часто пользуется словами как все выражающим средством.

У него говорят герои, говорит диктор, вставляются надписи, и слово в результате всего этого становится мало драматичным.

Слов столько, что их не услышишь, за ними не уследишь, о них не успеваешь подумать.

Кинематографическое слово должно быть связано с действием, а не быть служебной функцией.

В сценарии Н. Погодина «Ковер славы» (фильм назывался «Борец и клоун») Поддубный был раз на арене обманут другим борцом — Буше, который вымазался оливковым маслом. В конце картины Иван Поддубный добивается до обманщика, хитростью выманив его на послед-

нюю борьбу. Он сжимает Буше со словами: «Это тебе не оливковое масло».

Реплика дана для борьбы, для того, чтобы быть произнесенной во время максимального физического напряжения.

Обстоятельность реплики вызвана тем, что постановщики хотят напомнить предыдущую коллизию.

Но реплика затрудняется прилагательным «оливковое».

Вернее было бы: «Я тебе покажу масло!» или «Помнишь масло?»

Надо не забыть, что существует выражение «масло жать», и к этому выражению надо подводить зрителя, который вспомнит то, что хорошо показано.

В кино перешли шривычки театра. Вы в театре получаете сведения о мире только из высказываний героя.

Гоголь не мог показать город, в котором свирепствует Сквозник-Дмухановский, он мог только его дать в столкновении реплик. Человек реален, но обстановка его дается более словами, чем действиями.

Слова в «Мертвых душах» прекрасны, они существуют на фоне действия — это не только диалоги, но и мысли автора.

Пейзажи поэмы, внешность людей — тоже слова.

В кино мы показываем человека, погруженного в жизнь, и мы показываем его, идя с ним рядом. Идя рядом, мы можем его глазами увидеть других. Обстановка реальна, а не словесна. Таков способ передачи в кинематографии, и незачем переносить более узкие, хотя по-своему прекрасные ограничения театра.

Надо помнить, что так называемые средства искусства, его законы — это не только трудности, это способы, при помощи которых мы познаем и исследуем действительность. Каждый способ имеет свою силу и свои ограничения, и надо его применять конкретно для данного искусства.

## ОДНА ИЗ ОБЫЧНЫХ КОЛЛИЗИЙ И ПРИЧИНА ЕЕ УСПЕХА

Греческая трагедия от Софокла до Еврипида развивалась, изменяла свои формы и достигла расцвета в сравнительно незначительное время, приблизительно в семьдесят лет.

За это время мифы, которые составляли основу греческой драматургии, были пересмотрены, по-разному осмыслены: драматургия на этом материале уже осознала свой опыт.

Опыт был кристаллизован в небольшой, но сыгравшей огромную роль в истории искусства книге Аристотеля «Поэтика».

Книга содержала главным образом анализ трагедий.

Аристотель говорил, что трагедия должна изображать не чудесное, а страшное. О «чудесном» ему пришлось заговорить потому, что мифы содержали в себе большое количество описаний чудес, невероятных происшествий, совершавшихся по воле божьей.

Но все эти чудеса были важны в трагедии только постольку, поскольку они в результате позволили нам ознакомиться с человеком, с его судьбой и с его страданиями.

Интересно отметить — это не потеряло значения для сегодняшнего дня, — что в искусстве часто изображалось столкновение близких людей между собой.

Аристотель в «Поэтике» писал:

«Вот почему, как сказано раньше, трагедии изображают судьбу немногих родов. Изыскивая подходящие сюжеты, трагики случайно, а не благодаря теории, открыли, что в мифах следует собирать такой материал. Поэтому они вынуждены встречаться в тех домах, с которыми происходили такие несчастья»<sup>1</sup>.

Посмотрим, сохранило ли наблюдение, записанное Аристотелем, свое значение до сегодняшнего дня.

Возьмем «Мать» Горького. Возьмем вещь эту в ее кинематографическом воплощении. В ней сын оказывается врагом отца-черносотенца, и мать должна выбирать между отцом и сыном, причем она искренне считает, что друзья сына, забастовщики, убили ее мужа.

Выбор родственных столкновений вызывается тем, что в них общее становится личным и через личное виднее борьба эпох.

Энгельс показал, что в мифе о том, как Орест убил свою мать Клитемнестру за то, что она убила своего мужа и его отца Агамемнона, сказались стык и борьба двух систем родов. В новом патриархальном роду главой семьи яв-

<sup>1</sup> Аристотель, Поэтика, «Academia», 1927, стр. 57.

ляется мужчина-отец, но старые нормы существуют в религиозном сознании.

Столкновение родственников и сейчас не потеряло своего значения.

Обычно за ним стоит борьба классов.

На этом основана «Любовь Яровая» Тренева. Такие столкновения неоднократно разрабатывал Леонов. Недавно мы увидели в индийской картине новое воплощение этой темы.

Сценарий, который я сейчас буду рассматривать, мне не нравится, но фильм имел необыкновенный успех. Я видел его в Москве, в Тбилиси, в Сталинабаде. Менялся зритель, но возгласы зрительного зала, хотя и произносились они на разных языках, попадали на те же места действия.

Я говорю о фильме «Бродяга».

Сюжет фильма не новый. В нем рассказана история о добром человеке, который приведен к преступлению. Эта коллизия развивается так. Мальчишка, укравший, потому что был голоден, потом становится долгим пенсионером тюрьмы, и его кормят там хлебом, который, если бы попал к нему раньше, спас бы от преступления.

Все эти элементы пока еще реалистичны и хорошо сыграны.

Но мотивировка преступления мальчишки не общесоциальна, а обоснована интригой — враг судьи мстит ему, стараясь сделать его сына преступником.

Эта искусственная мотивировка не нова.

Приблизительно такова коллизия в «Оливере Твисте» Диккенса: дядя Оливера Твиста старается сделать своего племянника преступником, для того чтобы тот потерял право наследования.

Пользовался такой мотивировкой популярный в детской литературе Мало.

В фильме «Бродяга» первая часть является мотивировкой положения, в которое попал Радж Капур. Мы видим, что человек этот — жертва мести.

Условность положения продолжается во всей ленте.

Человек встречается в доме своего настоящего отца с девушкой, которую удочерил его отец, и влюбляется в нее. Происходит ряд столкновений. В суде приемная дочь — защитница бродяги — открывает перед судом, что судья (ее

приемный отец) — родной отец преступника, и этим ослабляет обвинение. Это из «Графа Монте-Кристо» Дюма.

Условность хода действия еще усиливается и тем, что муж и отвергнутая жена встречаются в госпитале. Муж раздавил автомобилем свою жену, но так как на больничной койке она показана ему с забинтованной головой, то он не узнает жертву.

Все построение чрезвычайно условное, но за ним стоит и некоторая правда. Правда эта объясняется кастовым устройством Индии.

Сыновья одной и другой касты привязаны к определенному социальному положению. Этот внутренний протест против кастового строя делает чрезвычайно условные схемы более жизненными. Эта жизненность материала позволяет убедительно играть актеру и в результате доводит фильм до зрителя.

Кинолента прошла над страной как самум.

Раджа Капура в Тбилиси заставили с автомобиля петь над покойником, провожаемым на кладбище. Горе провожающих было, вероятно, искренним, и переживания при пении тоже были искренними.

Какие же наблюдения мы должны здесь подчеркнуть? Коллизии ленты должны быть крупны, вняты и в своей основе — жизненны.

Тогда они поднимают многое в душе зрителя. Их можно обогащать. С них можно тем самым снять условность.

Не нужно безоговорочно отвергать старые испытанные столкновения только потому, что они встречались, но нужно их использовать по-новому, а не цитировать; надо учитывать новые жизненные отношения и углублять их.

Возьмем старую схему любви и долга.

В «Ромео и Джульетте» женщина не должна любить мужчину из другого рода, хотя они оба из одной социальной группы и оба жители одного города.

Пафос Шекспира — это моральная победа любви и дружбы над пережитками феодального общества.

Теперь перейдем к нашему времени. Рассмотрим фильм по рассказу Лавренева.

Время укрупняет основания конфликта. Красные дерутся с белыми. Если изолировать людей, если на минуту вывести их из обычных социальных условий, то останутся мужчины и женщины, которые могут нравиться друг другу или нет.

Случайность закидывает на остров мужчину и женщину. Женщина-красногвардеец уже убила сорок белогвардейцев. Она видит мужчину. Он для нее становится первым, которого она любит. Но вот приближаются к острову лодки, которые должны спасти этих новых робинзонов. Лодки оказываются белогвардейскими, и девушка убивает своего возлюбленного и называет его сорок первым. Сорок первым стал первый — единственный любимый.

В этом названии Лавренев закрепил в душе человека переход от одного ряда отношений к другому.

Переход совершается самым трагическим образом, и так как женщина любит человека, которого убивает, то мы видим не только личную драму, но и драму сталкивающихся классов.

Лента была снята два раза: в немом и звуковом кино.

Два раза ее ситуация при обсуждении сценария вызвала протест, и два раза зритель, оправдывая героиню, правильно разрешал конфликт.

Режиссер Чухрай талантлив, но показать себя и режиссер и актеры могут потому, что им сценарий дает материал. Зритель видит одного и того же героя по-разному.

Сюжетные положения исследуют человека. Занимательность, драматичность — это правила кинематографии. И не нужно делать поступки людей легкими. Надо показывать их колебания и не прятать противоречивость человеческой души, а понимать, что именно в этой противоречивости светится будущее.

Героиня «Сорок первого» убивает свое счастье во имя своей правды, во имя справедливости.

Иногда приходят молодые авторы и спрашивают: как изображать героя — совсем плохим или совсем хорошим. А героя нужно изображать разным, не покрывая его черным или розовым лаком. Но надо объяснять, почему этот герой то хороший, то плохой, и выработать в результате свое отношение к нему. Решить образ так, чтобы мы чувствовали какие-то обобщения, какую-то справедливость в разрешении вещи, и для этого надо раскрыть, а не закрашивать конфликты.

В том примере, с которого я начал, примере «Бродяги» Раджа Капура, мы радуемся наказанию судьи и, вероятно, больше сочувствуем веселому бродяге, чем будущему мужу талантливой и богатой защитницы. Но его победа — это

не победа над социальной несправедливостью, а возвращение человека на его место, в его социальную группу, а сама система пока перед нами остается непоколебимой.

На Западе были и есть чудесные кинокартины. Мы очень любим итальянское киноискусство, но мы не согласны с его системой жалости, не согласны с такой системой защиты человеком своей поэзии от прозы жизни.

Не надо думать, что западная кинематография не дает истинных коллизий.

Она умеет ставить их, но может разрешить случай, а не проблему, и сама часто осознает это.

**Ситуация.** Человек женился. Ему нужно жилье.

**Коллизия.** Для бедняка дома нет.

Вот исходная тема итальянской картины «Крыша».

Начинается развитие сюжета. У человека есть одна возможность — построить дом на чужом участке и успеть шутить дым. Тогда он заплатит штраф, но дом его не будет разрушен.

Начинается борьба за жилье. Борьба эта совершенно реальна.

Происходит ряд столкновений. Человек все время встречает противодействие. Ему помогают другие бедняки. И наконец ночью человеку удастся построить свое жилье, и соседи ему одалживают своих детей для того, чтобы было ясно, что он здесь живет. Составляется протокол. Человек как будто уже устроился.

Рассвет. На фоне огромных зданий стоит маленькая хибарка. Что означает этот кадр? Это борьба человека за свое личное счастье. Конфликт окончился. Но мы видим мизерность победы. Город принадлежит другим, богатым.

Основной конфликт остался при разрешении частного конфликта.

Может быть, все это и не стояло перед художником сознательно, но таков смысл картины, которую он создал.

Истинное решение, истинное художественное значение картины часто бывает шире тенденций художника.

Создавая картину, создавая художественное произведение, человек входит в поток действительности, анализирует ее через ряд сцеплений и приходит к объективным решениям, то есть выявляет истинный конфликт предмета, который обычно превышает частное решение.

\* \* \*

Советский сценарий имеет иную характеристику первоначального положения героя, а тем самым иные коллизии, иное разрешение, чем большинство западных лент.

Конечно, у нас будут и есть, и это хорошо, чисто личные драмы, но эти драмы не вынуждают героя к отступлению, потому что не отступает мир, в котором он находится, они разрешаются не случаем.

Есть свои недостатки в сценарии Габриловича «Коммунист». Большим недостатком этого сценария является горечь. Как будто торф начинает гореть не в конце сценария, а в начале. Мы ходим в горьком дыму. Это реально, но не все, что мы можем сказать про время.

Люди, которые видели революцию, видели ее не только так, как она показана в фильме, тоже талантливым, «Павел Корчагин».

Эта лента состоит из одних осенних и зимних кадров. Людям все время холодно. Люди все время несчастны. Но ведь и во время революции бывает весна и лето. Люди революции были веселы, потому что революция была для них, как говорил Маяковский, «воды изжажданье».

Революционер, который совершает революцию, — счастлив так, как счастлив человек при встрече с любимой.

Второй недостаток вещи Габриловича — это то, что она кончается пожаром. Пожары на торфяном болоте случаются, но они не такие, как лесные пожары. Торф горит медленно, нудно, закрывает дымом небо; на почве бывают провалы.

Этот пожар не для кинематографического монтажа. Тут есть элементы цитации из многих плохих и хороших лент, в которых действие людей кончается тем, что им надо бороться со стихией. Мы видели такие концы, например, в сценарии Погодина «Первый эшелон», когда политая соляркой пшеница торит самым веселым образом с наибольшим кинематографическим дымом. Но и в этой ленте Калатозова и в сценарии Погодина есть настоящее. И это настоящее состоит в том, что человеку приходится строить новую жизнь, преодолевая большие трудности, мы видим кажущуюся слабость нового.

Вернемся к сценарию Габриловича. На строительстве не хватает самых элементарных вещей. Враг кажется сильнее нового человека. Новый человек дан одиноким, но он

дан побеждающим, и побеждает он и в личной жизни. Побеждает он потому, что если скажет солнцу, чтобы оно встало, то оно исполнит приказание. Но часто приходится говорить солнцу «встань» за несколько часов до рассвета.

Наши ленты про хороших людей аскетичны. Мы не даем своим героям счастья. Это — упрёк очень талантливому сценаристу Габриловичу. Если бы он дал героям счастье в горе, дал минуты передышки, то сама амплитуда произведения, качественные изменения тем и перипетий были бы сильнее. Сама занимательность вещи возросла бы вместе с увеличением ее оптимистической жизненности. Греческая трагедия перед катастрофой в перипетиях действия всегда давала просветление. Пафос действия от этого возрастал.

### КОЛЛИЗИИ НОВОГО РОДА И ИХ РЕАЛЬНОСТЬ

Наше искусство в долгие и прекрасные годы расцвета творчества Сергея Михайловича Эйзенштейна, Всеволода Илларионовича Пудовкина, Александра Петровича Довженко, братьев Васильевых было вершиной мировой кинематографии. Наши творцы в кинематографической форме выражали самые основные, глубоко вскрытые черты и потребности великого времени.

Я приведу два примера. Существует прекрасный рассказ Лескова «Запечатленный ангел». В этом рассказе у раскольников похищают и припечатывают сургучом икону. Им удается в свою очередь икону похитить, и каменщик переходит Днепр во время ледохода по цепям строящегося моста, неся икону на руках. От идущего каменщика исходит мистический свет. Развязка повести вызвала ряд критических замечаний.

На старости, уже несколько передумав свое отношение к православию, Лесков написал: «Такого происшествия, какое передано в рассказе, в Киеве никогда не происходило, то есть никакой иконы старовер не крал и по цепям через Днепр не переносил. А было действительно только следующее: однажды, когда цепи были уже натянуты, один калужский каменщик, по уполномочию от товарищей, сходил во время пасхальной заутрепи с киевского берега на черниговский по цепям, но не за иконой, а за водкой, которая на той стороне Днепра продавалась тогда много дешевле.

Отважный переход по цепям действительно послужил мне темой для изображения отчаянной русской удали, но цель действия и вообще вся история «Запечатленного ангела», конечно, иная, и она мною просто вымышлена»<sup>1</sup>.

Лесков взял ситуацию — «надо перейти реку, но на реке ледоход».

Затем, сохраняя ситуацию, он изменил коллизию.

Реальная коллизия была — «на том берегу водка».

Преодоление коллизии было — «жизнь мне не дорога, у меня и смелости много, перейдем по цепи».

Именно было так:

На том берегу святыня и друг (англичанин), который нам помогает. Совершим подвиг во имя бога.

Несмотря на талант автора и реалистическую деталь, изменение мотивировки оказалось заметным.

Существует рассказ Горького «Ледоход». При создании этого рассказа Алексей Максимович исходил из своих воспоминаний. Совпадение, про которое я сейчас буду говорить, — это совпадение реальности искусства, это не сам мир, это окно в мир. И из разных окон можно увидеть одно и то же явление. Конечно, окна бывают одни на восток, другие на запад. Вот посмотрим в окно, прорубленное Горьким. Рассказ называется «Ледоход». Плотники перед самой пасхой остались на пустом берегу реки. Они не могут вернуться к себе в город, а им надо выпить. На реке ледоход.

Старшина артели говорит, что он переведет людей по движущемуся льду. Дает указание, как идти. Запрещает собираться вместе. Приказывает держать доски на случай, если начнешь проваливаться.

По реке медленно, враждебно и нестройно идет лед.

Черные на белом, слабые и еще робкие идут люди, но они слышат слова Осипа, человека, который «в самом деле человек».

Уже и сам лед как будто идет иначе.

Горький говорит про Осипа:

«Он играл с рекою: она его ловила, а он, маленький, увертывался, умея легко обмануть ее движения, обойти неожиданные западни. Казалось даже, что это он управ-

---

<sup>1</sup> Н. С. Лесков, Собрание сочинений, т. 4, Гослитиздат, 1957, стр. 545.

ляет ходом льда, подгоняя под ноги нам большие, прочные льдины».

Движение льда не изменилось, но человек овладел законом движения. Люди и лед показаны в новом сцеплении.

И вот человек ведет своих товарищей через лед. Коллизия, которую разворачивает Горький, совершенно реалистична. Есть на реке ледоход, есть люди. Цель, к которой они стремятся, обыкновенна, почти смешна. Но люди презирают природу. Они чувствуют свое превосходство над ней. Они испытывают прежде всего упоение храбростью, но не молодечеством. Тут храбрость берется как результат общности людей, их доверия к вожаку.

В этой простоте, в полной ее реалистичности особая глубина произведения.

В случайном видно общее.

Не надо никаких ангелов, не надо чудес. Ничего не надо, кроме самого человека, его умелой смелости, дружности, превосходства над стихиями.

Ничтожность причины перехода тоже осмыслена. Люди не очень любят свою жизнь и очень верят в себя.

Перед нами два случая перехода через реку во время ледохода. В обоих случаях люди идут через реку за водкой. Лесков заменил мотивировку перехода другой — более возвышенной. Люди идут за произведением религиозного искусства.

Главной темой Горького является могущество человека, анализ его смелости, вскрытие внутренних потенциальных сил человека, который может быть героем и только не имеет цели геройства.

Горький не подменяет цель перехода, но медленно, точно анализируя действие, вводит нас в событие, делает нас соучастниками в борьбе человека с природой. Горьковская тема — это тема любимого им героя Буслая. О Буслае он хотел написать пьесу.

Безудержность в подвиге, иногда даже ненужном, всегда привлекала Горького, он за этой удалью видел силу человека, только еще неиспользованную.

Все это можно высказать, спеть так, что вспоминать будут столетия.

<sup>1</sup> М. Горький, Собрание сочинений, т. II, Гослитиздат, 1951, стр. 34.

Можно это показать в кинематографическом, сцепическом образе.

Как-то Энгельс говорил, что вещи выражают отношения между людьми.

Когда мы характеризуем в кино вещь, то это может быть или трюкачеством, условностью, или глубоким способом раскрытия сущности явлений.

Зархи дал характеристику отношений отца и матери Павла в ленте «Мать». Пьяница хочет украсть и пропить утюг, который висит на старых ходиках и заставляет их ходить. Был такой способ подгонять движение уже истертых медных колес дешевых часов.

Мать не отдает утюг. В ссоре часы разбиты. Маленькое колесико катится по полу. Женщина стоит перед ним на коленях. И эта разбитая вещь, дорогая вещь, этот обломок незачем подбирать, но она хочет что-то поправить, хотя это уже непоправимо. Этот кадр смысловой, яркий, реалистический — возможен в кино и труден в литературе.

Человек видит природу, как бы монтируя ее, сопоставляя ее с собою.

Так в толстовском описании в «Казаках» даны горы. Едет молодой человек, запутавшийся в городской жизни, на Кавказ. Далеко-далеко впереди, как цепь облаков, висят горы. Они все время поражают его. Он едет целыми днями, а горы все ближе, и все мысли его возвращаются к горам. Мысли, мысли и горы, к которым едет Оленин, как будто укрупняют его мысли, приближают его к новой жизни, к Кавказу, к природе, к охоте.

Пудовкин в картине «Мать» весну сопоставляет с революцией. Взломала весна реку, идут льдины, идет одновременно рабочая демонстрация. Идет навстречу демонстрации стена жандармов, и мы понимаем, что как бы ни была крепка эта стена, но природа сильнее.

Человеческие события, человеческая воля к освобождению введены в ряд вечных явлений и освещают их.

Власов ошарашивает к демонстрации. Ему дорогу преграждает река, и он решается ступить на льдины и перейти реку в ледоход.

Такой сцены в «Матери» Горького нет, но она превосходно развернута в рассказе Горького «Ледоход».

Зархи изменил мотивировку перехода реки, можно сказать, что он нашел ее истинный смысл.

Горьковская тема вернулась к Горькому в кинематографе.

Весна анализируется и показана кинематографическими средствами. Показ пробуждения все нарастает. Дано таяние снега. Рождение ручейков. Взламывание льда. Прилет птиц. Улыбка ребенка.

Одновременно показана тюрьма и освобождение героя Павла Власова. Герои горьковского рассказа «Ледоход», потенциальные революционеры и их отношение к Осипу — это отношение к вожаку в революции. Они шли через лед именно потому, что у них были накоплены силы, которым они не находили выхода.

Павел Власов имеет цель. Его переход нужен, и мы ему больше сочувствуем, чем переходу артели в рассказе.

В конце мы видим могучий ледоход, который может быть побежден только человеком. Все это подымает тему непобедимой революции. Убит Павел. Падают знамя. Тогда мать подхватывает знамя, и мы видим солнце через редкую ткань полотнища.

Сценарист освободил факт от случайности, нашел его истинную сущность.

Переход, который как будто возвращает нас и к теме Лескова и к теме Горького в рассказе «Ледоход», в то же время является новым моментом, раскрывает сущность явлений.

Мать — старая забитая женщина, ее рост и приход в революцию показывают, что захвачены все толщи трудящихся.

В дальнем и глубоком плане мать — это Россия, это народ, пришедший к революции. Это точно и реально, это начало нового реализма, социалистического.

Еще Гегель в своих «Лекциях по эстетике» писал, что «человек достигает... сознания себя посредством *практической деятельности*».

Человек не только отражает мир, но и принимает участие в создании действительности, изменяет внешние предметы, и элемент такого познания действительности заключен в искусстве.

В искусстве это осуществляется при помощи отбора определенных частных действительности и такого сопоставления, что мы по частному в их сопоставлении видели бы общее.

## О КОЛЛИЗИИ И МЫСЛИ

Надо в ситуациях и в коллизиях избегать искусственности. Надо находить в реальном простом факте его противоречивую сущность. Не навьючивать на факт чужое, искусственное, а в нем самом находить глубокое и общечеловеческое, и тогда у вас никогда не будет мелкотемья.

Мелкотемье — это только прищуренные глаза. Крупнотемье без творческого подвига — это попытка катиться без билета, прицепившись к заднему буферу трамвая.

«Отелло» — это рассказ об убийстве из ревности. «Ромео и Джульетта» — история смерти двух молодых любовников. «Горе от ума» — рассказ о разочаровании человека, приехавшего к своей молодой невесте и узнавшего, что она любит другого, недостойного человека.

Возьмите такой пример: маленький чиновник хочет сплести шинель и экономит изо всех сил для того, чтобы сделать себе сравнительно недорогую обновку. Сшил, наконец, теплую одежду. Шинель украли. Уж, кажется, чего мельче! А между тем на опыте гоголевской «Шинели» возросло русское реалистическое искусство.

За мелочностью жизни читатель видит силу угнетения. Ситуация, которую вы взяли, может быть любой, но вы ее должны взять не искусственно и не замкнуто.

На Западе существуют вдохновенные кинорежиссеры и большое кинематографическое искусство. Недавно нам показали работу прекрасного молодого испанского режиссера Бардема «Главная улица». Что мы видим на экране?

Город. Улица. Ночь.

Проезжает маленький автомобильный фургон; останавливается. Вынимают гроб и паникадила.

Все это вносят в дом. Потом показывается разъяренный человек, выбрасывает гроб и кричит, что он не умер; за гробом летят паникадила.

Прекрасное, заинтересовывающее начало.

После этого мы видим людей в бильярдной, которые рассказывают, как они подшутили. Человек несколько дней не выходил из комнаты, и они его объявили мертвым.

Такая сцена интересна, но она может быть нужна или не нужна. Для чего она существует в этом фильме? Предмет фильма, основа его коллизии — рассказ о шутке бездельников в одном маленьком городке.

После сцены «Пролога» следует тщательный анализ

жизни городка. Толпа наполняет улицы в определенные часы; потом все исчезают. Все друг про друга все знают; девушка не может пройти с молодым человеком больше двух раз. Иначе про нее скажут, что она или любовница, или невеста. Люди все время друг у друга на глазах.

Показана старая дева, про которую все знают, что она хотела бы выйти замуж. И вот возникает шутка. Бездельники предлагают молодому человеку начать ухаживать за девушкой. Утверждают, что она непременно и очень поспешно скажет ему «да».

Мы получили ситуацию несколько вымышленную, потому что это пари, внесение чужой злой воли. Но первая сцена подготовила нас к мрачной грубости шуток этого захолустья. Мы знаем, что в этом скучающем городке играют со смертью. Мы потом увидим, как эта сцена будет исследована и опровергнута.

Пари имело успех. Девушка и молодой человек встретились на вокзале, поговорили. Девушка начала считать молодого человека своим будущим мужем.

Тут нужно сказать несколько слов о том, как в кино реализуется понятие «начала считать».

Мужчина дал девушке два билета в кино.

Уже шестнадцать лет она ждет жениха, и вот наконец она будет сидеть с кем-то рядом.

Ночью девушка вынимает билеты, играет с ними, кладет их рядом. Билет становится как будто заменой человека.

Этот способ обобщения, передачи понятия не через символ, а через его заменитель — вещь, реален и хорошо был в свое время использован в немом кино.

Так работал у нас А. Роом в картине «Третья Мещанская». Так работал Рене Клер в картине «Под крышами Парижа».

Испанская лента, про которую мы сейчас говорим, развивается мучительно медленно. Ее событийная последовательность состоит в том, что женщина сразу и искренне полюбила мужчину. Она рассказывает ему про себя все, целует его руку. Они гуляют вместе. Осложнение событийного ряда состоит в том, что женщина нравится мужчине. Но она предмет шутки. Он не может на ней жениться, потому что на них смотрят.

Нареченный жених и невеста смотрят квартиру, которую строят как будто для них. Женщина кричит в глубокий провал, называя свое имя, а потом мечтает о счастье.

Надо сказать, что встреча их произошла на вокзале. (Как часто это бывает в провинциальном городе, девушка ходила на вокзал встречать и провожать поезда.) У нас появились таким образом три центра действия — вокзал, постройка и улица, следящая за всем происходящим.

Постепенно положение становится невыносимым. Человек не может сказать женщине, что он с ней шутил. Шутники хотят объявить о помолвке и осмеять девушку на большом балу.

«Жених» в отчаянии вызывает друга.

Друг сообщает девушке, что над ней смеются. Нареченный жених бежит, думает о самоубийстве, говоря, что это «мужество трусов», — мы подходим к развязке.

Развязка как будто подсказана: смерть под поездом или смерть на постройке, где девушка осматривала свою будущую квартиру.

Эта развязка как будто подсказана и первыми кадрами, в которых мы видели гроб.

Выяснение того, что женщина осмеяна, происходит в помещении, где должен произойти публичный бал.

Настройщик рояля пробует одну и ту же ноту.

Висит огромная пышная люстра, через которую снята девушка. Она не сразу верит, что обманута. Ведь она ждала мужчину долго, а сейчас уже сшила подвенечное платье. Ее позор станет известен Главной улице.

Узнав страшную для нее весть, она садится на стул на то же самое место, где она сидела на балу годами, ожидая, что кто-то пригласит ее танцевать, и невольно сидит так, как сидела когда-то.

Обычная поза женщины, не приглашенной к танцу, сидящей с опущенными руками, используется для выражения предельного отчаяния. Мы видим психическое состояние через его физическое как будто спокойное проявление. Женщина, севшая на стул после страшного известия, — это определенная ситуация, но женщина, сидящая на том же месте, где она ждала какого-то будущего жениха шестнадцать лет, — это коллизия, это сюжетное построение. Крушение надежд как будто возвращает женщину на ее старое место.

Поза использована не только для того, чтобы передать теперешнее состояние. Столкновение состояний, возвращение к прошлому, но возвращение в новом качестве — это новая коллизия. Все углублено позором, опаской. Торможение

ние действия заставляет нас вернуться назад и понять, что должна была пережить эта женщина.

Она бежит к поезду потому, что друг ее обманщика предлагает ей уехать куда-нибудь из города.

Она приходит на станцию: подходит к кассе. Ее спрашивают, куда нужен билет; женщина не знает, куда ей ехать. А поезд отходит. Зритель думает, что она бросится под поезд, но она уходит домой.

Идет по той улице, по которой шла в самом начале картины. На нее смотрят. Она приходит домой. На манекене нарядное подвенечное платье, которое она спила себе.

Она смотрит через окно. На стекле капли дождя.

Как будто бы ничего не случилось. Все осталось на своих местах, но только в ухудшенном качестве: прибавилось унижение.

Параллельно показан бар, в котором мы видим полуподавальщицу-полупроститутку, красивую, привлекательную женщину.

Она любит жениха той девушки, которую осмеяли, она ждет его.

Невеста и любовница не встречаются, но друг жениха, разыскивая своего товарища, посетил кабак, говорил с женщиной. Она рассказала ему о своей любви и говорит, что, как и все женщины, будет ждать своего возлюбленного.

Здесь сделана попытка, по-моему, ложная, углубить значение фильма.

Сценарий написан просто и очень хорошо. Ситуация придумана так, что позволяет медленно исследовать события. Коллизии дают возможность в обыкновенном увидеть необыкновенное, дают возможность рассматривать такое обычное состояние, как состояние старой девы, и полулюбовь мужчины, и вечное неравенство в буржуазном строе между женщиной и женщиной.

Но сценарий слаб искусственностью завязки и тем, что ему нечем кончиться.

Действие ленты, как ушибленный жук, не может подняться выше, чем на полметра над землей.

Западная лента сейчас часто стремится к изображению безысходности человеческого горя.

Истинное разрешение конфликта возможно только при коренном изменении жизни.

Гегель считал, что все герои романов (буржуазных.— В. Ш.) подобны «Дон-Кихоту».

Человек сталкивается с действительностью, но действительность не может быть преодолена. У произведения не бывает развязок, а есть только эпилоги.

Гегель писал, заканчивая главу «Приключенчество» и начиная главу «Разложение романтической формы искусства»:

«Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему (герою.— В. III.) выпадет на долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим»<sup>1</sup>.

Русский роман во многом противоположен западным романам.

Л. Толстой не отступал перед изображением горечи семейной жизни. Так же поступал Чехов. Критический реализм вскрывал основные, не случайные коллизии жизни.

В прекрасном фильме, который мы сейчас разбирали, развязка должна быть трагична, и автор все время нас подводит к ней. Может быть развязка с нарушением обычных нравственных запретов. Так разрешил свою «Парижанку» Чаплин.

В сцене на вокзале испанский режиссер подводит нас к трагической развязке.

Кончается лента ничем: трагедия отрицается, и в этом, мне кажется, определенная ущербность современного западного искусства.

## СЕРДЦЕ РЕБЕНКА

Существует маленькая прекрасная лента режиссера Ламорисса «Красный шар».

Разбираем это произведение, пользуясь его конкретностью и компактностью сюжетного построения так, как в школе разбирают предложение.

Ситуация. Существует добрый и душевно одинокий мальчик. Этот мальчик получил игрушку.

Коллизия. Игрушку отняли. Развертывается сюжет.

Приводим элементы обстановки и действия. Небольшой город, стены домов и дома в нем старые. Выходит малень-

<sup>1</sup> Гегель, Лекции по эстетике, т. XIII, кн. 2-я, стр. 154.

кий мальчик со школьной сумкой. Проходя, он погладил кошку.

Мы видим, что мальчик добр.

Спускаясь по лестнице, мальчик видит запутавшийся в перекладине фонаря красный шар. С трудом взбирается мальчик на фонарь, берет нитку шарика в зубы и спускается вниз. Эти детали были нужны для того, чтобы мы видели, насколько игрушка ценна для мальчика.

Ситуация ясна. Ребенок получил драгоценную для него игрушку.

Наступает конфликт. Ребенка с этой игрушкой не пускают в автобус.

Конфликт приводит к перипетии.

Мальчик должен поспеть в школу вовремя. Он бежит, держа нитку шарика в руках. Серьезность его поступка видна: в окне стоит учитель, который записывает запоздавших. Мальчик поспел вовремя.

Мальчика с шариком не пускают в школу.

Конфликт усиливается.

Теперь выявляется новое качество сюжетных ходов.

Мальчик относится к шарiku, как к живому существу, и шарик начинает вести себя, как щенок. Это вводится очень мягко. Мальчик грозит пальцем шарiku и говорит «подожди», как можно сказать собаке.

Кончатся занятия. Мальчик выходит. Шарик тут как тут. Начинается возрастание «сознательности» шарика, и одновременно в ряде перипетий показывается растущая любовь мальчика к шарiku.

Первоначально действия шарика можно объяснить сквозняками.

Шарик прячется от мальчика. Мальчику иногда трудно поймать веревочку шарика. Начинается дождь, мальчик спасает свою игрушку. Он прячется под зонт проходящего мужчины, главным образом спасая шарик. И тут, при помощи мальчика и шарика, начинается обозрение прохожих в маленьком французском городке, их дружелюбно невнимательное отношение к ребенку.

В результате правильного показа событий вы все более волнуетесь за судьбу мальчика и его шара. Хотя тема очень маленькая, но так как она показана с большой душой, вам интересно, что произойдет с мальчиком.

Люди хорошо относятся к мальчику, но не понимают, что для него значит эта игрушка. Между тем то, что для

малыша шарик как бы живой, выявляет реальное — обычное отношение ребенка к игрушке. Он с игрушками всегда разговаривает. Фантастика выявляет реальность.

Мальчик пришел домой, и бабушка выкинула шарик.

История как будто окончилась катастрофой.

Мы поднимались по лестнице любви; видели, как вещь становилась все более драгоценной, и вот роман между озабоченным малышом и игрушкой грубо разорван. Это как бы кульминация начала произведения. Но шарик стоит около окна.

Утром, по зову, шарик приходит к мальчику. Малыш с ним гуляет. Только на одну минуту красный шар начал роман с шариком другого цвета, но вернулся к своему хозяину.

Мальчика посадили в карцер из-за шарика — шарик его ждет. Шарик преследует врага мальчика и этим ставит его в смешное положение. Он ведет себя, как живое существо, в то же время он — мечта сердца, воплощенная в игрушке.

Фантастика уже осуществлена полностью, она не выходит из круга отношений — мальчик и шарик.

Шарик — это поэзия детской души. Но не все люди поэтичны. Не все люди понимают ребенка. Дети завистливы.

Ребята гонятся за шариком.

Следует длинная погоня. Показано все растущее сопротивление шарика. Наконец шарик убит из рогатки: оболочка сморщивается; шар делается похожим на апельсин; его кожа становится старческой, и он умирает.

Чему учит нас этот маленький фильм? Если вы сумели убедить зрителя, что конфликт человечен, — вы уже победили его: он пойдет вместе с вами и станет бесконечно внимательным. Тогда можете неторопливо развивать коллизию, углубляя ее.

Но мало оставить мальчика рядом с умершим шариком. Элементы сказки уже накопились.

Зрители хотят верить в большее. В городе происходит восстание воздушных шариков. Шары вырвались из рук всех детей, из магазинов и длинной вереницей летят к мальчику.

Сделано это так. Мальчик выпускает шары из рук, а они летят по узкой улице, увлекаемые сквозняками. Потом лента пускается обратно, и вы видите, как восставшие шары летят уже к мальчику.

Мальчик не видит этого. Он глядит на мертвый шарик. Но шары его окружают.

Он собирает их и взлетает вместе с ними под звуки хора в небо.

Эта лента прекрасна по своей человечности и очень интересна по чистоте своего сюжетного хода.

У каждого человека большое сердце. Оно может жить столетия. Человек может развить силы, превышающие его обычные в несколько раз. Человек способен к подвигу. У него большие легкие. Человек об этом не знает.

Чернышевский говорил, что гениальность разлита в мире, что потенциально каждый человек гений.

Искусство возвращает человеку его гениальность, показывает ему его потенциальные возможности.

У Шекспира сказано, что мы все знаем, кто мы, но мы не знаем, кем мы можем быть.

Когда люди приходят в театр, когда они видят картины, то они узнают, какими они могут быть, они видят себя в реально возможном для них подвиге.

Мы можем показывать фантастику, если за этой фантастикой лежит необходимость человеческой воли.

Человек хочет торжества мысли, хочет возмездия. Надо в искусстве говорить так, как все говорят. Но еще важнее помнить слова Островского, что надо писать не только тем языком, которым народ говорит, но и языком, которым народ мечтает.

Язык мечты — это высокий язык искусства. Человек часто скрывает высоту своей мечты бытовым словом.

Мы часто пишем и показываем на экране замечательных людей, которые совершают подвиги, но даем людям только косноязычные слова, думая, что этого требует реализм.

Но ведь у народа есть песни. Посмотрите, как Пушкин изображает Пугачева. Как казак занятно говорит, как он пользуется пословицами, как он широко и коротко выражает вдохновение власти или вдохновение доброты.

Учитесь искать простую, понятную ситуацию, близкую зрителю. Энергично, быстро реализуйте ситуацию в конфликте. Развивайте конфликт в ряде действий. Следите за тем, чтобы характер действия все время укрупнялся, чтобы перипетии все время возрастали. Заинтересуйте зрителя, чтобы он не ушел от вас, не ушел в разговор, не ушел до конца сеанса надевать галоши. Он должен забыть о том,

что существует раздевалка. И если вы это сделаете, то зритель вместе с вами поднимется, как мальчик на шарах, в реальное небо, к реальной человеческой гениальности.

## ПОВТОРИМ УРОКИ „БРОНЕНОСЦА „ПОТЕМКИН“

Для того чтобы показать на крупном примере, что такое оригинальный сценарий, кратчайшим способом напомним о сценарии «Броненосец «Потемкин».

Взята ситуация — восстание броненосца. Революционеры противопоставлены силе царской армии; они могут победить на своем корабле, но еще не могут победить в стране.

Это развито в ряде коллизий. Первая коллизия — это смерть матроса «за ложку борща».

Коллизия эта имеет свое разрешение: красный флаг поднят на мачте броненосца. Новая ситуация. Город сочувствует восстанию.

Мы видим коллизию восстания, которое сразу же переходит в коллизию между безоружным городом и бездушной, мерно шагающей царской армией.

Гибель безоружного народа показана в ряде эпизодов, которые все время разрешаются шагами наступающей шеренги.

Восстание как будто подавлено, но выстрел броненосца показывает силы революции.

На взрыв снаряда вскочили каменные львы.

Были взяты львы, лежащие в разных положениях.

Быстрая смена кадров, изображающих мраморные скульптуры, показала нам, как оживают даже камни, когда гремит голос восстания.

Последняя коллизия вещи — столкновение броненосца с эскадрой.

Коллизия восстания разрешалась поднятием красного знамени, так и эта коллизия разрешается приветственными криками матросов.

Революция показана в своей потенциальной победе.

Человек, создающий все своим трудом, в истинной своей сущности уже сейчас грандиозен и гениален. Искусство досказывает будущее, выявляет потенциальные возможности человека через показ противоречий.

Сценарий — это не сцепление случайностей, а сцепление отобранных художником моментов, которые в своей совокупности передают замысел художника.

Строить занимательный сценарий необходимо, но сценарий состоит не только из показа действий, но и из анализа обстановки и из анализа самого человека.

Вернемся к вопросу о сцеплении элементов художественного произведения. Л. Н. Толстой писал в 1876 году в письме к К. Страхову:

«Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения»<sup>1</sup>.

Кинематография необыкновенно ярко может показать все сцепления жизни и погрузить события и героя в окружение действительности.

Событийная часть «Броненосца «Потемкин» проста, но сцепления, осуществленные во всем произведении, сложны и широки.

Учиться сценаристу надо всюду и прежде всего у жизни, но если выбирать учителей в искусстве, то муза прозы ближе нам, чем муза театра. Всеволод Пудовкин хотел написать сценарий «Анна Каренина», и он мне показывал, как разработан жест у Толстого.

Анна Каренина хочет достать карточку своего сына из альбома. Карточка закреплена, тогда она берет карточку Вронского и ею вытесняет из паспарту карточку Сережи.

Эти два изображения рядом, причем одно в центре внимания героини, а другое в данный момент орудие, кусок картона.

Нужно тщательно изучать законы выявления психики в движении человека.

Не нужно стремиться научиться каким-то правилам, терминам.

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Собрание сочинений, т. 62, стр. 269.

Ситуация и коллизии для каждого художника иное понятие.

Человек сам строит свою дорогу для того, чтобы увидеть жизнь. Но нужно следить за широтой обзора жизни и строить все произведение так, чтобы коллизии все время воспроизводились снова, чтобы одна коллизия рождала другую через четкую, понятную, эмоционально-насыщенную ситуацию.

Так короткими законченными главками, имеющими точное, хорошо выбранное место действия, построены романы Льва Толстого.

Так построен сценарий «Чапаев», в котором найденное положение не теряется, а служит для развития нового, более глубокого.

Понятие психической атаки или вопрос о том, «где должен быть командир», проходит через всю картину, все более и более углубляя свое значение.

Так был построен «Броненосец «Потемкин».

Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил, что в ателье надо решить прежде всего, чего ты не будешь снимать.

Н. Г. Чернышевский писал, что творчество писателя начинается с того, «что вы сумеете отделить нужное от ненужного, принадлежащее к сущности события от постороннего».

В сценарии нельзя идти за событиями, нельзя дать сценарий, как пунктир событий. Зритель примет в фильме то, что в сценарии организовано, как сцепление мысли и понятия.

Если вы правильно постройте сценарий, то слово вам понадобится для передачи мысли.

Слово не будет объяснять кадр, не будет объяснять действия, оно углубит действие, даст ему новый смысл и подготовит восприятие нового действия, не объясняя его.

Если вы правильно напишете сценарий, то сразу станет просторно героям. Изобретение художника вытесняет труд бутафора, не отменяя его.

Сцепление мыслей рождает вдохновение актера, разъясняет вам каждое лицо в массовке, превращает массу, прежде неразличимую, в отдельных, близких вам и соединенных понятной вам эмоцией людей.

## САШКО ДОВЖЕНКО

Маргаритки начинают цвести на разных полях одновременно. Разные люди приходят одновременно к одной и той же мысли. Но приходят они не под влиянием каких-нибудь мистических причин, а потому, что созрел общечеловеческий опыт.

Рассматривая сценарии, и не только так называемые самотечные, которые приходят без договора, иногда поражаешься тому, как они похожи друг на друга.

Это не результат «всеобщей» работы, а отсутствие своего вклада в нее. Изменившуюся жизнь, новое хотят рассказать по-старому.

Сценарии идут целыми косяками.

Был случай, когда я сказал режиссеру, не раскрывая трубки, в которую был свернут сценарий, что сейчас расскажу его содержание вместе с развязкой, и не проиграл.

Точность отражения жизни в ее конкретности дается не сразу. Человек как будто едет к самому себе на трамвае, рельсы которого проложены по дальним улицам; до самого себя надо добираться годами, добираться нужно — иначе не передашь жизни.

Я пишу это потому, что надо знать, что в плохо работающие сценарные отделы часто присылают очень плохой материал. Плохой и невозможный к исполнению, то есть обыкновенно с затянутым началом, с большим количеством действующих лиц, с банальным ходом действия и такой длинный, что для осуществления его нужны были бы годы работы всей киностудии.

Новое приходит редко и приходит не сразу. Для того чтобы создать новое, надо прийти со своей человеческой биографией и со своим новым опытом, используя всеобщий опыт и обогащая его.

Так пришел в кино ныне покойный Александр Петрович Довженко. Родился он на Северной Украине, на лесистой Десне, которую он так хорошо описал в своих последних прозаических вещах. Был сельским учителем, был художником. Много учился. Пришел в кинематографию со своим видением мира. Он хотел написать сценарий. Об ином, об еще не обретенном. Глазами Довженко по-новому на мир взглянула Советская Украина.

Вы помните стихи Маяковского:

Из меня,  
слепым Вием,  
время орет:  
«Подымите,  
подымите мне  
веков веки»<sup>1</sup>

Веки веков тяжелы. Они тяжелее не только рыцарских забрал, но и подъемных мостов старых крепостей.

Для того чтобы поднять веки веков, надо иметь силу, и тогда человек посмотрит глазами сегодняшнего дня.

Глаза у Сашко были синие. Он рано поседел. Ходил он прямо: работал много и бесконечно переделывал свои сценарии, бесконечно думал о своей стране.

Сажал сады; мечтал о том, что ветлы в нашей стране будут вытеснены липами и страна загудит пчелиным веселым гудом, потечет медом.

У нас тогда было представление, что в киноленте монтажный кусок должен быть коротким.

В ленте «Бухта смерти» в одном эпизоде А. Роом в исполнении Н. Охлопкова показал затянутый кусок, метров на 50 без монтажной перебивки. Оказалось, что получается интересно и что здесь правил нет.

А. Довженко имел свой опыт, свою школу. Он вносил в кинематографию опыт песни и опыт живописи.

После «Арсенала» была создана великая немая картина «Земля», которую и сейчас еще помнит мир. В картине рассказывались вещи трагически-обыденные: кулаки убивали передового комсомольца в селе.

Для того чтобы мы пережили, как свое горе, смерть героя, надо, чтобы мы этого героя успели разглядеть, успели полюбить. Если вы в фильме убьете человека зрителю неизвестного, то это для зрителя не горе.

Довженко умел показать прекрасного, дорогого зрителю человека.

В «Земле» мы видим, как парень после свидания идет домой. Светит луна. Парень так переполнен силами и радостью, что начинает танцевать.

Как будто еще ярче светит луна. Пылит дорога. Без музыки танцует парень. Танцует долго, не уставая. Вы почувствуете его радость как радость всей природы. И в этот момент его убивают.

<sup>1</sup> В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. I, М., Гослитиздат, 1935, стр. 209.

В этой же ленте умирает старик, рядом со смертью старика показан летний дождь. Блестят под дождем арбузы и яблоки. Жизнь продолжает существовать. Несут мертвого, а ветка груши, как будто лаская, задевает лицо. В кинематографическом сцеплении пейзажа, натюрморт — это равновеликие вещи, смысловые элементы одной и той же композиции, которые несут все вместе идеологическую нагрузку.

Кинематографический герой действует не на сцене. Он живет среди замеченных зрителем вещей, таких вещей, которые увидены с точки зрения режиссера, даны с его отношением к миру.

Песенное, широкое отношение к природе Довженко — было новым в истории мировой кинематографии. Деревья внятно шумят в его немых лентах.

Мы мало умеем удивляться друг другом.

Достоевский писал однажды, что вот уже сорок лет он пишет и каждый год в новогодних номерах читает одну и ту же статью о падении искусства. Иронически удивляется Достоевский: неужели так все время и падает искусство. Ведь за его время писали Тургенев, Толстой... Я не буду дополнять перечисления Достоевского. Нам всегда кажется, что если бы мы жили рядом с гением, то не жалели бы на него времени, помогли бы ему. А на самом деле мы часто не обращаем внимания ни на малого, ни на великого.

Мне пришлось видеть Горького, Блока, Маяковского, Эйзенштейна, Довженко и многих других людей рядом с ними. Люди рядом с гением обыкновенно шли так, как мы проходим мимо прекрасного здания.

Талант Довженко был одним из самых высоких проявлений не только советского украинского искусства; он был одним из величайших проявлений мировой кинематографии.

Он был одним из людей, которые учили человечество видеть. Он поднимал «веков веки».

У Довженко среди его многих лепт есть лента «Мичурин». Вот мы все работаем сейчас в цветном кино. Но ведь цвет кинематографический — это цвет особый, это не пестрота, а красочное построение.

Не решая за других, скажу свое мнение, что цвет в кинематографии — цвет смысловой, связан с качеством предмета, и поэтому лучше не трогать его безрассудно.

Картина Довженко «Мичурин» начиналась с зимы, то есть с органически черно-белого.

Только синее по-весеннему небо на экране.

С весной краски вливали в кадр. Цвет появлялся как результат работы живого организма, как пробуждение поля и леса, то есть слово цвет как бы восстанавливало свое значение, свой первоначальный смысл, связанный с растением.

В картине показывался Мичурин — человек, преобразующий природу. Рядом с ним живут люди, которые только пользуются природой.

У Мичурина свое горе. Он не может быть добрым и ласковым даже к тем людям, которых он любит, которых он ценит, и прежде всего не может быть добрым к своей жене — нет времени и сил.

Только раз подарил он любимой лилию, у которой создал запах. Он изменил цветок и хотел связать свое открытие, свой труд со своей любовью. Цветок этот погибает.

Цветет сад. Мичурин замечает, что на удобренной земле цветы цветут хорошо, плоды обильны, но растения потеряли свою пластичность, их трудно изменить. Великий человек выкапывает деревья и на своих плечах несет их с плодородной земли на неплодородную.

Так поступает изобретатель и самоотверженный художник.

Есть письмо у Александра Блока о том, что он слишком легко начал писать стихи и нужно или изменить свою манеру писать, или ждать, когда изменится все вокруг.

Пришла революция, и Блок написал «Двенадцать».

Живите с молниями, пользуйтесь землетрясением, пользуйтесь столкновениями мировоззрений. Боритесь, стоя рядом с передовыми людьми, и вы создадите новое искусство.

Уже вечер приблизился к Довженко. Он был болен. Уже ему было трудно писать, трудно дышать, трудно спорить о сметах на картину. Сметы — реальность, о них нужно спорить.

Трудно было ставить перед собой почти невыполнимые задачи.

Трудно переносить деревья на новые земли.

Он писал сценарий — это «Поэма о море».

Возражений против этого сценария может быть очень много. Он велик. Можно сказать только одно, что ноги не должны быть по ботинкам. Ботинки шьют по ногам. Вообще сценарий имеет свою строгую форму, но именно поэтому должны быть и нарушения.

В сценарии рассказывается об Украине.

Корни ее жизни уходят в глубь веков. Степи вечны; еще сохранились на них клочки, покрытые вечным ковылем, корни которого те самые, которые топтали когда-то копыта коней половцев и русских воинов, защищавших свои земли.

Земля суха. Надо перегородить Днепр, сделать новое море. На дно нового моря уйдут мазанки Украины, груши, на которых висели колыбели многих поколений, любимые села, за которые были пролиты реки крови, — все уйдет на дно сотворенного человеком моря.

Новый мир создан людьми, выкормленными старым; в то же время новое снимает старое.

Коллизия сценария — море новой жизни вспоено реками прошлого, но оно их поглощает.

Вот коллизия, которая лежит в основе сценария.

Довженко писал сценарии так, как велело вдохновение советского художника, показывал самого себя плывущим на пароходе через шлюз к новому морю.

Показывал генерала; тот приехал в село, в котором родился, а село уходит под воду новой стройки, все это — связывая с решением того, как человеку жить, как любить, как воспитывать своего сына.

Довженко учил растить и воспитывать молнии.

Сколько времени писался этот сценарий?

Довженко прожил на Каховке много лет.

При нем переносили виноградники, строили дома юноши, воднившая стены домов и думая о том, как надо жить.

Работала молодая каменщица, молодежь смотрела на нее, удивляясь ее движениям, как мы удивляемся танцу Улановой.

На берегах будущего моря подымалась настоящая новая, уже живая жизнь.

Чуден Днепр в разливе своем; чуден, превращаясь в море.

Для того чтобы быть сценаристом, надо многое знать, надо уметь медленно видеть, долго любить. Надо уметь не торопиться, хотя и знаешь, что жизнь коротка.

Вырос сад вокруг киностудии на шоссе, ведущем в Киев. Вырос сад, деревья сомкнулись. Студия приняла имя Довженко. Вырос и поднимается молодой сад вокруг студии «Мосфильм».

Этот сад тоже посадил Довженко.

Только надо пересаживать деревья; растут студии.

Деревья живут дольше людей. Слово живет дольше дере-

вьев. Художественный подвиг, нахождение нового решения идет к человеку не всегда, но удача его вечна.

Я не знаю, кто напишет книгу о Довженко, но тот человек, который хочет писать сценарий, должен медленно и спокойно прочесть сценарии великого режиссера. Дни чтения будут для него не потерянны. Его сердце поднимет искусство так, как вода новых морей поднимает пароходы в шлюзах.

1959

## СЧАСТЬЕ

### 1

— Мы думали,— говорил Сергей Михайлович Эйзенштейн,— что делаем жизнь и кинематографию, но это она, жизнь, делает нас.

Она делает нас, когда мы ее осознаем, она поднимает нас, как фронт грозы поднимает широкие крылья планера.

Человек осознает необходимость, творчески пересоздает ее, понимает истину мира, и истина его освобождает.

Сергей Михайлович Эйзенштейн, когда я его узнал, был молод, легкие волосы вставали над широким лбом, сильные ноги скрыты были широкими штанами.

Около Арбатской площади, на которой не было тогда станции метро, а стояла маленькая церковь, около той изменившейся площади стоит и сейчас неизменившийся нарядный особняк, строили его для купца. Купец был человеком, умеющим удивляться и видеть, но не умеющим соединять, он путешествовал по свету с собственным своим архитектором; увидит что-нибудь такое, что ему понравится, и скажет архитектору: «Пускай и у меня в доме будет так».

Дом пестр, как гнездо сороки, сплетенное из тряпок. Внутри есть и готика, и зал с верхним светом, воспроизводящий что-то помпеянское, на стенах узоры — португальские орнаменты.

Сергей Михайлович, придя в искусство, знал все. В детстве он в Риге ездил на велосипеде по большой квартире отца архитектора и уже тогда знал больше, чем купец и архитектор, строившие особняк на Воздвиженке.

Эйзенштейн прошел через вихрь гражданской войны. Потом он начал работать в особняке на Воздвиженке, иронически переосмысливая Островского.

Ирония соблазнительна для художника. Ирония, про которую писал Гегель, разбирая Шлегеля, близка комичному, но комичное уничтожает или ложь в самом явлении, или ложность явления.

Ирония все сопоставляет, стремится превозмочь собой все.

Ирония эгоистична. Она кажется оригинальностью, но истинная оригинальность — это создание на новом принципе чего-то строго связанного, это выявление новизны предмета.

В зале «Пролеткульта» было весело. Молодой Александров ходил по проволоке, пока не запретила охрана труда. Глизер среди действия комедии «На всякого мудреца довольно простоты» влезала на шест.

Все распадалось, все превращалось в систему забавных и иронических аттракционов.

В постановку была включена маленькая кинодеталь, изображавшая бегство героя и его путешествие по особняку.

Это были первые кинокадры Сергея Михайловича.

Настало время, которое освобождало нас от забот о карьере, от поисков денег. Это время наполняло человека, как буря наполняет парус. Буря революции несла нас, и волны стонали под тяжестью нового.

Сергей Михайлович начал снимать «Стачку». Здесь ирония оставила его, но оставила она его не бедным. Он не просто отверг свое прошлое, а переосознал его.

Стремительно развивался молодой гений. Родился «Броненосец «Потемкин» — величайшее достижение мировой кинематографии. Волны и чайки, грузчики, деловой город на берегу моря — все перевоплощалось в революцию как взездие, как переосмысление старого, как снятие его; каждый отдельный человек в толпе был виден как человек со своей судьбой, переделанной восстанием.

Гомер писал про Одиссея, что тот, будучи высоко поднят волной, увидел мир.

Сергей Михайлович в своих картинах увидел мир как планету, новые судьбы, новые связи, новые отношения к предмету, новые краски.

За интерес к монтажу, за интерес к цвету некоторые его называли формалистом.

Да, он шел дорогой иронии, но встретил вдохновение революции, и она ослепливила его.

Вы помните «Пророка» Пушкина — поэта, который увидел мир разделенным, прозрачным до подводного царства, слышимым до звука роста виноградной лозы.

Эйзенштейн подымал тяжелый груз и был счастлив, потому что счастье — это борьба, и вера в победу, и предчувствие будущего.

Квартира Сергея Михайловича была на Потылихе. Много книг на стеллажах, покрашенных в светло-стальную краску. Почти белый пол.

Очень немного вещей. Вещи крупные, серьезные и разнообразные. За окнами — старые вишневые сады, потомки садов, посаженных еще Иваном Грозным.

Солнце, когда встает, режет ночь и окрашивает кровью ночи утро и цветы.

Так говорили мы, вспоминая Гафиза.

Сергей Михайлович, серьезный, спокойный работал.

Он писал перед смертью статью о советском патриотизме.

Сердце у Сергея Михайловича было больное. Случился припадок: он упал, потом отлежался.

На том месте, где черной линией сорвалось слово, он написал красным карандашом: «Припадок».

Начал писать дальше. Припадок повторился.

Сергей Михайлович упал на пол и умер один в квартире, среди прочитанных книг и недосозданного мира.

Как тут можно говорить о счастье? А говорить можно. Счастье — в создании новой жизни, такой, какой не было. В понимании старого мира в истинной его сущности.

Мне рассказывали, как в Германии и в Америке люди вставали, когда слышали имя Эйзенштейна. Они вставали, как будто стремясь лучше увидеть будущее.

Во имя советского искусства люди не только встают, но идут вперед. В Англии, в Америке, в Японии, в Мексике идут в будущее. Старые кинокартины и для нас при просмотрах оживают, как луковицы, как корни пускают новые молодые побеги и цветут счастьем.

## 2

Оно не всегда расцветает на легкой, удобренной, хорошо и по-старому возделанной земле.

Около станции Козлов цвел плодовый сад. Владелец сада в рабочее время чинил часы на большом участке железной дороги, имел постоянный проездной билет и продавал в железнодорожных вагонах маленькие брошюры, в которых рассказывал не только о сортах яблок, но и о том, как он их выводит в своем саду.

Сад цвел на удобренной почве. Сад уважали. Он считался славой города.

Однажды старый садовод решил, что новые сорта лучше выводить на грубой почве, не позволяющей разнеживаться растению. Он хотел создать растения, которые могли бы жить и плодоносить всюду, и не так, как прежние яблоки и груши, а лучше и разнообразнее.

Старик купил отмель около реки с грубой почвой и гравия и речных наносов.

Он выкопал деревья из своего сада и сам с женой перенес деревья на новую почву.

Шли по длинным немощеным улицам.

Старик шел, стараясь не сгибаться под тяжестью крупных яблонь. Шла жена, стараясь не думать о том, что на месте старого сада останутся одни ямы.

Соседи из палисадников, в которых на хорошо возделанной почве росли проверенные яблони, говорили, что старик сошел с ума.

Но новый сад на новом месте вырос и прославил старика Мичурина.

Так рассказывал Александр Петрович Довженко. Лицо его загорелое, седые волосы, как дым.

Мы сидели летом в Марьиной роще вдвоем всю ночь.

— Вот и волосы твои, как дым, — сказал я Сашко. — Созревает лето, стареют и дерево и человек.

— Если бы на Украине сажали не ветлы, а липы или яблони, — ответил Сашко, — сколько было бы у нас пчел и меда! Я посадил сад вскруг Киевской кинофабрики. Он еще молодой.

Сад вырос, почти сомкнулись кроны. Весной цветет сад вокруг студии. Пчелы счастливы.

На Украине еще мало прибавилось лип. Что делать? Ветлы тоже необходимы: из них делают плетни, они идут на стройки.

— Я буду снимать когда-нибудь ленту о Мичурине, — сказал Сашко.

Он снимал ее с Солнцевой, перенося деревья на новую землю.

В дни, когда умер Ленин, были страшные морозы. В такие морозы жгут костры, деревья покрываются дымом, дым держится на ветвях, как цветы, и дерево теряет меньше внутреннего тепла.

— Когда умер Ленин, — сказал мне Сашко, — Мичурин

велел не зажигать костров. Он сердился на природу, убившую гения, хотел настоять на своем, вырастить такие деревья, которые не будут бояться ожогов Арктики.

Сашко лежит мертвый у нас, в Москве, там же, где лежат Сергей Эйзенштейн, Георгий Васильев и многие великие люди — поэты и прозаики, которые обрабатывали суровую землю революции и были счастливы.

Я знал его молодым: была снята лента «Земля». Как цвела та земля, как спорил старый дед со смертью, как не хотел он уйти от прекрасных груш, от арбузов, которые так блестяли в дождь на бахчах!

Как понимал Довженко медленность рассматривания жизни, как по всей земле говорила и пела Украина его голосом, преодолевая немоту экрана, как, включаясь в немую песню, читал зал надписи все громче и громче, будто древнегреческий хор!

Был на экране прекрасен юноша, он танцевал свой танец, потому что был счастлив.

Революцию как грозное счастье мало кто изобразил в искусстве.

А она воды изжажданней, говорил Маяковский. Человек, томимый жаждой, счастлив, когда он пьет воду.

В Берлине однажды спросили Довженко:

— Как вы думаете, не мешают ли развитию искусства руководство партии, требования революции?

И Довженко, тогда еще белокурый, а не седой, ответил, как украинец:

— Разрешите и мне задать вам вопрос?

— Пожалуйста.

— Считаете ли вы, — спросил Сашко, — что в Германии, где нет революции, существуют такие ленты, как «Броненосец «Потемкин», «Мать» и, простите за смелость, «Земля»?

— Нет, — ответил собеседник, — у вас прекрасная кинематография, которая ведет кинематографию мира.

— Вы в этом уверены?

— Уверен.

— Спасибо. Я считаю, что вы ответили на свой вопрос.

Много лет ездил Довженко в новый город у Каховки, где должен был разлиться морем Днепр.

Он писал сценарий о том, как под воду уйдет старая груша, на которой висела люлька, может быть, двести лет.

Много поколений вырастили в той люльке.

Сценарий разливался, как море.

В нем были сны о Святославе, седой ковыль и спор человечества, уже седого, но не потерявшего молодость.

Художник погружал свои руки в новое, молодое море. Он писал в последние годы об очарованной Десе.

Прошлое ушло, и через революцию он увидел святость младенчества, чистоту сердца народа, идущего к революции.

Есть у Сашко в «Щорсе» сцена, как бойцы мечтают о будущем, о том, какими они предстанут для будущих людей в свете современных подвигов. Когда была прочитана эта сцена, когда сыграли первый раз актеры и боец, наполовину обнаживши саблю, говорил слова о будущем, так забили сердца, что горения этого не смогли повторить.

Крут путь Довженко в искусстве, и на эту крутизну он вынес деревья, выращенные старой Украиной, пересадил их в почву, нанесенную бурей революции, увидел плоды сада, который сам посадил.

Как мало мы умеем дорожить временем гения, помогать ему легче подыматься по лестнице будущего!

Сашко хотел снимать картину о Тарасе Бульбе. Он думал об этом годами, рассказывал мне о закате в степи и о том, как по горизонту, будто красные шары в красных жупанах, едут к победе седоусые казаки.

Не меркнет небо.

Продолжается бой. Когда спрашивали у запорожцев, долго ли они еще будут воевать, они отвечали, что только раскуривают свои трубки.

Бой за новое человечество, за новое искусство только начинается, только секунды прошли на часах нового времени.

Сашко, ты счастлив.

Ты слышал голос Октября, при тебе стали крупнее звезды и началось созревание человечества.

1957

## ЛУЧШИИ КИНОФИЛЬМ МИРА

После Октябрьской революции двадцатилетний студент Сергей Эйзенштейн, оставив Институт гражданских инженеров, Эрмитаж, в котором он увлекался западной живописью, театр, в котором шел «Маскарад» Лермонтова в постановке Всеволода Мейерхольда, музеи и диспуты, ушел на фронт,

чтобы принять участие в обороне Петрограда, строить укрепления против наступающих белых.

Жизнь сына благополучного архитектора переменилась.

Из армии Эйзенштейн был направлен в Академию Генерального штаба на восточное отделение. Здесь он увлекся изучением причудливых иероглифов, которые представляют собой знаки, изображающие отдельные понятия. Так как для каждого понятия нельзя изобрести отдельный знак, то основные иероглифы собираются, монтируются, соединяются в новые, для выражения новых понятий.

Хорошо рисующий, знающий несколько языков, жадный к новому познанию, Эйзенштейн очень рано узнал вещи и понятия, которые до него обычно жили разъединенными в умах специалистов. Он соединял живопись, театр, искусство Запада, искусство Востока, плакат, увлечение Маяковским.

В магнитном поле революции все приобретало новое значение.

Первые, нам известные, недавно изданные отдельным альбомом рисунки Эйзенштейна изображают события Февральской революции, в которой он юношей принимал участие. Наброски 19-летнего художника замечательны. Хорошо помня Февральскую революцию, недавно смотрел я в альбоме Эйзенштейна на изображение людей и уличных сцен весенней революции. Поразила еще раз, с какой точностью художник выбирал натуру, как он умел рисовать.

Молодой художник показал столкновение петроградских рабочих и армии, состоящей из уже немолодых, призванных из запаса ополчения крестьян с буржуазным Петроградом, петербургским надменным и робким обывателем.

Рисунки Эйзенштейна кратки, полны содержания: это одновременно изображение и знак, который полон смысла. Так покинул Сергей Эйзенштейн искусство, предназначенное для немногих.

В статье 1934 года «Конец мансарде» Эйзенштейн вспоминает:

«Среди традиционных атрибутов, которыми украшают образ писателя и поэта, наравне с пером, ножницами и лавровым венком, фигурирует и она, мансарда.

Но мансарда не только околочердачное помещение и не только то место, которое писателю отводит система буржуазного строя.

Мансарда еще и символ индивидуалистической изолированности писателя в условиях буржуазного общества».

Художник был связан с мансардой еще больше, чем писатель, потому что мансарда для него прежде всего мастерская. Молодые художники во время революции спустились из мансард, но считали, что они должны прежде всего показать на улице то, что было придумано на мансарде. Лучшие из молодых художников работали на мансарде, настаивая на своих вкусах, не шли на уступки, они противопоставляли себя буржуазии, пошли работать на революцию. Дорога к новому искусству казалась простой, открытой, а цель близкой.

Сергей Михайлович из Петрограда приехал в Москву и начал работать в театре Пролеткульта как декоратор. Пролеткульт был левацкой организацией, которая начисто отрицала связи со старым искусством, отрицала старую драматургию. То, что старое не уничтожается, а переосмысливается, пролеткультовцам было неизвестно.

Эйзенштейн скоро сделался режиссером маленького театра Пролеткульта на Воздвиженке (нынешней улице Калинина). В бывшем особняке купца Морозова он поставил пьесу под названием «Мудрец»; в ней были некоторые черты, напоминающие пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты». На сцене царствовал веселый ералаш: люди лазали на шесты, обливали друг друга из ведер, ходили по проволоке. Все переиначенное действие комедии было разбито на куски, соединенные надписями, которые вывешивались на сцене.

После этого Эйзенштейн поставил две пьесы, уже не пародийные, сделанные для него Сергеем Третьяковым.

В 1923 году в журнале «Леф» Сергей Михайлович выступил как теоретик, утверждая, что театр кончился, пьеса не нужна, она будет заменена «монтажом аттракционов», показом сталкивающихся поразительных трюков, которые будут непосредственно влиять на чувства зрителей. Монтаж аттракционов был связан с эстрадой, с так называемым театром «варьете» и с цирком.

На основе этой теории предполагалось создать новый кинематограф. Хотели сделать ряд картин под общим названием «К диктатуре». Они должны были показать историю революции на экране: «демонстрации и подпольные типографии, побеги, и стачки» — писал пролеткультовский теоретик и драматург В. Плетнев. Сам по себе сценарий был очень традиционен. Неожиданно традиционными оказались и первые съемки Эйзенштейна, которые происходили на большой

по тому времени кинофабрике, находящейся на Житной улице. «Стачка» была лентой угловатой, противоречивой; от нее шли дороги во все стороны. В фильме были показаны, не всегда в зависимости от сюжетного подчинения, прекрасные эпизоды — разностильные, разнохарактерные, но запоминающиеся. Так как Сергей Эйзенштейн был революционером в искусстве, то пафос революции невольно подчинил себе все аттракционы, углубив их. Получилось взаимодействие отдельных событий, их многократное переосмысливание, разностильная, но все же подчиненная единому замыслу композиция. Лента имела большой успех, особенно среди кинематографистов, всех взволновала. Она заставила думать, как работать дальше.

В результате постановки режиссер и сценарист, как это часто бывает в кино, поссорились. Эйзенштейн ушел из Пролеткульта и начал работать над сценарием о Первой конной армии.

Приближался юбилей 1905 года, правда, еще не было круглой цифры для празднования, но революция торопилась. Предполагалось создать грандиозный цикл картин, изображающих забастовку в старом Петербурге, бон на Красной Пресне и многое другое; каждый сценарий фильма так, как он был написан, должен был развернуться в целую серию, насыщенную событиями.

Сергей Михайлович работал, понимая это. В статье «Даешь Госплан», напечатанной в 1927 году, режиссер писал о том, как «юбилейный поезд, до отказа груженный ценным материалом, движется в путь к монтажным листам и объективу аппарата...».

Сергей Михайлович работал со сценаристкой Ниной Фердинандовной Агаджановой. Старая коммунистка, она рассказала Сергею Михайловичу очень много, введя его в круг вопросов, показав, что революция не происшествие, что она создается массами, что люди в революции изменяются. Сценарий был написан с воодушевлением и принят режиссером. Чего только не было в этом огромном произведении. В него с жадностью, как сам Эйзенштейн называл «атавистической», был вложен весь «необъятный разлив событий 1905 года».

Несколько позже начал работу Всеволод Пудовкин: он снимал по сценарию Натана Зархи «Мать». В основе лежало произведение Горького.

Ленты Эйзенштейна и Пудовкина вышли в свет с необыкновенной для кинематографии точностью: «Броненосец «Потемкин» в 1925 году и «Мать», которую начали снимать несколько позднее, в 1926 году.

Пудовкин находился в лучшем положении, чем Эйзенштейн, так как революционная тема у него была ограничена повестью Горького, были выяснены характеры, намечено основное действие. Сценарий далеко отошел от повести Горького, так как надо было найти зрительные образы, которые бы передали в немой кинематографии основное содержание вещи. Кроме того, за двадцать лет переосмыслилось понимание прошлого.

Горький писал после поражения революции. В повести «Мать» Ниловна разбрасывала прокламации:

«Жандарм схватил ее за горло и стал душить.

Она хрипела:

— Несчастные...

Кто-то ответил ей громким рыданием».

На этом кончалась повесть.

Прошло время, тема была вновь осуществлена, и, когда на экране пел молодой революционер и упало знамя революции, старая женщина подняла древко.

Победа революции учила художников новому способу выражения, не связывая таланта и своеобразия творцов.

Путь «Броненосца «Потемкин» шел по новой трассе.

Помню молодого Эйзенштейна, молодого Эдуарда Тисса, как они начали снимать: выезды в Ленинград, съемки Невского проспекта. Питерские электростанции бастуют, в руках правительства Адмиралтейство, прожектор Адмиралтейства освещает Невский проспект. В этом сценарии тема «Потемкина», как вспоминает Эйзенштейн, занимала «полстранички».

Необъятный сценарий начали снимать. То, что было сделано Агаджановой и Эйзенштейном, не ошибка, а разведка боем. Весь материал оказался пространством конспектом-исследованием. И когда все было известно, на этом фундаменте вознеслись гениальные импровизации, которые превращались в строгие монтажные листы.

Сам Сергей Михайлович много раз возвращался к анализу фильма «Броненосец «Потемкин». В ленте все дается естественно, свободно, как будто это хроника событий. Но «Потемкин» действует и как драма и как хроника, полная пафоса.

Прошло тридцать семь лет, но до сих пор во всем мире «Броненосец «Потемкин» был и остался лучшей кинолентой даже без оговорки на то, что картина немая. Созданный по заказу революции, фильм одновременно является шагом в художественном развитии всего человечества. Это не случайно.

Эйзенштейн, когда я его знал в 1922 году, был молод, крепок. Широкий лоб, длинные прямые брови, спокойная улыбка — все было светло, как утро поверившего в себя человека.

Снимать надо было к сроку. Снимали тогда скупо, жалея деньги, но не вдохновение. «Броненосец «Потемкин», составивший в 1905 году, прошедший через строй царских кораблей, неся красный флаг на мачтах, был замкнут в Черном море, он ушел в Румынию, матросы разбрелись по свету. Те, которые вернулись в Россию, были или казнены, или пережили долгие годы каторги. Сам опальный броненосец был сперва переименован, потом уничтожен. Казалось бы, от него не осталось даже тени. Но у броненосца «Потемкин» был брат-двойник, который назывался «Двенадцать апостолов». Это старое судно уже давно было исключено из состава действующего флота и стояло на якорях в далекой бухте, служа складом мин. Выгружать мины из него было долго. Значит, надо было его снимать вместе с минами. Прикованный к скалистому берегу, вцепившись тяжелыми якорями в песчаное дно, стоял призрак броненосца в одной из самых дальних извилин Севастопольской бухты. Надо было снять броненосец в открытом море.

Помреж Леша Крюков, рассказывал Эйзенштейн, разыскавший великого железного старца в извилинах Севастопольского рейда, увидел возможность преодоления и этой трудности. Надо было снять броненосец на плаву, а он стоял на вечных якорях. «Поворотом своего мощного тела на девяносто градусов корабль становится к берегу перпендикулярно; таким образом, он фасом своим, взятым с носа, попадает точно против расщелины окружающих скал и рисуется во всю ширину своих боков на чистом небесном фоне!»

Казалось, что броненосец плывет в открытое море.

Когда же пришлось снять борт броненосца, то в тесной кинофабрике, в маленьком павильоне, в котором сейчас никто не решился бы снимать и учебной картины, поставили декорацию бока броненосца. Мимо него на руках, изги-

баясь, люди проносили паруса: на экране это были лодки, приплывшие с берега на броненосец с подарками.

Сцены, происходившие на палубе броненосца, сняты на «Двенадцати апостолах». Под старой стальной палубой дремали мины, напоминая о реальной опасности. Надо было еще снять броненосец сверху: построили модель и сняли ее в бассейне Сандуновских бань, на экран выплыл броненосец.

Величайшая из кинокартин была снята в самых трудных условиях. Во время съемки туманы пришли в Одессу. Киногруппы, которых тогда в городе было несколько, остановили свою работу.

Сергей Михайлович, Эдуард Тиссэ и Григорий Александров плавали на лодке, смотрели берега. У Тиссэ был с собой киноаппарат: он снял густой туман, закрывавший город, снял, еще не зная, как пригодится этот кусок. Туман рассеивался.

«Растрепанную корпию тумана кое-где пронизывают редкие нити солнечных лучей. От этого у тумана образуются золотисто-розовые подпалыны. И туман кажется теплым и живым.

Но вот и солнце задернулось вуалью облаков, как бы завидуя собственному отражению в море, покрытому лебяжьим пухом туманов...»

Эйзенштейн, Тиссэ и Александров бродили в лодке среди тумана, как по бескрайним садам цветущих яблонь. Когда понадобилось показать скорбь города и неожиданность появления тела мертвого матроса на молу, когда появились созданные потом Сергеем Третьяковым слова — «Мертвый взывает», то понадобилась заставка, пафос, характеризующий матросскую жалобу. Туман стал как бы занавесом, или, скорее, увертюрой, связывающей трагедию корабля с трагедией города. Так Сергей Михайлович строил кинопроизведение из зрительных элементов, собирая их в новую драматургию. Так хроника становилась драмой.

«Броненосец «Потемкин» — вещь свободного дыхания, в ней нет ошибок, потому что постановщик понимал цель постановки, понимал каждый момент действия, происходящего на экране. Все теоретические достижения Эйзенштейна были вложены в нее, и то, что она была всем понятна, произошло без всякого компромисса. Сложность композиции не мешала восприятию ленты, потому что каждое отдельное построение поддерживалось общим заданием.

События восстания, изображенные в фильме Эйзенштейна, взяты, по его словам, как «голые факты». На экране они вырастают в трагедию. Видно не только, как восстание превращается в революцию, но и что это — противодействующая царизму сила.

Матросы негодуют на тиранию, но жизнь броненосца — на диво слаженный механизм, и приказ все еще вызывает повиновение. Подготавливается расстрел: по приказу капитана группу матросов-бунтовщиков накрывают брезентом. Отдана предварительная команда. Время как будто замедляет свой ход. Поп, только что увещевавший матросов, а теперь вызванный для присутствия на казни, машинально отсчитывает секунды распрятием, ударяя им по ладони руки.

На волнах колеблется отражение броненосца. Нос броненосца с царским орлом, как эмблемой царской власти, победоносно рассекает волны моря. Горнист держит наготове трубу. Вспыхивает восстание, оно показано в короткой смене кадров, перебиваемых струящимся движением андреевского флага — знаком царского флота, еще не уничтоженной мощи.

Андреевский флаг как бы подготавливает, усиливает впечатление от другого флага — красного.

Все показанное на экране не символы и не иероглифы, а люди с их отношениями к жизни; эти отношения — человеческая психология — раскрыты и в столкновении венцев. Все развивается, подымаясь по ступеням мировой трагедии, — борьбы простых людей с бесчеловечьем насилия. В ответ на скорбь города, осознав гибель Вакулинчука, корабль подымает красное знамя на своей мачте.

Помню зал в кинотеатре на Арбатской площади. Картина была уже просмотрена в Большом театре; сейчас шел первый широкий показ. Киногруппа надела матросские костюмы, были повешены флаги — море как будто пришло в театр. Мы увидели, как поднимаются волны, как входит на экран жизнь, как начинают сопоставляться вещи, увидели поэтическое кино, мысли режиссера, противопоставляющие огромные обломы жизни. Когда на мачту, с которой прежде грозил андреевский флаг, побежал красный флаг, то нам в ту эпоху черно-белого кино это не показалось ни галлюцинацией, ни трюком. Мы поверили в цвет этого флага, потому что это был смысловой вывод. Это была революция.

Для того чтобы показать грандиозность массовой сцены, недостаточно пригласить на съемку много статистов. Чтобы

показать силу звука, надо сперва успокоить слух тишиной паузы.

Сцена, изображающая, как Одесса узнала о том, что на молу лежит тело убитого матроса, построена на кусках, снятых в тумане, на кадрах, в которых абрисы как бы смыты и превращены через монтажные сплетения в траурную симфонию.

Рассвет. Через тело Вакулинчука, через свечу, тихо горящую в его мертвых руках, с мола виден город. Этот кадр потом повторен не менее пяти раз, показывая своим возвращением нарастающий гнев города.

Старухи поправляют свечу в руках убитого матроса.

Подходят люди к телу убитого.

Нарастает рассвет. На мачте корабля поднимаются паруса. Тихо идут люди через узкие мостики, переброшенные над одесскими припортовыми улицами. Узкие ленты превращаются в человеческую реку. Огромный поток горестных и гневных людей заливают мол. Горит свеча в сложенных руках мертвого матроса. Горе чередуется с гневом, по-разному смотрят на убитого матроса люди города. Растет митинг. На палубах и на орудийной башне броненосца появляются матросы.

Горе соединило город и военный корабль.

Событий в ленте как будто немного, но они укрупнены искусством режиссера так, что зритель понимает истинное значение происходящего. Город принимает призыв броненосца. Мирные люди, горожане с детьми выходят приветствовать революцию на лестницу. Это была удачнейшая из массовок мира.

Сергей Михайлович не только сумел собрать людей — он смог их разглядеть. Художник, хорошо знавший живопись, много читавший, находящийся на гребне своего времени, усвоивший и подчинивший революции мировую культуру, был лириком.

Он любил человека.

Одесская лестница не спускается прямо к морю. У нее есть свои площадки. Организованная солдатская шеренга, покорная приказанию, шагающая в ногу, появляется на лестнице. Стреляет по мирным людям. Происходит анализ гибели людей. Гибнет мать, припешшая сюда с коляской, в которой находится грудной ребенок. Катится коляска — то убыстряя свое движение на ступеньках, то замедляя движение, — катится к гибели.

Для того чтобы понять меру человеческой жестокости, бессмысленной жестокости, мало показать миллионы убитых — надо выслепить безжалостным светом, кого мы жалеем, тогда жалость становится негодованием. Так Эйзенштейн раскрыл ужас расстрела через движение лестницы — туда, вниз, к камням, на которых младенец должен разбиться.

Мирные люди — учительница в разбитом пенсне, вероятно, читательница Короленко, хочет остановить расстрел, она по-своему смела, она хочет объяснить людям, что так нельзя, и гибнет.

Созданные Сергеем Третьяковым надписи не поясняли картину, а давали ей высокий строй, показывая душу людей, захваченных неожиданностью и горем.

Спускается по лестнице шеренга солдат с ружьями наперевес.

Мать с убитым ребенком на руках, еще не понимая того, что произошло, идет по лестнице среди трупов. Она кричит шеренге:

«Слышите! Не стреляйте!»

Неумолимо наступают сапоги шеренги.

Тень шеренги надвигается по ступеням лестницы. Мать с убитым ребенком на руках, ничего не чувствуя, кроме тяжести ребенка на своих руках, не смея понять того, что происходит, говорит почти спокойно:

«Моему мальчику очень плохо».

Она вплотную подходит к шеренге.

Группа стариков и женщин идет за ней на солдат, среди них выделяется старая учительница в разбитом пенсне.

Офицер делает знак: раздается залп. Женщина, прижимая убитого сына к груди, падает на ступени лестницы.

Тогда броненосец на бессмысленную жестокость власти отвечает выстрелом по городу.

Как это показать? Возмездие необходимо. Но как найти виноватого среди этих домов, где дворец градоначальника, где казармы, где живет тот офицер, который повел расстрел? В Крыму, на лестнице, ведущей в Алушкинский дворец, лежат попарно мраморные львы. Это не очень хорошая, почти ремесленная скульптура, хотя по-своему и добросовестная. Но львы эти лежат по-разному: одни совсем спокойно, другие как будто пробуждаются, третьи поднимаются с рыком. На фоне города были поставлены ворота с похожими львами. Эйзенштейн смонтировал съемки крымских львов так,

что кажется, будто каменный лев, оставаясь мраморным, вскакивает и рычит от негодования. Так создалась разрядка сцены.

Расстрел на лестнице происходит на самом деле, но он так снят, что означает не только одно, частное преступление царской власти. Эйзенштейн говорит:

«Сцена на лестнице вобрала в себя и бакинскую бойню, и 9 января, когда «доверчивой толпой» народ радуется весеннему воздуху свободы пятого года и когда эти порывы так же беспощадно давит сапогами реакция, как зверски сожгла митинг в Томском театре разнузданная сотня прогromщиков».

Мраморные львы, пробужденные выстрелами революции, не символ, нет, это вызов нашему сознанию, это обращение к нашим эмоциям: как бы сам зритель в негодовании встает в зале.

Развязкой всей картины являлась сцена, когда броненосец «Потемкин» проходил через эскадру и матросы приветствовали восставших братьев криками. Это и апофеоз и горечь неудачи революции, крестьянской революции, когда невозможно превратить общереволюционное настроение в победу, когда еще нет четкой организации победы, но есть уже ощущение моральной победы революции.

В ленте Сергея Эйзенштейна информация, сообщение о событиях, превращена в художественное произведение, имеющее свои законы, необыкновенно точные.

«Броненосец «Потемкин» рассчитан как поэма великого поэта.

Часто думают, что вопросы так называемого «монтажа» относятся к режиссеру и только ему интересны, но в «Броненосце «Потемкин» именно монтаж делает ленту внятной. Мы уже видели, что предмет обычно показывается сперва как бы случайно, потом он дается в куске большой длины, и только после того, когда зритель уже ознакомлен с куском, он входит в развитое кинематографическое действие.

Все это сейчас использовано в мировом кино. В этом году опять мир определял, кто лучший режиссер, и опять был назван Эйзенштейн.

Можно сказать, что чем дольше живет кинематография, тем ближе в своих удачах она приближается к достижениям Эйзенштейна. Оказалось, что происшествие, интрига, которая обрабатывается в мировой драматургии тысячелетиями, необходима, но не всегда: что может быть создан сюжет,

в котором нет связи, понимаемой традиционно, но появляются новые связи новой художественной идеологии и новой художественной логики.

В «Броненосце «Потемкин» поразительная слитность смыслового и графического построения кадра, нигде оно не кажется сцепленным из неподвижных кусков, везде подвигается с неожиданной закономерностью.

Монтажных иероглифов-аттракционов не получилось, и это было очень хорошо. И в древнем китайском искусстве, в частности в поэзии, читатель воспринимает не сами иероглифы, а сочетание смыслов, дающих ряд воспоминаний, но в то же время служащих для выражения простой человеческой мысли.

У Сергея Михайловича в фильме монтажные построения поглотились простым новым сюжетом, не связанным с отдельными героями, но показывающим революцию на корабле и в городе — пафос революции 1905 года и причины ее тогдашней неудачи.

Судьба «Броненосца «Потемкин» на Западе была поразительна. Первая демонстрация произошла в апреле 1926 года в берлинском театре «Аполло»; была такая овация, какой еще не знал ни один кинематографический зал. Но до этой овации было много возни вокруг ленты, и дело германской цензуры о «Броненосце «Потемкин» содержит более трехсот страниц.

Германская республика того времени имела либеральную конституцию со старопрусскими традициями, но была буржуазной республикой. При первом же просмотре «Броненосца «Потемкин» вызвал ужас у имперского комиссара по надзору за общественным порядком. Он указал, что «подробный показ в Германии этого матросского восстания является частью широкой революционной пропаганды, которая, в частности, предусматривает обучение технике восстания».

Далее чиновник утверждал, «что фильм обращен главным образом к личному составу вооруженных сил и полиции и подстрекает его к нарушению дисциплины и мятежу. Исходя из всего этого, следует считать, что демонстрация картины может поставить под угрозу общественное спокойствие и порядок».

Бывшие чиновники империи, ставшие чиновниками республики, вели Германию к фашизму. «Броненосец» пересекал этот путь. Ужас чиновников был понятен.

В результате все же было признано экспертами, что, конечно, фильм говорит о революции, но «что нельзя усматривать в каждом фильме русского производства коммунистическую пропаганду». Эта пропаганда, согласно учению Ленина, основывается на идее, что каждое революционное выступление должно возглавляться и проводиться партией. Восстание же на «Потемкине» было одним из стихийных актов возмущения, возникших в результате ужасающих условий существования при царском режиме, тяжелого поражения России в войне с Японией и векового подавления любых прогрессивных движений.

Еще до демонстрации ленты вышел указ, запрещающий солдатам и матросам посещение кинотеатров, в которых демонстрируется «Броненосец «Потемкин», с мотивировкой: «Следует опасаться, что показ этого фильма представляет угрозу для дисциплины». Под этим небольшим приказом было две подписи: командующий войсками фон Сект, командующий фронтом Ценкер.

Были угрозы, что в случае демонстрации картины кинотеатр будет заброшен ручными гранатами. Угрозы эти провокационно печатались в правых газетах под видом анонимных писем. Наплыв зрителей был так велик, что в тех городах, где демонстрировалась лента, были добавлены ряды приставных кресел и увеличено количество сеансов.

«Броненосец «Потемкин» нельзя было запретить, нельзя было забросать гранатами; он изменил мировое кино, сказав миру правду.

Фильм этот революционен, потому что говорит о справедливости, которая не может быть осуществлена без революции. Этот фильм говорит об организации, как условии победы революции, потому что он показывает, как революция терпит поражение тогда, когда она не имеет организации.

Не скоро вернулся Эйзенштейн к той высоте, которой он достиг в «Броненосце «Потемкин», в тех лентах, которые назвали ошибочными. Это были не ошибки, а поиски гигантских залеганий, новые буровые скважины, которые иногда попадают в пустую породу.

«Броненосец «Потемкин» остался в области кинематографии одним из величайших достижений человеческого гения. Кажется, Чаплин первым назвал «Броненосец «Потемкин» «лучшей кинокартиной в мире». Эта оценка и сейчас подтверждается всеми конкурсами и голосованиями.

Теперь, когда мы переживаем новый подъем советской кинематографии, когда появляются новые имена и новая смелость у художников, поднятых высокими задачами времени, создающими коммунизм, весь путь Эйзенштейна оказывается необходимым. Только сейчас до конца мы можем не только признать, но и понять его гений.

«Броненосец «Потемкин» пережил свое время, оказался нужным не только как выражение определенного исторического случая, он оказался формулой, при помощи которой разгадывается и убыстряется понимание многих исторических процессов.

После демонстрации картины «Броненосец «Потемкин» на борту голландского парохода «Семь провинций» вспыхнуло матросское восстание.

Л. Фейхтвангер в романе «Успех» рассказывает об антифашистской демонстрации, происшедшей после просмотра этого великого фильма.

С. М. Эйзенштейн в одной из своих статей, посвященных «Броненосцу «Потемкин», перечислил актеров, участвующих в картине, вспомнил анонимных участников масовок, спрашивал самого себя, какова их судьба, и кончил свою статью следующими словами:

«И тут наступило время воздать должное главному анониму — уже не анониму-участнику, но анониму-творцу:

нашему великому русскому народу,

его героическому революционному прошлому

и его великому творческому вдохновению, которое неиссякаемо питает творчество наших художников и мастеров!»

1962

## „ТИШЕ! ЧАПАЙ ДУМАТЬ БУДЕТ!“

Интересно и ответственно говорить о вещи, которую все знают.

Тридцать лет тому назад на экраны всего мира вышел «Чапаев», и лента была признана всеми зрителями.

Сейчас лента, несколько переозвученная, но та же, в том же монтаже, с теми же актерами, выходит на наши экраны.

Интересно и ответственно говорить об этой ленте, потому что сейчас она выглядит по-иному и, как мне кажется, понимается глубже.

В «Чапаеве» несколько потемнела фотография, она как бы зачернела, кажутся условными отдельные игровые куски, но основное — образ Чапаева и драматургия борьбы старого и нового мира революционной России — стало значительнее и как бы различимее.

Как старый кинематографист, должен признаться, что лично я, восторгаясь тридцать лет тому назад «Чапаевым», недостаточно оценил фильм, новизну работы режиссеров и актера Б. Бабочкина.

Между тем работа по созданию ленты происходила почти на моих глазах, и братьев Васильевых я знал еще до ленты и даже был их крестным отцом.

Сергей Дмитриевич Васильев родился в Москве в 1890 году, в 1915 году он добровольцем ушел на фронт. Он знал старую царскую армию, революционного солдата, знал среду, в которой родился Чапаев. В октябре 1917 года Сергей Дмитриевич вступил в Красную гвардию и участвовал в штурме Зимнего дворца.

Георгий Николаевич Васильев родился в 1899 году в Вологде; он учился в варшавском технологическом институте, с 1924 года по 1928-й был в Красной Армии.

Сергей Дмитриевич учился в Институте экранного искусства; в первые годы Советской власти самых разнообразных институтов, которые пытались помочь созданию революционного искусства, было много. Я вспоминаю Институт истории искусств, Институт живого слова в Ленинграде, Институт слова в Москве и многие другие. Но искусству экрана Васильевы научились не в школе, а на работе у монтажного стола.

В Малом Гнездиновском переулке в Москве в небольшом доме, теперь надстроенном, было Совкино, работало в нем человек пятьдесят: несколько редакторов, несколько писателей; тут и начали редактировать иностранные картины Васильевы.

Немое кино давало большой простор воле монтажера, куски могли получать по воле монтажера любое соединение: они могли переосмысливаться. Ленты завершались в процессе монтажа. Это свойство кинематографии преувеличивалось, иногда даже противопоставлялось значению

актерского мастерства. Режиссеры уверяли, что пожницы монтажера решают построение художественной ленты.

На самом деле монтажёр был тогда всесилен, когда он имел идеологическую структуру вещи, когда он ее правильно задумывал. Правильно найденный конфликт, конфликт, понятный зрителю, конфликт человеческий, освобождал режиссера от натурализма; лента переставала быть подстрочником жизни, она становилась осмыслением жизни.

Васильевы помогали монтировать советские ленты, редакционно просматривали заграничные ленты, главным образом американские.

Подписи Сергея Дмитриевича и Георгия Николаевича Васильевых так часто повторялись вместе, что я их прозвал братьями Васильевыми. Эта шутка друга была ими принята, и они стали братьями Васильевыми. Сейчас существуют братья по космическим полетам. Васильевы были братья по кинематографической работе.

Васильевы вели на производстве обыкновенную советскую жизнь: Сергей Дмитриевич был профсоюзным работником, Георгий вмешивался в жизнь всех цехов. Они были оба друзьями и советчиками всех режиссеров Советского Союза. Они лечили картины, а этот процесс был очень интересен: он был процессом художественным.

Возникла великая советская кинематография. Декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению был подписан Лениным 27 августа 1919 года. Через шесть лет появилась «Стачка» Эйзенштейна, еще через два года «Броненосец «Потемкин» того же режиссера, и «Мать» Пудовкина, и картина «По закону» Кулешова, еще раньше появились работы Дзиги Вертова, работы Козинцева и Трауберга.

Братья Васильевы были сыновьями Сергея Михайловича Эйзенштейна, они работали рядом с ним, они видели его руки на пленке, они были в числе его первых учеников, они ему помогали своим огромным опытом. Они видели и поняли урок «Броненосца «Потемкин».

Новое строение художественного произведения, смысловые завершения отдельных монтажных построений — киноглаз — были ими усвоены.

Братья Васильевы пришли в кинематографию самым трудным и самым правильным путем: начали с самого

простого, а в то же время все ими сделанное освещалось высокой и сложной мыслью.

Когда итальянская экспедиция на дирижабле Нобиле потерпела катастрофу у Северного полюса, когда люди после катастрофы пытались уйти, спасаясь от бесконечных и неверных льдов, когда весь мир стремился прийти на помощь погибающим, советские пароходы и ледоколы пошли прямо через льды.

Ледокол «Красин» сокрушал льды.

Люди ледокола оказались бесстрашными, они спасли и погибающих и их спасителей.

Происходила проба душевных сил советского человека; ареной был Ледовитый океан.

На помощь итальянской экспедиции шло несколько советских судов, работало несколько кинооператоров. Братья Васильевы собрали из плохих и разрозненных кусков киноленту «Подвиг во льдах». Обоим братьям понадобилось большое искусство, уже накопленное советской кинематографией, для того чтобы создать из отрывистых записей повесть о подвиге.

Ленту эту стоило бы обновить, посмотреть, потому что это лента-документ — она незаменима.

Первой художественной работой братьев Васильевых был фильм «Спящая красавица» по сценарию Гр. Александрова. Тогда создавалась неправильная теория «монтажа аттракционов». Предполагалось, что короткие, как бы цирковые куски, созданные на основе столкновения противоположных, сами по себе овладевают душой зрителя, а сценарий является как бы предлогом для монтажа.

Эта теория не объясняла того, что уже было создано, потому что «Броненосец «Потемкин» до предела логичен и нарастает драматургично, переосмысливая уже показанное, анализируя жизнь, а не склеивая разбитые ее черепки.

«Спящая красавица» доказывала, что классический балет умер и никому не нужен. В сценарии сталкивались оперный театр и революция. Партизаны сушили тортянки на театральных облаках; кажется, в театральных ложах стояли коровы, революционер спрятался в оперной голове Черномора.

Все было очень быстро, и против воли режиссеров балет все же выглядел красиво. Они сняли отдельные куски балета «Спящая красавица» на фоне петергофских фонтанов, и это зрелище опровергало установку произведения.

«Спящая красавица» вышла на экран, но приняли ее очень сонно, даже не рассердились. Васильевы начали искать другой сценарий. Мне кажется, что по дороге они сняли небольшую ленту о кроликах, очень веселую.

Создание художественного произведения дело не легкое и создать его можно только, стоя на своих ногах, понимая то, что происходит, и выражая свое время.

Существовала повесть Д. Фурманова «Чапаев». Это была вещь знаменитая, но не имеющая определенного жанрового названия: не то это был дневник комиссара, не то это была документальная запись, не то художественное произведение нового типа. Фурманов сам написал сценарий «Чапаев» и потерял его.

Сценарий этот найден недавно. Он имел много недостатков, в том числе и тот недостаток, что Фурманов нарисовал себя самокритично, показал, как он боялся первых боев. Это было правдиво, но не выражало отношений политработника к командиру, потому что основывалось на случайности первого боя.

Это должно быть отдельной темой.

Тот сценарий, который попал в руки братьев Васильевых, написан А. Фурмановой, участницей гражданской войны, бывшей политработницей 25-й чапаевской дивизии. Фурманова знала В. И. Чапаева и его бойцов, имела в распоряжении архив писателя, его записи.

Из ее сценария в картину попало много ценных кусков, но он не был художественным произведением, он был подстрочником событий. В нем хроникально рассказывалось, как ткачи города Иванова послали отряд на помощь Чапаеву и как люди отряда помогли превратить партизанскую дивизию в дивизию Красной Армии. Все было правильно, правдиво, но не был найден способ доказательства значения Чапаева. Не было раскрыто главное, а материала оказалось столько, что снять это было невозможно, даже заболел болезнью многосерийности, которая потом эпидемически распространилась на экраны.

С. М. Эйзенштейн говорил, что, начиная снимать, надо прежде всего решить, что ты не будешь снимать.

Иногда он нарушал это правило, создавая замечательные эпизоды, не входящие во внутреннее строение произведения, как бы расцепляющее его.

Васильевы работали вместе с Фурмановой; предполагалось, что лента будет немая. Режиссеры снимали после

неудачи, денег было немного, но была вера в тему и был опыт кинематографии.

Опыт Эйзенштейна, опыт Пудовкина, который научил, как можно анализировать человека на экране, показывая его среди других людей, раскрывая в нем те мотивы действия, которые для него самого, может быть, и не ясны, но реальны и понятны зрителю.

Опыт картин о гражданской войне был уже большой. Показывали много раз стихийно-революционных вождей восставшего народа, их неудачи, их взлеты, пытались показать роль партии, и обыкновенно эта роль сводилась к надписям, обращенным прямо к зрителю.

В городе, в котором когда-то жил Максим Горький, в городе, в котором жил Антон Павлович Чехов, на горе стоит дом творчества имени Чехова.

Над домом световая надпись: «Человек — это звучит гордо». Этой фразой, этой мыслью Горький очень гордился.

Недавно у нас было в ходу выражение — «простой человек».

Мысль Горького — это гордость за человечество, борьба за эту гордость. Человек в его возможностях, в его способности к подвигу, к мысли, к величайшим напряжениям гордится своим названием «Человек».

Выражение «простой человек» выделяет большой класс людей, которые, очевидно, именем своим не гордятся.

Но в ленте Васильевых Чапаев гордится своей славой, а враги боятся и его таланта и его славы.

Чапаев научился грамоте только два года назад, не знает, кто такой Александр Македонский, не знает, что доктор — это ученая степень, и что эту степень не могут присудить ветеринарный врач и его фельдшер.

Трудность Чапаева в том, что он малообразованный человек, и в том, что он стоит во главе плохо организованной дивизии. Но ни он, ни его боевые товарищи не простые люди.

Картина начиналась с показа бегства бойцов одного из отрядов Чапаева от чехов. Бойцы убежали, бросили мост, бросили в воду оружие. Произведение начинается как бы с самого низшего момента жизни дивизии.

Чапаев появляется вместе с Петькой, как герой. Его тачанка напоминает колесницы героев Гомера, решающих колесания чашей весов боя своей личной храбростью.

Чапаев сражается сам, он человек, вокруг которого складывается сопротивление.

В этот момент является комиссар.

Командиру дивизии стыдно за своих бойцов, он пытается скрыть то, что только что произошло, и говорит про воинов, которые добывают из воды брошенное оружие, что они кушаются, им жарко.

Чапаев знает силу и слабость своей дивизии; он не только очень храбрый человек, он не только Ахиллес, сражающийся на своей колеснице с врагами и лично их побеждающий. Он военачальник со своей традицией; он интеллектуал, стремящийся к новому пониманию жизни.

Он не только не был в академии, но и академия еще не создана. Но своя история у Чапаева есть, у него есть смутная традиция давних революционных боев, разгромов, побед.

Зимой, в 1937 году, вместе с другими товарищами поехал я на пушкинские торжества в село Михайловское.

Ели, покрытые снегом, стояли вокруг покрытого льдом озера.

Народ весь в целом и каждый человек в отдельности в бывшем имении Пушкина леса не рубил.

Деревья стояли, как храм, над именем Пушкина.

Колхозники устроили маскарад на льду. Проходила Татьяна Ларина, надевшая ампириное платье на тулуп. У нее был такой рост, она была так красива, что выглядело это хорошо. Шли богатыри, царица-лебедь, в кибитке ехал с синей лентой через плечо бородатый крестьянин Емельян Пугачев, рядом с ним ехала спрота Маша Миронова — капитанская дочка.

И за ними на тачанке, гремящей бубенцами, с Петькой ехал, командуя пулеметом, Чапаев.

Я спросил устроителя шествия — ведь про Чапаева Пушкин не писал?

— А для нас это все одно, — ответил мне колхозник.

Чапаев — наследник пугачевских боев, в которых мятежники сражались к удивлению генералов не так, как должны сражаться мужики: они сражались умно, изобретательно, маневренно.

Чапаев — человек мысли, это человек, обремененный ответственностью за историю, нервный, жаждущий разъяснений, жаждущий полноты. Это гордый человек.

Вот почему герой ленты Васильевых Чапаев стал героем советского народа.

Могут спросить, что вы скажете про Б. Бабочкина?

Я говорю все время о нем, потому что он раскрывает всю картину, всех героев картины, даже тех, с которыми он как будто бы не встречается, как не встречается он с полковником Бороздиным.

Он — мысль картины, потому что он интеллектуальный боец, в нем мы видим, как растет народ.

Он раскрывает нам и анархизм партизан, и честное заблуждение, тоже анархическое, Жихарева, которого прекрасно сыграл Н. Симонов, он раскрывает Фурманова, которого играет Блинов.

В одной из реплик Чапаев на экране хвастливо говорит, что «замухрышку к Чапаеву не пошлют».

Вокруг Чапаева вырастают и раскрываются люди.

Я говорил уже и повторю еще раз, что работа Б. Бабочкина при всем успехе картины мною и многими другими не была первоначально понята. Мы не сумели разделить картину, нам казалось, что Чапаев, как художественный образ, уже стоял готовым, только нужно было открыть дверь, чтобы выпустить героя на экран.

Нет, образ Чапаева — это история, книга Фурманова, работа братьев Васильевых, великая работа Бабочкина, который заново осмыслил самое высокое звание — народного артиста.

Кроме того, он — правда.

Его поведение во время боя сознательно; он объясняет свой маневр бойцам, он рассказывает командиру, где должен быть командир во время боя, как он должен уметь жертвовать собой и беречь себя.

Все показано на картошках и на котелке.

Котелок изображает гору, с которой обозревает военачальник бой. И это объяснение на картошке потом становится ключом для объяснения стратегического смысла событий фильма.

Когда Чапаев идет вперед — значит, положение необыкновенно сложное.

Он выступает, как знамя.

Лента Васильевых рассказывает о том, как растет человек, по-новому понимая свое место в бою и в истории, показывает, для чего ему нужна партия.

Показывает, что простотой не надо хвастаться, ее надо преодолевать трудом, ее надо побеждать, учась.

Ткачиха, пришедшая в ряды чапаевцев, показывает им высокое умение выжидать, терпя страх и побеждая страх.

Ткачиха Анна учит зрителя бережливости революции.

Революция не должна быть хвастливой, потому что хвастаться ей не перед кем, потому что ей не на кого оглядываться.

Врага не надо представлять слабым, враг силен, умен, он может сдерживать свои нервы, может подавлять своей храбростью.

Развертывается драматургия боя. Под звук барабана, не взявши винтовки на руку, стройными рядами наступает офицерский полк.

Георгий Васильев с сигарой идет на правом фланге, бросая весело и безнадежно свою жизнь, как козырь в уже програнной игре.

Молчат пулеметы: мало патронов.

Сталкиваются две психики, борются две психологии.

Побеждает новый Чапаев, Чапаев думающий побеждает традиционную удачу казаков.

Лента имеет свои стратегические узлы, ее конфликты новы и реальны. На глазах у зрителя растет, не сдаваясь, не грубая, не зазнаваясь, как бы разочаровываясь в себе, и снова находя новые силы — теперь другие, Чапаев.

Таким его показали братья Васильевы.

Мир живет своими противоречиями; человек познает мир, исследуя его противоречия в искусстве.

В искусстве не нужны компромиссы, не нужны замалчивания, не нужны комплименты. Нужна правда.

Правда раскалывает прошлое так, как раскалывают скалы солнце и мороз.

Лента «Чапаев» бескомпромиссна. И вот почему она воскресает через тридцать лет и будет жить еще долго и вот почему в ней нет пустых мест.

Люди на экране действуют, они решают задачу своей жизни и революции для себя, как бы не оглядываясь на зрителя и на режиссера.

Чапаев с первых кадров картины чувствует свою ответственность перед революцией и перед каждым бойцом дивизии. Но в ходе действия он начинает чувствовать свою ответственность перед людьми не воюющими, перед жителями деревень, в которых останавливается дивизия. Он жертвует за них жизнью, но тем не менее он в каждый день жизни должен отвечать перед этими, много выдавшими, много работавшими, много перенесшими и совсем не про-

стыми людьми, которые пойдут с ним вместе по одному пути.

Осмыслены и этим обострены концы эпизодов.

Показана сцена пульты отряда. На крыльцо выходит Петька, стреляет в воздух и говорит спокойно:

«Тише! Чапай думать будет!»

Такой конец не только неожидан, но как бы порывает со старой теорией разорванного монтажа аттракционов. Здесь все связано, как в атоме и солнечной системе.

Чапаев учит своих бойцов, познавая жизнь, познавая войну, учась у партии.

За Чапаевым народная история.

Когда-то мальчишки, ученики яснополянской школы, спросили у Льва Толстого, для чего существует песня. Он рассказал им о том, как пел Хаджи Мурат перед смертью, окруженный врагами, израненный и не сдающийся.

Толстой считал, что только религия была ошибкой Хаджи Мурата, но сам боец, выдвинутый крестьянством гор, был в борьбе своей безукоризненным.

Песня подымает Чапаева так, как вода подымает в шлюзах корабли. Она его история, прошлое его подвига, от песни он учится не бояться черного вороша, черного напоминания о гибели бойцов в поле.

Вы помните, как сказано в «Слове о полку Игореве» о погибшем русском воине: «Ту рать птицы покрыли крыльями, а звери подлизали кровь».

Но черные крылья, покрывшие храброе войско, были покровом славы.

Со свадьбой сравнивает бой певец «Слова о полку Игореве».

Была свадьба, но кровавого вина не хватило.

Ходили казаки Ермака на далекую Свирь, пробивали пути к океану и к Бухаре. Погиб Ермак в реке, но остались пути через Сибирь и слава.

Так в реке Урал погибает, не сдаваясь, Чапаев.

Вот и новое утро у старой, никогда не умиравшей ленты. Снова двигаются на экране люди, мы знаем про них больше, чем они знали сами про себя, больше, чем знали о них тридцать лет тому назад. Мы помним путь Чапаева — простой и славный путь братьев Васильевых и великий и трудный путь советского народа.

На вопрос крестьян, за кого он, Чапаев ответил, что он за Интернационал.

Мы это можем повторить, потому что мы не сбились с этого пути. Мы, как Чапаев, верим Ленину, стараемся жить без хвастовства, жить, изменяясь для будущего, работать вместе, боясь не столько ошибок, сколько лжи.

Советская кинематография сейчас имеет отряд превосходных молодых режиссеров.

Я не упоминаю их, не называю их имен, потому что каждое имя мне дорого и каждый из них еще не до конца раскрыт.

Надо учиться у «Чапаева», учиться советской кинематографии широкому искусству мысли, интернациональному искусству экрана, понятному для всех людей всего мира, учить людей подвигу и в бою видеть цель, а не самих себя, как бы мы ни были любимы другими.

1964

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ ПЕРВОЕ — О КИНО

Молодость режиссера и поэта хороша, особенно тогда, когда она проходит в процессе творчества.

Но мы не говорим про двадцатилетнего Пушкина, что он молод. Он — Пушкин прежде всего. Вещи его связаны не только с образом Александра Сергеевича — он осуществляет волю прошлого, которое говорит его устами. В тысяча восемьсот двадцатом году Пушкин пишет «Погасло дневное светило...» и стихотворение «Редеет облаков летучая гряда...». Двадцати четырех лет он пишет стихотворение «К Чаадаеву». Поэмы его не молоды, — нет, они — поэмы Пушкина.

Молодой Блок, молодой Маяковский, молодой Есенин — это поэты, которые возникают как бы внезапно.

Молодой Эйзенштейн — автор «Броненосца «Потемкин».

У нас сейчас есть очень хорошие молодые режиссеры. Им надо радоваться, надо беречь их, потому что они показывают нам, кем они могут быть и кем они еще не стали.

Молодость должна быть притязательна, молодость может быть дерзка: она должна поднимать тяжелые грузы нового. Кино принадлежит молодежи; будущее принадлежит молодым режиссерам, если они вообще будущее видят. Не будем лгать или упрекать молодых режиссеров ни в чем. Разве только в том, когда они недостаточно знают

себя, хотя и знают прошлое. Но для того чтобы освободиться от прошлого и стать самим собой, тоже нужно время. На это иногда уходит молодость.

Лента «Иваново детство», снятая Тарковским, — произведение талантливого человека, но в ней нет правильно найденного места самого художника, нет его позиции над событиями, его решения. Такое решение преодолевает страшное или трогательное и приводит к истинному познанию вещи зрителем, давая страшному и трогательному место в искусстве.

Кинопроизведение — это не только исповедь режиссера, это — овладение режиссером истинной сущностью мира.

В ленте Тарковского мальчик смотрит в глубокий колодец и видит в нем свое отражение.

Так поступала Белоснежка в ленте Диснея. Белогривые кони из французской киноленты едят яблоки Довженко из «Земли». Яблоки, рассыпанные по полю, — это очень хорошо, но в этом нет еще истинной поступи нового творчества.

Озлобленный истеричный мальчик хорошо придуман, но работа взрослых вокруг него, необходимость не жертвы мальчика, а жертвы мальчишкой не доказана. Она не доказана самой судьбой. Его ненависть к немцам здесь сделана оправдывающей темой, но еще не показано, что он мог сделать.

А это удалось показать Чухраю. Алеша в ленте Чухрая совершил подвиг и погиб, но мы знаем судьбу живого Алеши, а не только гибель мальчика.

В ленте Тарковского есть превосходные места: мальчик вырвался из ужаса, надерзил, накричал, потом вымылся и засыпает, как ребенок, согревшись, и говорит сам себе слово: «Нервы...» — это он слышал в детском доме. Это слово, которое как будто не связано со всеми ужасами, которые пережил мальчик, нас трогает потому, что он здесь реален, этот мальчик.

Увлечение монтажом, передача ужаса через ужасы не всегда правильны. Человеческое сердце имеет границы восприятия, и боль приводит к обмороку и страх приводит иногда к сну, человек засыпает от ужаса.

Безумный монтаж, нагнетание ужасов ослабляет силу картины.

У нас есть драгоценный юноша Тарковский. Ему в Венеции дали знак Золотого Льва св. Марка. Это — почетная и заслуженная награда.

Но надо быть сильнее льва. Юноша Самсон на дороге к филистимлянке (он любил ее по ошибке) встретил льва. Он схватил льва за верхнюю и нижнюю челюсти и разорвал льва, потому что превосходил его своей силой.

Лев св. Марка — почетный лев, связанный с великой культурой, с великим городом.

Но его надо превзойти, так же как надо превзойти учителей и критиков.

Все будет хорошо, потому что молодость — это возможность стать таким, каким еще никто не был.

Основной вопрос сегодняшней и завтрашней советской кинематографии — вопрос о сценарии. Снимают у нас кинооператоры превосходно, и как ни хороши были старые операторы — Левицкий, Москвин, Тисса, Козловский, Владимирский, — новые операторы богаче по своей графической культуре. Кинооператор иногда становится не только другом, но и соперником кинорежиссера. Часто кинооператор уходит из своего искусства в режиссерское искусство. Вероятно, это закономерно. Режиссерами делаются у нас скульпторы, как М. Чиаурели, М. Ромм, художники, как Л. Кулешов, С. Юткевич, А. Довженко, актеры, как С. Герасимов, Ю. Солнцева. Я не знаю режиссера, выросшего из писателя, то есть режиссера, который был до этого писателем. Но знаю режиссера, который стал писателем, — это тот же Довженко.

М. Калатозов когда-то был кинооператором. Калатозов первый режиссер из кинооператоров.

Рядом с ним родился кинооператор Урусевский. Без смыслового фоторисунка, без операторского почерка вещи Калатозова непонятны. В смысловой ткани лежит один из основных материалов — способ съемки. Мы это видим и в картине «Летят журавли» и в картине «Неотправленное письмо».

Лента молодого режиссера М. Калика — тоже лента, в основе которой лежит операторская работа. Я не хочу сказать, что в ней нет смыслового построения, — я хочу сказать, что смысловое построение начинается с работы оператора особо осмысленной, особо подчеркнутой.

Сценарий написан Гажиу. Мальчик узнает, что если идти все прямо за солнцем, то обойдешь весь мир. Размер мира ему неизвестен. Он идет через город с утра до вечера, засыпает, и его приносят домой на руках. Видит он свой небольшой, но емкий мир.

Показ мира начинается с того, что перед ним проходит обыкновенная серо-красная железная крыша, с высоты которой на город смотрят дети.

Цвет в кино — чрезвычайно сложная вещь. Когда-то про одну из первых цветных картин я пустил поговорку, я назвал ее взбесившимся ландринном. Ландрин — это прозрачная цветная карамель. Я не называю фамилию режиссера, потому что он был не виноват — тогда цветом в кино еще не владели. Цветное кино было кино раскрашенным. Люди радовались, что появился цвет, и не знали, что с ним делать. В одной картине опытный режиссер положил на диване подушки разных цветов: он показал краски так, как показывают в текстильном магазине образчики материала. В мире цвет синего неба, его интенсивность, и интенсивность черного цвета, скажем, погреба, у которого открыта дверь, отличаются в несколько тысяч раз. Мы в картине можем дать разницу в интенсивности цвета — я говорю про живопись — в несколько десятков раз. Мы строим свою систему сигналов о значении света. И в результате строим свет только как понятие о свете; солнце на картине существует в системе работы художника.

Кинолента — это витраж (витражом называют картины на цветных стеклах старых храмов), это цветное прозрачное изображение, густота цвета его меньше, чем густота цвета витража.

Цвет прежде всего нуждается в ограничении цвета, в выборе его значимости.

С. М. Эйзенштейн за недолгую свою жизнь снял всего несколько сот метров цветного кино — не цветного, а цветового. Первая и вторая части последней его картины — «Иван Грозный» черно-белые. Но в одной сцене через подсветку черно-белого кино, то, что называлось в старину витражом, мы входим в мир цветного кино. Сцена с опричниками снята в цвете. Цвет этот строго ограничен. Опричники одеты в темно-лиловые кафтаны с желтыми полосами. От стен на них дан цветной рефлекс. Иван Грозный одет в царское платье. Потом он в это платье одевает своего соперника. Басманов одет в яркую рубашку и танцует в ней среди темных опричников. Здесь цвет ограничен, но тщательно выбран. Перед нами начало киноживописи.

Калик и его оператор ввели в кинокартину цветное стекло. Мальчик рассматривает мир через куски разбитого стекла, и мир по-разному окрашивается. Это — шестрота ра-

достного детского восприятия. Это очень хорошо придумано. Но этого слишком много. Тут мало ограничения, с которого должен начинать художник.

Для того чтобы придумать что-нибудь правильное, надо придумать бесконечно много, а потом почти все вычеркнуть, найдя в этом многом главное, определяющее, остальное забыть.

В картине есть замечательные цветные куски. Например, показан цвет асфальта, обруч, который катится по этому асфальту, тень обруча и мальчик, который гонит обруч.

Существует прекрасная французская лента «Красный шар». Я не пересказываю картины, потому что о ней говорится в этой книге. История красного шарика дана и в ленте Калика. В ней даже есть воспоминание об этой картине, когда мальчик идет за шариком. Но Калик — самостоятельный художник. Его мир, мир, который видел мальчик, — советский мир, справедливый, веселый, желанный. Но он пестр, он не объединен художником. Поэтому он не представляет собой ступени познания. Картина пестра, и в ней слишком много цветного стекла. В ней есть ненужные изображения. Например — напрасно снята улица Росси в Ленинграде, точным кинематографическим способом она введена в картину, и по этой улице в ранний час милиционер бережно несет домой спящего мальчика. Это хорошо придумано, только незачем. Это улица другого города, ее незачем вводить в картину.

Есть рисунок Матисса, изображающий хоровод пляшущих женщин. Этот рисунок ожил в картине как хоровод физкультурниц. Он как бы соответствует вечеру, но он не соответствует восприятию мальчика; это не его познание города, это не ступень его познания.

Картина сделана очень талантливым режиссером, снята блистательным оператором, но не написана опытным, понимающим свою задачу сценаристом. Это не означает, что ее не должно было быть, что мы не должны ей радоваться. На лугу искусства расцветают разные цветы. Они борются друг с другом. Их пестрота и есть богатство искусства. И они находят в душе художника свою логику, освобождаясь в конце концов от элементов случайности.

Есть старый хороший детский писатель Рувим Фрайерман. Во время наступления немцев на Москву Фрайерман ушел в народное ополчение. Ополчение почти целиком погибло. Но Фрайерман пережил Вязьму и всю войну рядо-

вым пехотинцем. Сейчас он не только старый, но и очень усталый человек. Когда он был моложе, он написал повесть или роман «Дикая собака Динго». Построение вещи следующее.

Девочка живет на Дальнем Востоке. Мать оставлена отцом. Это — обида, хотя родители не поссорились. Девочка привязана к мальчику, уроженцу здешних мест. Приезжает отец, приезжает с другой женщиной и с мальчиком, приемным сыном. Девочка ревнует отца к новой его жене, влюбляется в нового мальчика, того, который приехал. Роман взрослых как будто отражается в романе подростков. Девочка переживает свою первую любовь как вину и узнает что то, что она испытывала к другому мальчику до приезда москвича, не было любовью, она ошибалась. Эти взаимоотношения романа родителей с опытом ребенка хорошо сделаны Фрайерманом, большим серьезным человеком, способным к подвигу.

Режиссер Карасик снял хорошую картину с хорошими актерами. Роль девочки играет артистка Г. Польских, и играет хорошо. Эта девочка — дикая собака Динго, своенравная, требовательная. Ее первый друг очень интересен. Отец ему подарил ездовых собак, он любит девочку, и любит ее, вероятно, навсегда. А она только думает, что любит, и уходит от своей первой любви ко второй, которая, может быть, первая. Это очень хорошо снято. Дети остаются детьми. Их ошибки, их попытки к подвигу, их ссоры — все жизненно.

Но старшее поколение не дано в своих взаимоотношениях. Мать девочки, которая встречается со своей соперницей и начинает красить губы (это замечает девочка), мать которая не разлюбила, и ее соперница — не то что плохо играют, они не поставлены режиссером и сценаристом, они недодуманы. А поэтому художественной формы сюжета в ленте нет; нет анализа опыта одного поколения другим поколением, нет взаимоотношения разных линий кинокартины.

Лента Калика не была за границей. У нас она имела успех.

Лента Карасика была у нас на экране и имела хороший успех. За границей она получила премию. Лента Тарковского получила премию за границей, у нас не имела успеха.

То, что картина премируется за границей, не является

виной режиссера, потому что режиссер об этих премиях не хлопочет, но это не является окончательным решением. Большое кинопроизведение в конце концов, хотя бы с годами, должно дойти и до того места, где оно создано, хотя совершенно не обязательно, чтобы картина была в момент своей съемки правильно оценена.

Недавно мне напомнили, как братья Васильевы и художественный руководитель «Ленфильма» Адриан Петровский ехали сдавать картину «Чапаев». Адриан Петровский был переводчиком Аристофана, человеком огромной культуры, опытным кинематографистом. Братья Васильевы были прекрасными кинематографистами. Они были такими же рабочими кинематографии, как Донателло флорентинец был резчиком и поэтому скульптором. Они ехали, не только не ожидая удачи, но ожидая неудачу, хотя снимали картину вдохновенно. «Чапаев» сразу получил успех у народа. Этот великий успех был создан художниками, но не был ими предвиден. Они как бы приняли ответственность за успех или неуспех на себя. Они делали картину и для себя, по внутренним законам искусства. Кинокартину снимали как будто всем «Ленфильмом». «Чапаев» как бы заключал цикл лент о гражданской войне. Он был в конце общей работы целого периода советской кинематографии.

Я сейчас делаю ошибку, потому что пишу про те работы, про которые уже много писал.

Но, как говорят ораторы, время мое истекло. Если бы оно истекло только на этой книге!

Время мое истекает. Я сохранил кое-какой опыт, умею продолжать удивляться чужим успехам. Они велики. Кажется мне, что я умею еще понимать, что сегодняшней день, день моей старости, не хуже вчерашнего дня.

Кинематография уходит вперед. Она идет в гору, ставит перед собой новые задачи. Я боюсь только, чтобы молодежь не научилась искусству слишком рано. Когда-то В. В. Маяковский, который очень хорошо знал старую русскую поэзию, и не только наизусть Пушкина, Некрасова, но и символистов и тех поэтов, его современников, которых мы все забыли, и старых поэтов, и библию, которую ему пришлось прочесть в тюрьме, где не давали никаких других книг, говорил, что он сумел не научиться русскому стихосложению, но сумел создать для себя то стихосложение, которое помогало ему выразить новое содержание, не теснило новых слов старым ритмом фраз. В старину набирали

не машинами, набирали руками, прикладывая букву к букве, потом мыли шрифт керосином, чтобы старые буквы не слипались, чтобы они разошлись, создавая новые слова и новые понятия. В искусстве еще нет машинного набора. Старые слова надо промывать и чистить. Непременно надо набрать новые слова. Не надо бояться, что эти слова еще не были вверстаны в искусство. Имя Татьяны в эпоху Пушкина было большой поэтической новостью: оно еще напоминало о девичьей, оно было простонародным. В говоре людей, героев «Детства и отрочества» Толстого, есть элементы семейного словоупотребления. Это как бы домашний язык, это не только великая старая русская речь. Но надо не кокетничать и этой новизной. Оставим ее средством. Не увлекаться вычурностью почерка и, умея создавать кадр, что необходимо, уметь забывать, что ты создал кадр.

Надо много работать. Создавать новую форму во имя нового содержания и бросать ее на новую работу.

Маяковский писал:

Умри, мой стих,  
   умри, как рядовой,  
 как безьянные  
   на штурмах мерли наши!

1963

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ ВТОРОЕ — О ТЕЛЕВИДЕНИИ

Когда мы читаем обычный детективный роман, то какое бы состояние ни получил герой в результате запутанных происшествий, мы сами от этого не имеем никакой прибыли. Уже Теккерей в романе «Ньюкомы» говорит, что ни золото, которым осыпает автор своих героев, ни палочные удары, которыми он наказывает злодеев, не имеют реальной цены. Но когда предметом тайны является истина, мы оказываемся заинтересованными наследниками и получаем наследство в самом деле.

Я приведу пример. Б. Казанский написал две книги. Одна называется «Приключения слов», другая — «Разгаданная надпись». Первая посвящена истории возникновения слов, вторая рассказывает о том, как ученые расшифровали египетские иероглифы и как вообще происходят

процессы разгадывания иноязычной надписи, способ начертания которой утрачен.

Эти две замечательные книги мало рецензировали, хотя их несколько раз переиздавали и они имели успех у читателя. Книги Казанского, которым скоро будет двадцать пять лет, по-моему, являются прародителем нового жанра — советского «научного детектива».

Другой пример — книга С. Смирнова о героях Брестской крепости. Шаг за шагом мы вместе с автором следим за тем, как разгадывается история сопротивления: героический бой распадается на понятные нам подвиги, и эти подвиги объясняют нам душу советского человека.

Этот высокий жанр документален не потому, что люди боятся выдумать, а потому, что действительность, показанная и постигнутая в своей полноте, прекрасна.

Литературовед и выдающийся мим Ираклий Андроников вместе со сценаристом Сергеем Владимировским и режиссером Михаилом Шапиро создали ленту «Загадка Н. Ф. И.». Эта лента состоит из трех эпизодов, из которых первые два представляют собой показ процесса работы литературоведа.

Начнем с заглавной новеллы, которая в ленте занимает второе место.

Существуют стихи Лермонтова, которые посвящены Н. Ф. И. Было предположение, что эта Н. Ф. И. — дочь драматурга Иванова.

В «Загадке Н. Ф. И.» Андроников показал пример литературных поисков, так сказать, в чистом виде.

Работа Андроникова художественно оригинальна: он воссоздает эпизод биографии Лермонтова по его стихам и обнаруживает за стихами драму поэта.

Как создатель нового исполнительского жанра, как актер Ираклий Андроников — явление необычное. Он открывает новые горизонты в кино и в телевидении.

Он не только возбуждает интерес у зрителя, но и делает его участником литературных поисков. Я думаю, что после просмотра этой ленты многие зрители будут с еще большим интересом относиться к литературоведению, к литературным документам, к старым книгам, лучше поймут их ценность.

Литературоведческие поиски Ираклия Андроникова дали важные результаты: сопоставляя тексты, он установил, что Н. Ф. Ивановой посвящены не три-четыре стихотворе-

ния, как думали раньше, а целый цикл лермонтовских стихов — всего тридцать. Он создал «попутно» биографию женщины, которую любил неудачной любовью Лермонтов, и ее мужа — людей, характерных для своей среды. Многие объясняет нам в психологии поэта эта высокая и гордая любовь, которая не могла быть счастливой. Прекрасно использовал И. Андроников беглые упоминания в документах, которые до него были хорошо известны, но плохо прочитаны.

Наконец, поиски Андроникова приводят нас к новым находкам — к альбому, в котором записаны, правда, не лермонтовской рукой, неведомые нам стихотворения Лермонтова. Зритель обогащается этими стихами, превосходно прочитанными Андрониковым.

Это лучшее, что есть в ленте.

Она сюжетна в высоком смысле этого слова — зрителю становятся близкими высокие переживания Лермонтова. В то же время лента весела, шутлива, в ней показаны разные люди и показаны сложно.

Это очень интересное, точно построенное кинопроизведение. В его создании принял участие оригинальный кинодраматург Сергей Владимирский, который до этого показал нам много лет назад прекрасную новаторскую ленту о рукописях А. С. Пушкина, разобрав вместе с С. М. Бонди историю создания произведения.

С моей точки зрения, несколько слабее в актерском исполнении первая новелла — «Подпись под рисунком». Ее содержание — документация лермонтовских рисунков, поиски тех мест и тех руин, с которых сделаны зарисовки. Поиски эти удачны.

Выясняется, что в основе тех вещей Лермонтова, которые мы считали чисто романтическими, а иногда имеющими лишь литературные источники, лежит народное предание и исторический памятник.

В первой новелле хорошо сняты несколько грузинских колхозников, искренне заинтересованных в литературном поиске, но литературоведческой работой Андроникова и показом его актерского искусства эта часть фильма менее наполнена, чем вторая.

Третья часть ленты представляет собой рассказ сторожа могилы Лермонтова. В ней есть прекрасные удачи «двойного» показа, когда крестьянин, которого играет Ираклий Андроников, в свою очередь создает образ бабушки Лер-

монтажа. Это двойное перевоплощение — не актерский трюк, а лирическое углубление темы.

Произведение Ираклия Андроникова, Сергея Владимировского и Михаила Шапиро — несомненная удача, и удача кинематографическая.

Зритель смотрит фильм с напряженным интересом и после сеанса оказывается духовно обогащенным.

Но у ленты есть и другое значение. Она представляет собой новое явление в телевидении.

Когда-то Владимир Маяковский написал статью под названием «Расширение словесной базы». В этой статье говорилось о значении звучащего слова в поэзии: «Революция не аннулировала ни одного своего завоевания. Она увеличила силу завоевания материальными и техническими силами. Книга не уничтожит трибуны. Книга уже уничтожила в свое время рукопись. Рукопись — только начало книги. Трибуну, эстраду — продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видно глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру»

На Западе не все это понимают. Мы слышим крик отчаяния, что телевидение убивает книгу, что люди разучиваются читать. Мы думаем, что разучиваются читать они не потому, что смотрят телевизионные передачи, а потому, что многие из них живут плохо, просто им не до книги.

Телевизор не только не соперник книги — это новый способ связи людей, новый способ фиксации слова.

Звучащее слово жизненней и могущественней книжного. В хорошем исполнении фраза писателя становится не беднее, а богаче.

Для пропаганды этого богатства нужна большая изобретательность.

Ею отличается Ираклий Андроников.

Еще важнее понять принципиальное значение ленты. В ней мы находим художественно построенную речь. Она интересует зрителя, который смотрит и слушает неотрывно и узнает новое. Перед нами — возникновение нового этапа телевизионного искусства. Роль так называемого диктора меняется, углубляется. Обо всем этом мечтали Яхонтов и Маяковский. Об этом должны были бы подумать художники нового, будущего искусства, искусства телевидения.

То, что сделал Ираклий Андроников,— разбег перед большим полетом. Телевидение не должно копировать театр, не должно копировать кино. Оно не просто радио с изображением. В нем заключена возможность нового расширения «словесной базы», расширения художественного мышления.

1959

## ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ЭТО УЧАСТИЕ В ДАЛЬНЕМ ДЕЙСТВИИ

Картина, книга жили вечно, они были вечны, как черепки керамики.

Но слово только повторялось, а не закреплялось.

Что же касается зрелища, то оно было однократным, и от великих художников прошлого остались только пересказы.

Я могу рассказать, как играл великий комик Константин Варламов, но это, скорее, напоминание самому себе.

Мы живем во время закреплённых информаций.

Как трудно переступить порог, ведущий к новым методам информаций, показывает история изобретения кино.

Интересно проанализировать, почему Эдисон не изобрел кино. Движущееся изображение было найдено, то есть оно было разбито на неподвижные этапы, и был создан метод смены изображений; этот метод уже давал движение, но Эдисон не решился проецировать картину на экран, ему показалось, что движущееся изображение всем быстро надоест. Ведь старые панорамы смотрели в глазок.

Самое важное изобретение современности — это приборы общности восприятий: кино, радио, телевидение.

В кинокартине человек движется, человек говорит, он говорит всюду. Еще в 1932 году Лев Петрович Якубинский в «Очерках по языку» отметил значение «массовой коммуникации». Он отметил, что появились и появляются новые средства массовой, международной коммуникации. Разнообразие языков хотя и разделяет нас, но движение и сопереживание движения объединяют миллионы.

Я знаю, каковы итальянцы по кинокартинам. Они мои личные знакомые, я понимаю логику их поведения, я знаю, кто такие японцы, знаю горе и радость мира.

Кинематография и телевидение хотя еще бегло и не до конца, но ознакомили человека с человечеством.

У нас теперь не только общая судьба, но и знание этой судьбы.

Значение современной темы состоит не только в том, что советский человек узнает самого себя, но и делает себя понятным другим народам.

Телевидение и кино — великий путь искусства.

Если во времена олимпийских игр в Греции для того, чтобы люди могли смотреть на арену состязаний, прекращались войны, то экраны кино и телевидения должны расширяться для того, чтобы стать экранами мира.

Почему так быстро развивалась кинематография? Мы не успеваем осознавать превращение своего искусства, мы недостаточно радуемся успехам человечества, которое сумело записать путь свой движущимся синим конусом на экране, а теперь научилось быть зрителем и участником действия везде.

1963

## ОДИССЕЙ НАТЯГИВАЕТ ЛУК

Во дворце на острове Итака шел пир. Женихи, родственники царя Одиссея, без вести пропавшего, пировали. Ели мясо, обнимали рабынь и требовали от жены Одиссея Пенелопы, чтобы она скорее выбрала кого-нибудь из гостей себе в мужья.

Море выбросило на берег Итаки царя, обратившегося в нищего. Только свинопас узнал его.

В рубище пришел царь в свой дворец, сел на последнее место, над ним издевались; он тоже был гостем, но презираемым.

Пенелопа сказала, что выйдет замуж за того, кто натянет тугой лук Одиссея, чья стрела пронизет, не задев, двенадцать висящих медных колец. Никто из веселых гостей, которые считали себя богатырями, не мог сблизить тугие рога лука.

Нищий, сидящий у порога, попросил дать ему лук.

Засмеялись женихи, но было много выпито, да и все были смущены своим бессилием, чувство неравенства было ослаблено. К тому же за пришельца заступился Телемак.

Одиссей взял лук, посмотрел на него. Засомневался один из женихов, увидев, что Одиссей держит лук, как надо, — может быть, пришелец когда-нибудь выделывал луки. Одиссей взял лук, натянул одним усилием и прострелил все двенадцать колец. Сразу изменился его вид: облик нищеты сошел с героя; сын и двое слуг, вооружившись, стали рядом с Одиссеем. Он пускал не знающие промаха стрелы во врагов-женихов.

Был долгий бой, с изменами рабов. Исход боя колебался; потом завершилась жестокая месть и новая глава эпоса.

Неузнанным часто входит искусство в свой дом, садится с краю.

Его видят боковым зрением, дают из милости кусок, но еще не уважают.

Только полтора-два года прославлена форма романа, хотя она существует, вероятно, тысячелетия.

Во второй половине XVIII века еще говорили, что существует только один роман — «Дон-Кихот», да и тот шародия на роман.

Но в руках Смоллета, Фильдинга, Руссо уже был лук, уже натягивалась тетива.

Новый способ познания мира побеждал.

Дело не обошлось без обид.

Неузнанным входит искусство в свой дом.

Я еще помню появление кинематографа. Аппарат зудел, как некое насекомое, мерцал поток света — на экране шевелились немые, непонятные и занятые тени.

В это время, за полгода до смерти Льва Николаевича Толстого, в усадьбу Ясная Поляна пришел очень знаменитый и очень красивый писатель — Леонид Андреев. Он говорил с Толстым про кино и потом записал, что Толстой ему сказал: «Непременно буду писать для кинематографа».

Толстой брал новое оружие в руки, хотя времени у него уже не было.

Неузнанным присутствует в нашем доме новое.

Мы не слышим, что говорит радио, не видим голубого аквариума телевизора, на выгнутом боку которого искривленно проходит движение мира. Вместо уважения к новому

мы пытаемся противопоставить ему традицию и говорим об «удешевлении искусства».

Искусство дешевет давно: со времени пирамид. Оно подешевело, отказавшись от папируса и пергамента, перейдя на бумагу; потом еще более подешевело, придя к печатному станку.

В архитектуре оно дешевет, переходя от камня к кирпичу и от кирпичика к бетону.

Такой вид удешевления называется качественным изменением явлений культуры. Вне желания отдельных людей искусство стремится к все более широкой информации и обрацается все более к широким аудиториям и все теснее связывает мир.

Демократичность — иногда ложная — современного искусства стихийна.

Что же касается пирамид, готических зданий, старой русской архитектуры, Шекспира, Пушкина, Толстого — все это остается, все это не отменяется, но все становится видимым, внятным и не путем миража, а путем видения и сравнения.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

Примечания, фильмография и библиография  
Е. ЛЕВИНА

## ПРИМЕЧАНИЯ

**ВСТУПЛЕНИЕ.** Написано в 1963 г. для настоящего сборника.

**РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО.** Написано в 1963 г. для настоящего сборника.

**Тарич Ю. В.** (р. 1885) — советский кинорежиссер. Поставил фильмы: «Банда батьки Кныша», «Враги» (1924), «Крылья холопа» (1925), «Капитанская дочка» (1928) и др. Работал на Московской студии научно-популярных фильмов.

**Зархи Н. А.** (1900—1935) — советский драматург, сценарист, театрик кино. Автор сценариев фильмов «Особняк Голубиных» (1925), «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Победа женщины» (1927), «Города и годы» (1930, совместно с Е. Червяковым) и др.

**СЮЖЕТ В КИНЕМАТОГРАФЕ.** Из книги «Литература и кинематограф», Берлин, 1923.

**КОЛЕСО.** Журн. «Новый зритель», М., 1925, № 39, с. 22.

«**Станционный смотритель**» («Коллежский регистратор») — экранизация одноименной повести А. С. Пушкина. Авторы сценария В. Туркин, Ф. Опец; реж. Ю. Желябужский, И. Москвин; опер. Ю. Желябужский, Е. Алексеев; худ. И. Степанов. В гл. ролях: И. Москвин (Симеон Вырин), В. Малиновская (Дуня), Б. Тамарин (Минский). Произв. «Межрабпом-Русь», 1925.

**ЭЙЗЕНШТЕЙН.** Из книги «Эйзенштейн. «Броненосец «Потемкин»». Кинопечать, М., 1926, с. 5—9.

**А. ХОХЛОВА.** Из одноименной книги В. Шкловского и С. Эйзенштейна. Кинопечать, М., 1926, с. 10—16.

**Фербенкс Дуглас** (1883—1939) — знаменитый американский актер немого кино. Снимался с 1915 г. Лучшие фильмы: «Знак Зорро», «Робин Гуд», «Три мушкетера», «Багдадский вор». Организатор и с 1927 г. председатель голливудской Академии киноискусства и науки.

**Пикфорд Мэри** (р. 1894) — выдающаяся американская актриса немого кино. Лучшие фильмы: «Маленькая принцесса», «Звезда моря», «Полли-Анна», «Розита» и др.

**Фатти** (Н. Ф. Роско Арбукл, 1881—1933) — выдающийся американский актер немого кино, исполнитель комических ролей.

**Нильсон Аста** (р. 1881) — выдающаяся датская актриса немого кино.

**Негри Пола** (Аполлония Шапулез, р. 1897) — знаменитая американская актриса немого кино.

**Валентино Рудольфо** (1895—1926) — знаменитый американский актер, типичный представитель голливудской системы «звезд».

**ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ КИНОКАДРА.** Из книги «Их настоящее», Кинопечать, М., 1927. Печатается с сокращениями.

**«Попытка «фэкс» и Юрия Тынянова дать в кинематографическом произведении эквивалент стилю Гоголя не удалась»** — речь идет о фильме «Шинель», производство Ленинградкино, 1926. Авт. сцен Ю. Тынянов; реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг; опер. А. Москвин, Е. Михайлов; худ. Е. Еней. В гл. ролях: А. Костричкин (Башмачкин), А. Еремеева (девушка), С. Герасимов (шулер).

**КИНОФАБРИКА.** Из книги «Моталка», Кинопечать, М., 1927. Печатается с сокращениями.

**Крузе Джемс (1884—1941)** — американский кинорежиссер.

**«Абрек Заур» («Сын гор»)** — фильм производства Госкино (3-я фабрика), 1926 г. Авт. сцен. И. Бек-Абай; реж. Б. Михин; опер. К. Кузнецов; худ. И. Махлис; монтаж Э. Шуб. В 1938 г. фильм был сокращен и вышущен в новой редакции. Фильм рассказывает о борьбе горцев Кавказа с царскими властями в середине 19 в.

**«Потомок араба» («Русская лошадь»)** — фильм производства Госкино (1-я фабрика), 1926 г. Авт. сцен. Н. Шпиковский; реж. Я. Морин; опер. А. Гринберг; худ. И. Сукласов. Фильм рассказывает о дальнейших событиях из истории разведения орловской породы рысаков (которые вели свое происхождение от арабского жеребца, вывезенного графом Орловым с турецкой войны — отсюда название фильма).

**ИХ НАСТОЯЩЕЕ.** Кинопечать, 1927, Печатается с сокращениями. КУЛЕШОВ.

**Тройницкий** — в те годы директор Эрмитажа.

**Галаджев П. С.** (р. 1900) — советский актер и художник, начал работать в кино в мастерской Л. В. Кулешова.

**Фогель В. П.** (1901—1929) — советский актер, ученик Л. В. Кулешова, исполнитель центральных ролей в фильмах «Луч смерти», «Мисс Менд», «По закону», «Третья Мещанская», «Дом на Трубной» и др.

**Комаров С. П.** (1891—1956) — советский актер и режиссер, ученик Л. В. Кулешова, один из наиболее ярких актеров его мастерской. Исполнитель главных ролей в фильмах «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Мисс Менд», «По закону», «Саламандра», «Окраина» и др. Режиссер фильма «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927), «Кукла с миллионами» (1928).

**ВЕРТОВ.**

**«Шоколадные ребята»** — негритянская группа из США, гастролировавшая в СССР с одноименной опереттой.

## ЭЙЗЕНШТЕЙН.

**«Постановки профсоюзов... вышли как традиционно-сюжетные»** — имеется в виду фильм в шести сериях «Из искры пламя», произв. Пролеткино, 1924. Авт. сцен. и реж. Д. Бассальго; опер. В. Добржанский; худ. Я. Иванов-Барков. Фильм рассказывает о революционном движении русских текстильщиков.

**5 ФЕЛЬЕТОНОВ ОБ ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ.** Из книги «Гамбургский счет», изд-во писателей в Ленинграде, 1928, с. 146—152.

**«9 января»** («Кровавое воскресенье», «Черное воскресенье») — историко-рев. драма. Авт. сцен. П. Щеголев; реж. В. Висковский; опер. А. Москвин, А. Долматов; худ. А. Уткин. Произв. Севзапкино, 1925.

**«Фильм Грановского»** — очевидно, имеется в виду фильм «Еврейское счастье» («Менахем Мендель»), произв. Госкино (1-я фабрика), 1925. Авт. сцен. Г. Гричер-Чериковер, И. Тенеромо, Б. Леонидов; реж. А. Грановский; опер. Э. Тиссэ, В. Хватов, Н. Струков; худ. Н. Альтман; авт. надписей И. Бабель. Фильм, построенный по мотивам рассказов Шолом Алейхема, рисовал положение еврейской бедноты, загнанной царизмом за «черту оседлости». Первое выступление в кино С. М. Михоэлса.

**О РОЖДЕНИИ И ЖИЗНИ «ФЭКСОВ».** Из книги «Гамбургский счет», с. 174—179.

**ИТОГИ.** Из книги «Их настоящее».

**ПОЭЗИЯ И ПРОЗА В КИНЕМАТОГРАФИИ.** Из книги «Гамбургский счет», с. 160—165.

**ОШИБКИ И ИЗОБРЕТЕНИЯ.** Из книги «Гамбургский счет», с. 165—174.

**«ТРЕТЬЯ МЕЩАНСКАЯ».** Из книги мемуаров «Жили-были». «Советский писатель», М., 1963.

**СОВЕТСКАЯ ШКОЛА АКТЕРСКОЙ ИГРЫ.** Впервые в журн. «Советский экран», 1928, № 47, с. 4. Вошло в книгу «Поденщина», изд-во писателей в Ленинграде, 1930, с. 132—137. Печатается по тексту книги.

**ПОГРАНИЧНАЯ ЛИНИЯ.** Из книги «Поденщина», с. 100—105.

**ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТОЛСТОЙ.** Из книги «Поденщина», с. 165—170. Печатается с сокращениями.

**КИНОЯЗЫК «НОВОГО ВАВИЛОНА».** Из книги «Поденщина», с. 147—157.

**БЕРЕГИТЕСЬ МУЗЫКИ.** Впервые в журн. «Советский экран», 1929, № 1, с. 6. Вошла в книгу «Поденщина», с. 137—142. Печатается по тексту книги.

**Ржешевский А. Г.** (р. 1902) — советский сценарист. Автор сценариев фильмов «В город входить нельзя» (1929, реж. Ю. Желябужский), «Простая история» (1932, реж. В. Пудовкин), «Двадцать шесть комиссаров» (1933, реж. Н. Шенгелая), «Бежин луг» (первый вариант, 1936, реж. С. М. Эйзенштейн; фильм не был закончен) и др.

**КОНЕЦ БАРОККО.** Письмо Эйзенштейну. «Литературная газета», 1932, 17 июля.

**ПИСЬМО ЧАРЛИ ЧАПЛИНУ.** «Литературная газета», 1931, № 12.

**ВТОРОЕ ВСТУПЛЕНИЕ.** Написано в 1963 г. для настоящего сборника.

«Первая звуковая картина, появившаяся на советском экране, была снята Г. Козинцевым и Л. Траубергом» — речь идет о фильме «Одна», произв. Ленинградкино, 1931. Е. Кузьмина исполняла в нем центральную роль молодой учительницы Елены.

**РАЗГОВОР С ДРУЗЬЯМИ.** Из книги «Дневник», «Советский писатель», М., 1938, с. 139—158.

**БРАТЬЯ ВАСИЛЬЕВЫ.** Написано в 1963 г. для настоящего сборника.

**О «ЧАПАЕВЕ» ЕЩЕ РАЗ.** «Литературная газета», 1935, № 23.

**ОСОБОЕ МНЕНИЕ.** «Кино», М., 1937, № 46.

**КАКИМ БЫЛ ПУГАЧЕВ?** «Кино», М., 1937, № 54.

**О НОВЫХ ПУТЯХ КИНО.** «Знамя», 1938, № 3, с. 264—271.

**«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ».** «Кино», М., 1938, 2/XI.

**ФИЛЬМ О СУВОРОВЕ.** «Знамя», 1941, № 3, с. 216—219.

**«КУТУЗОВ».** «Искусство кино», 1946, № 2—3, с. 2—3.

**ХАРАКТЕР В СЦЕНАРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА.**

Сб. «Вопросы киносценарии», выш. 1, М., 1954.

**«ВОЛГА-ВОЛГА».** «Литературная газета», 1938, № 28.

**ЭСФИРЬ ШУБ.** «Искусство кино», 1940, № 1—2, с. 93.

**«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН».** «Кино», М., 1939, 11/XI, с. 3.

**МАЯКОВСКИЙ В КИНО.** «Кино», М., 1940, 11 апреля. В статью вошел отрывок из статьи «Кинематография Маяковского», «Кино», М., 1937, № 17.

**ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ КИНОСЦЕНАРИЙ.** «Советское искусство», М., 1945, № 30. Печатается с сокращениями.

**ПОСЛЕ ВОЙНЫ.** Написано в 1963 г. Специально для настоящего сборника.

**КИНО, ДРАМА, ПРОЗА.** «Искусство кино», 1946, № 2—3, с. 33—35.

**ЗАМОРСКАЯ БОЛЕЗНЬ.** «Литературная газета», 1946, № 42.

**ЗАМЕТКИ СЦЕНАРИСТА.** «Искусство кино», 1952, № 2, с. 78—83.

**О ЖАНРАХ «ВАЖНЫХ» И «НЕ ВАЖНЫХ».** «Искусство кино», 1953, № 9, с. 21—35.

**ЗАМЕТКИ О СЮЖЕТЕ В ПРОЗЕ И КИНОДРАМАТУРГИИ.** Сб. «Вопросы кинодраматургии», вып. II, М., «Искусство», 1956, с. 124—134.

**ДОН-КИХОТ ПРОДОЛЖАЕТ СВОЙ ПУТЬ.** «Культура и жизнь», 1957, № 12, с. 45—48.

**НА ВЕРШИНЫ ТОЛСТОВСКИХ РОМАНОВ.** «Искусство кино», 1960, № 11, с. 57—65.

**«БЕЛЫЕ НОЧИ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО И И. ПЫРЬЕВА.** «Литература и жизнь», 1960, 5 марта.

**КОНФЛИКТ И ЕГО РАЗВИТИЕ В КИНОПРОИЗВЕДЕНИИ.** Сб. «Вопросы кинодраматургии», вып. IV, М., «Искусство», 1962, с. 29—82.

**ПАВЛЕНКО В КИНО.** «Знамя», 1959, № 7, с. 216—217.

**ЭЙЗЕНШТЕЙН-ХУДОЖНИК.** «Литературная газета», 1962, 12 апреля.

**СИТУАЦИЯ И КОЛЛИЗИЯ.** Сб. «Вопросы кинодраматургии», вып. III, М., «Искусство», 1959, с. 24—62.

**СЧАСТЬЕ.** «Искусство кино», 1957, № 10, с. 70—74.

**ЛУЧШИЙ КИНОФИЛЬМ МИРА.** «Известия», 1962, 24 февраля.

**«ТИШЕ! ЧАПАЙ ДУМАТЬ БУДЕТ!»** «Известия», 1964, 3 сентября.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ ПЕРВОЕ — О КИНО.** Написано в 1963 г. для настоящего сборника.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ ВТОРОЕ — О ТЕЛЕВИДЕНИИ.** Опубликовано в журн. «Искусство кино», 1959, № 10, с. 116—118 под названием «Ираклий Андроников рассказывает».

**ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ЭТО УЧАСТИЕ В ДАЛЬНЕМ ДЕЙСТВИИ.**

**ОДИССЕЙ НАТЯГИВАЕТ ЛУК.** «Знамя», 1962, № 8, с. 182—183.

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

### 1926

1. БУХТА СМЕРТИ. 7 ч., Госкино (1-я ф-ка). Авт. сцен. Б. Леонидов; авт. надп. В. Шкловский; реж. А. Роом; опер. Е. Славинский; худ.: Д. Колупаев, В. Рахальс.

По мотивам рассказа А. С. Новикова-Прибоя «В бухте «Отрада».

2. КРЫЛЬЯ ХОЛОПА. 9 ч., Госкино (1-я ф-ка).

Авт. сцен.: К. Шильдкрет, В. Шкловский, Ю. Тарич; реж. Ю. Тарич; сореж. Л. Леонидов; опер. М. Владимирский; худ. В. Егоров.

3. ПО ЗАКОНУ («ТРОЕ»). Экраниз., 6 ч., Госкино (1-я ф-ка).

Авт. сцен. В. Шкловский; реж. Л. Кулешов; опер. К. Кузнецов; худ. И. Махлис.

По мотивам рассказа Дж. Лондона «Неожиданное».

4. ПРЕДАТЕЛЬ. 8 ч., Госкино (1-я ф-ка).

Авт. сцен.: Л. Никулин, В. Шкловский; реж. А. Роом; опер. Е. Славинский; худ.: В. Рахальс, С. Юткевич.

По мотивам рассказа Л. Никулина «Матросская тишина».

Фильм сохранился неполностью.

### 1927

5. СЧАСТЛИВЫЕ ЧЕРЕПКИ («ГОНЧАРЫ»). 6 ч., Совкино (Л.).

Авт. сцен. К. Державин; либретто В. Шкловского; реж. Э. Иогансон; опер. П. Чупятов; худ. Е. Словцова.

Фильм не сохранился.

6. ТРЕТЬЯ МЕЩАНСКАЯ («Любовь втроем»). 7 ч., Совкино (М.).

Авт. сцен. В. Шкловский, А. Роом; реж. А. Роом; опер. Г. Гиббер; худ.: В. Рахальс, С. Юткевич; ассист. реж.: С. Юткевич, Е. Кузис.

Фильм сохранился без 4-й и 5-й частей.

7. УХАБЫ («УХАБЫ ЖИЗНИ»). 7 ч., Совкино (М.).

Авт. сцен.: В. Шкловский, А. Роом; реж. А. Роом; опер. Д. Фельдман; худ. В. Аден.

Фильм не сохранился.

8. ЕВРЕИ НА ЗЕМЛЕ. Документальный фильм, ВУФКУ.

Авт. сцен. В. Шкловский; авт. надп. В. Маяковский; реж. А. Роом.

## 1928

9. ДВА БРОНЕВИКА («БРОНЕВИК»). 6 ч., Совкино (Л.).

Авт. сцен.: В. Шкловский, С. Тимошенко; реж. С. Тимошенко; опер.: Л. Патлис, А. Гинцбург; худ. С. Мейнкни.

Фильм не сохранился.

10. ДОМ НА ТРУБНОЙ («ПАРАША»). 6 ч., «Межкрабпом-Русь».

Авт. сцен.: Б. Зорич, А. Мариенгоф, В. Шершеневич, В. Шкловский, Н. Эрдман; реж. Б. Барнет; опер. Е. Алексеев; худ. С. Козловский.

Фильм сохранился без 5-й части.

11. КАЗАКИ. 6 ч., Госкинопром Грузии.

Авт. сцен.: В. Шкловский, В. Барский; реж. В. Барский; опер. Ф. Гегеле; худ. В. Сидамон-Эристов.

Экранизация одноименной повести Л. Н. Толстого.

12. КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА («ГВАРДИИ СЕРЖАНТ»). 8 ч., Совкино (М.).

Авт. сцен. В. Шкловский; реж. Ю. Тарич; опер. М. Владимирский; худ. А. Уткин; композ. Г. Дудкевич.

По мотивам одноименной повести А. С. Пушкина.

13. МОЛОДОСТЬ ПОБЕЖДАЕТ («КОМСОМОЛЫЦЫ»). 7 ч., Госкинопром Грузии.

Авт. сцен. Г. Мдивани (тема В. Шкловского); реж. М. Геловани; опер. А. Дигмелов; худ. В. Сидамон-Эристов.

Фильм не сохранился.

14. ОВОД. 8 ч., Госкинопром Грузии.

Авт. сцен.: К. Марджанов, В. Шкловский; реж. К. Марджанов; опер. С. Забозлаев; худ. В. Сидамон-Эристов.

Экранизация одноименного романа Э. Войнич.

15. ПОСЛЕДНИЙ АТТРАКЦИОН («АГИТФУРГОН»). 6 ч., Совкино (М.).

Авт. сцен. В. Шкловский (по рассказу М. Шагинян); реж.: О. Преображенская, И. Правов; опер. А. Солодков; худ. А. Уткин.

## 1930

16. АМЕРИКАНКА. 6 ч., Госкинопром Грузии.

Авт. сцен.: Г. Стурау, В. Шкловский, Г. Мдивани; реж. Л. Эсакя; опер.: С. Забозлаев, М. Гальпер; худ. А. Уткин.

17. ОЧЕНЬ ПРОСТО («ПРИЕМНЫЙ ОТЕЦ»). 6 ч., Госкинопром Грузии.

Авт. сцен.: Г. Мдивани, В. Шкловский; реж. Г. Ломидзе; опер. А. Казанский; худ. В. Сидамон-Эристов.

18. ГОРИЗОНТ. 7 ч., «Межрабпомфильм».

Авт. сцен.: Г. Мунблит, В. Шкловский, Л. Кулешов; реж. Л. Кулешов; опер. К. Кузнецов; худ.: С. Козловский, Д. Черкес, П. Портонэ; композ. Д. Блок.

19. МЕРТВЫЙ ДОМ («ТЮРЬМА НАРОДОВ»). 7 ч., «Межрабпомфильм».

Авт. сцен.: В. Шкловский, В. Федоров; реж. В. Федоров; опер. В. Пронин; худ. В. Егоров; композ. В. Крюков.

### 1933

20. ЖИТЬ. 6 ч., «Росфильм» (Л.).

Авт. сцен. и реж. С. Тимошенко (авт. диалогов В. Шкловский); опер. Ю. Утехин; худ.: Н. Суворов, Ф. Беренштам; композ. Г. Попов. Фильм не сохранился.

### 1937

21. ТРИ МЕДВЕДЯ. Объемн. мульт., 2 ч., «Мосфильм».

Авт. сцен. В. Шкловский; реж.-пост. М. Бендерская; опер. Л. Княжинский; худ.: Е. Евган, К. Бевандовская; композ. С. Тартаковский.

### 1939

22. МИНИН И ПОЖАРСКИЙ. 15 ч., «Мосфильм».

Авт. сцен. В. Шкловский; реж.-пост.: В. Пудовкин, М. Доллер; гл. опер. А. Головня; худ. А. Уткин; композ. Ю. Шапорин.

Экранизация повести В. Шкловского «Русские в начале XVII века».

### 1947

23. АЛИШЕР НАВОИ. Ист.-биогр., 11 ч., Ташкентская киностудия.

Авт. сцен.: А. Спешнев, И. Султанов, С. Уйгун, В. Шкловский; реж.-пост. К. Ярмагов; опер. М. Краснянский; гл. худ. В. Еремян; композ.: Р. Глиэр, Т. Садыков.

### 1948

24. ДАЛЕКАЯ НЕВЕСТА. 10 ч., Ашхабадская киностудия.

Авт. сцен.: Е. Помещиков, Н. Рожков, В. Шкловский; реж.-пост. Е. Иванов-Барков; гл. опер. А. Булинский; худ. В. Хмелев; композ. К. Корчмарев.

**1953**

25. ЧУК И ГЕК. 5 ч., киностудия им. М. Горького.

Авт. сцен. В. Шкловский; реж.-пост. И. Лукинский; опер. Г. Гарибьян; худ.: Л. Иконникова, Б. Дуленков; композ. А. Лепин.

Экранизация одноименного рассказа А. Гайдара.

**1956**

26. ДОХУНДА. 8 ч., Таджикфильм.

Авт. сцен. В. Шкловский; реж.-пост. Б. Кимягаров; опер. Ф. Сильченко; худ.: П. Верременко, Д. Ильябаев; композ. С. Баласанян.

Экранизация одноименного романа С. Айни.

27. КАЗАКИ. Экранизация (по повести Л. А. Толстого). 10 ч., «Мосфильм».

Авт. сцен. В. Шкловский; реж.-пост. В. Провин; реж. И. Петров; опер.: И. Гелейн, В. Захаров; худ. М. Богданов, Г. Мясников.

## БИБЛИОГРАФИЯ

СТАТЬИ ПО КИНО, НЕ ВОШЕДШИЕ В НАСТОЯЩИЙ СБОРНИК.

- Сюжет в русском кино.— «Кинонеделя», Л., 1924, № 6, № 7.  
 Весна не повторится.— «Кинонеделя», Л., 1924, № 8.  
 Семантика кино.— «Киножурнал АРК», М., 1925, № 8.  
 1500 метров пыли.— «Кино», 1925, № 26.  
 Киноактер в коридоре.— «Кино», 1926, № 3.  
 О между прочем.— «Советский экран», М., 1926, № 21.  
 Либретто и материал.— «Кино», 1926, № 39.  
 Киноки и надписи.— «Кино», 1926, № 44.  
 Ипатьевская бомба.— «Советский экран», 1928, № 44, стр. 5.  
 О нашем дорогом больном.— «Советский экран», 1928, № 37, стр. 4.  
 Плавающий пузырь.— «Советский экран», 1928, № 39, стр. 6.  
 Ипатьевская бомба.— «Советский экран», 1928, № 44, стр. 5.  
 Два броневика.— «Советский экран», 1928, № 45, стр. 8—9.  
 Потери в людях.— «Советский экран», 1929, № 4, стр. 7.  
 Нужны инструктивные ленты. (В порядке обсуждения).— «Вечерняя Москва», 1930, № 23.  
 Рукавица за поясом. (В порядке обсуждения).— «Кино и зритель», 1930, № 7.  
 Кино в поход за технику.— «Советское искусство», 1931, № 13.  
 Как писать сценарии (книга). М., ГИХЛ, 1931.  
 Просим совершать поступки.— «Кино», 1932, № 31.  
 После киносовещания.— «Литературный критик», 1935, № 2, стр. 202—209.  
 Ревизор в кино.— «Литературная газета», 1934, № 126.  
 Проба крови.— «Литературная газета», 1934, № 77.  
 Да здравствует Виллья!— «Литературная газета», 1935, № 12.  
 Над чем мы работаем.— «Кино», 1936, № 27.  
 Наталка-Полтавка.— «Киногазета», 1936, № 56.  
 О формализме.— «Литературный Ленинград», 1936, № 20.  
 Качество и количество.— «Кино», 1936, № 61.  
 Больше и лучше.— «Кино», 1937, № 59.  
 «Страна Советов». Документальный фильм. Э. Шуб и Б. Агапова.— «Литературная газета», 1937, № 65.  
 Белеет парус одинокий.— «Кино», 1937, № 49.  
 Письмо в редакцию.— «Литературная газета», 1937, № 4.  
 Сценарий Габриловича.— «Литературная газета», 1937, № 4.  
 Тридцать лет операторской работы. Григорий Гибер.— «Кино», М., 1937, № 8.

- Капитанская дочка.— «Искусство кино», 1937, № 2.
- Открытое письмо Б. З. Шумяцкому.— «Кино», 1937, № 10.
- Минин и Пожарский (работа над сценарием).— «Кино», 1938, № 14.
- Лицом к современности (тематика советской кинематографии).— «Кино», 1938, № 18.
- Бессмертное «Слово о полку Игореве».— «Кино», 1938, № 21.
- Первые шаги.— «Кино», 1938, 5 сентября.
- Волга-Волга.— «Литературная газета», 1938, № 23.
- Остров сокровищ.— «Вечерняя Москва», 1938, № 77.
- Минин и Пожарский.— «Огонек», 1939, № 5, стр. 18—19.
- Об историческом сценарии (книга). М., Госкиноиздат, 1939.
- Двадцать пять лет.— «Литературная газета», 1939, № 8.
- Чарли Чаплин.— «Литературная газета», 1939, № 2.
- Минин и Пожарский.— «Кино», 1939, № 2.
- Честная лента (о фильме «Личное дело»).— «Кино», 1940, № 2.
- В. Маяковский в кино (отрывок из книги о Маяковском).— «Кино», 1940, № 14.
- Комедия о музыке.— «Литературная газета», 1940, № 31.
- Повторения.— «Кино», 1940, 13 сентября.
- Подкидыш, найденный Ринной Зеленой и Агнией Барто.— «Литературная газета», 1940, № 6.
- Хорошее начало.— «Кино», 1940, 29 мая.
- Тимур и его команда.— «Кино», 1940, 27 декабря.
- О биографической ленте.— «Кино», 1940, 22 октября.
- Новый фильм Кулешова.— «Искусство кино», 1941, № 1, стр. 4.
- Перед съемкой.— «Литература и искусство», 1941, № 9.
- Неуловимый Ян.— «Труд», 1943, № 142.
- Листы, вырванные из биографии и плохо прочтенные.— «Труд», 1943, 25 июля.
- Насреддин в Бухаре.— «Труд», 1943, № 188.
- Актриса.— «Литература и искусство», 1943, № 18.
- Перспективы жанра.— «Советское искусство», 1945, 22 марта.
- История изобретения. По поводу фильма «Эдисон».— «Советское искусство», 1945, № 22.
- Профессиональный киносценарий.— «Советское искусство», 1945, № 30.
- Справедливость.— «Советское искусство», № 37.
- Сила нового.— «Литературная газета», 1946, № 32.
- Искусство жизненной правды.— «Искусство кино», 1947, № 7, стр. 15—16.
- Крейсер «Варяг».— «Искусство кино», 1947, № 3, стр. 21—24.
- «В некотором государстве».— «Искусство кино», 1948, № 1, стр. 27.
- Конек-Горбунок.— «Пионерская правда», 1948, № 27.

- Заметки сценариста.— «Искусство кино», 1952, № 2, стр. 78—82.
- Новые биографические сценарии.— «Искусство кино», 1952, № 7, стр. 41—46.
- Сценарий и фильм.— «Литературная газета», 1953, № 114.
- Сценарий и производство.— «Литературная газета», 1954, № 30.
- О художественности.— «Искусство кино», 1955, № 10, стр. 20—27.
- Создание характера (на украинском языке).— «Литературная газета», Киев, 1955, № 41.
- Открытие темы.— «Искусство кино», 1957, № 5, стр. 65—67.
- Как летит красный шар? — «Искусство кино», 1957, № 8, стр. 108—112.
- Наше небо.— «Искусство кино», 1957, № 11, стр. 91—97.
- За традиционной схемой.— «Искусство кино», 1958, № 1, стр. 40—44.
- Не думайте, что инсценировка — спасение.— «Октябрь», 1958, № 10, стр. 149—152.
- «Война и мир» Кинга Видора.— «Искусство кино», 1958, № 11, стр. 123—126.
- Будущее.— «Литературная газета», 1959, № 33.
- С точки зрения соотечественника.— «Московский комсомолец», 1959, № 145.
- «Война и мир» и Одри Хепбёрн.— «Литература и жизнь», 1959, № 95.
- В. Шнейдеров.— «Советский экран», 1959, № 4, стр. 7.
- Судьба поэта.— «Советский экран», 1959, № 14, стр. 7.
- Классика и кино.— «Литература и жизнь», 1959, № 35; № 36; № 37.
- Сценарий — основа фильма.— «Литература и жизнь», 1960, 18 сентября.
- Ю. Солнцева.— «Советский экран», 1961, № 15, стр. 6—7.
- Художник и время.— «Искусство кино», 1961, № 9.

ЗА

ЛЕТ

4 *М. Блейман.* Попытка портрета

**И. Немое кино**

- 21 ВСТУПЛЕНИЕ  
25 РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО  
30 СЮЖЕТ В КИНЕМАТОГРАФЕ  
35 КОЛЕСО  
36 ЭЙЗЕНШТЕЙН  
38 А. ХОХЛОВА  
43 ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ КИНОКАДРА  
43 Глава первая  
48 Глава вторая  
51 Глава третья  
52 Глава четвертая  
56 КИНОФАБРИКА  
56 О советской фабрике вообще  
56 Вообще о съемке  
57 Киноактер на фабрике  
58 Как делают на фабрике сценарии и как они должны делаться?  
59 О том, что сценарий должен использовать интересную натуру, но что это не всегда удается  
60 О работе перемонтажера  
62 О надписях  
63 Из опыта перемонтажа  
63 «Абрек Заур»  
64 «Потомок араба»  
64 «Крылья холопа»  
65 ИХ НАСТОЯЩЕЕ  
65 1. Кулешов  
70 2. Вертов  
74 3. Эйзенштейн  
87 5 ФЕЛЬЕТОНОВ ОБ ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ  
87 Первый фельетон  
88 Второй фельетон  
89 Третий фельетон  
89 Четвертый фельетон  
90 Пятый фельетон  
91 О РОЖДЕНИИ И ЖИЗНИ «ФЭКСОВ»  
93 ИТОГИ  
96 ПОЭЗИЯ И ПРОЗА В КИНЕМАТОГРАФИИ  
99 ОШИБКИ И ИЗОВРЕТЕНИЯ  
104 «ТРЕТЬЯ МЕЩАНСКАЯ»  
107 СОВЕТСКАЯ ШКОЛА АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

- 109 ПОГРАНИЧНАЯ ЛИНИЯ  
 111 ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТОЛСТОЙ  
 113 КИНОЯЗЫК «НОВОГО ВАВИЛОНА»  
 115 БЕРЕГИТЕСЬ МУЗЫКИ  
 115 Подземные «духи»  
 116 75 процентов  
 117 Черная неблагодарность  
 118 КОНЕЦ БАРОККО. ПИСЬМО ЭЙЗЕНШТЕЙНУ  
 119 ПИСЬМО ЧАРЛИ ЧАПЛИНУ

## II. Звуковое кино

- 123 ВТОРОЕ ВСТУПЛЕНИЕ  
 132 РАЗГОВОР С ДРУЗЬЯМИ  
 146 БРАТЬЯ ВАСИЛЬЕВЫ  
 148 О «ЧАПАЕВЕ» ЕЩЕ РАЗ  
 154 ОСОБОЕ МНЕНИЕ  
 158 КАКИМ БЫЛ ПУГАЧЕВ?  
 163 О НОВЫХ ПУТЯХ КИНО  
 170 «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»  
 175 ФИЛЬМ О СУВОРОВЕ  
 180 «КУТУЗОВ»  
 185 ХАРАКТЕР В СЦЕНАРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО  
 ФИЛЬМА  
 205 «ВОЛГА-ВОЛГА»  
 208 ЭСФИРЬ ШУБ  
 210 «ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»  
 214 МАЯКОВСКИЙ В КИНО  
 219 ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ КИНОСЦЕНАРИЙ  
 226 ПОСЛЕ ВОЙНЫ  
 227 КИНО, ДРАМА, ПРОЗА  
 227 О тех, кто не инсценировал  
 228 Почему нельзя превратить роман в драму?  
 230 Противоречит ли этому опыт американ-  
 ского кино?  
 230 Советские инсценировки драматургиче-  
 ских произведений  
 233 Пути кино  
 235 ЗАМОРСКАЯ БОЛЕЗНЬ  
 239 ЗАМЕТКИ СЦЕНАРИСТА  
 247 О ЖАНРАХ «ВАЖНЫХ» И «НЕ ВАЖНЫХ»  
 255 ЗАМЕТКИ О СЮЖЕТЕ В ПРОЗЕ И КИНО-  
 ДРАМАТУРГИИ  
 267 ДОН-КИХОТ ПРОДОЛЖАЕТ СВОЙ ПУТЬ  
 273 НА ВЕРШИНЫ ТОЛСТОВСКИХ РОМАНОВ  
 274 О борьбе за истинное понимание конфлик-  
 та в «Войне и мире» и в «Анне Карениной»  
 278 О «Казаках» и «Хаджи Мурате»  
 281 Рассказываю о непрочитанном мною сце-  
 нарии «Воскресение» по много раз прочи-  
 танному роману и желаю и сценаристу и  
 режиссеру успехов в подвиге  
 288 «БЕЛЫЕ НОЧИ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО И  
 И. ПЫРЬЕВА

294	КОНФЛИКТ И ЕГО РАЗВИТИЕ В КИНОПРОИЗВЕДЕНИИ
294	О природе конфликта и о конфликте «Медного всадника»
299	Конфликт «Шинели»
308	«Дама с собачкой» и депутат флота революции
315	Заря на парусах
321	Пути «Баллады о солдате»
327	Картина «Неотправленное письмо» и понятие о «чрезмерности»
329	О советских масштабах подвига
330	О советских алмазах
332	О сценарии
337	О немом кино и о фактуре кинематографического кадра
338	О мышлении зрительными рядами и о монтаже
340	О слове в киноленте
341	«Повесть пламенных лет»
350	ПАВЛЕНКО В КИНО
353	ЭЙЗЕНШТЕЙН-ХУДОЖНИК
356	СИТУАЦИЯ И КОЛЛИЗИЯ
356	О начале работы
358	О ситуации и коллизии
360	Что знает герой и что знают зрители
362	Точность и конкретность ситуации
363	Ситуация рождает коллизию
364	Закономерность построения
366	Возвращаемся к примеру «Ромео и Джульетты»
366	Слово и действие
368	Одна из обычных коллизий и причина ее успеха
375	Коллизии нового рода и их реальность
380	О коллизии и мысли
384	Сердце ребенка
388	Повторим уроки «Броненосца «Потемкин»»
391	Сашко Довженко
396	СЧАСТЬЕ
401	ЛУЧШИЙ КИНОФИЛЬМ МИРА
414	«ТИПЕ! ЧАПАЙ ДУМАТЬ БУДЕТ!»
424	ЗАКЛЮЧЕНИЕ ПЕРВОЕ — О КИНО
431	ЗАКЛЮЧЕНИЕ ВТОРОЕ — О ТЕЛЕВИДЕНИИ
435	ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ЭТО УЧАСТИЕ В ДАЛЬ- НЕМ ДЕЙСТВИИ
436	ОДИССЕЙ НАТЯГИВАЕТ ЛУК
439	ПРИЛОЖЕНИЕ
441	ПРИМЕЧАНИЯ
446	ФИЛЬМОГРАФИЯ
450	БИБЛИОГРАФИЯ (Статьи по кино, не во- шедшие в настоящий сборник)

**ШКЛОВСКИЙ  
ВИКТОР БОРИСОВИЧ  
ЗА 40 ЛЕТ**

Редактор  
**Зеличенко Н.**

Сформление художника  
**Валериуса В.**

Художественные редакторы  
**Иарандашев В., Александров Г.**

Технический редактор **Горина В.**

Корректор  
**Позина А.**

Сдано в набор 6/1 — 1965 г.

Подп. в печ. 26/V 1965 г.

Форм. бум. 60X84<sup>1/16</sup>. Печ. л. 28,5 (условных 26,51)

Уч.-издат. л. 24,249 Тираж 25 000 экз. А09690

Изд. № 15481 Зак. 8. Цена 1 р. 26 к.

«Искусство»,  
Москва, И-51, Цветной бульвар, 25  
20-я типография Главполиграфпрома  
Государственного комитета  
Совета Министров СССР по печати  
Москва, 1-й Рижский пер., 2.

№ 26 ноя.



М. Блайман, Попытка портрета • I. Немое кино • Ветунление •  
Рождение советского кино • Сюжет в кинематографе • Колесо •  
Эйзенштейн • А. Хохлова • Основные законы кинокадра • Глава пер-  
вая • Глава вторая • Глава третья • Глава четвертая • Кинофабрика •  
О советской фабрике вообще • Вообще о съемке • Киноактер на  
фабрике • Как делают на фабрике сценарии и как они должны  
делаться? • О том, что сценарий должен использовать интересную  
натуру, но что это не всегда удается • О работе перемонтажера •  
О надписях • Из опыта перемонтажа • «Абрек Заур» • «Итомок  
драбы» • «Крылья холода» • Их настоящие • I. Кулешов • 2. Вертов •  
3. Эйзенштейн • 5 фельетонов об Эйзенштейне • Первый фельетон •  
Второй фельетон • Третий фельетон • Четвертый фельетон • Пятый  
фельетон • О рождении и жизни фисков • Итоги поэзии и прозы в  
кинематографии • Ошибки и изобретения • «Третья Мецанская» •  
Советская школа актерской игры • Пограничная линия • Докумен-  
тальный Толстой • Киноязык «Нового Вавилона» • Берегитесь музы-  
ки • Подъемные духи • 75 процентов • Черная неблагодарность •  
Конец барокко • Письмо Эйзенштейну • Письмо Чарльз Чаплину •  
П. Звукое кино • Второе ветунление • Разговор с друзьями •  
Братья Ваендыны • О «Чинае» еще раз • Особое мнение • Каким  
был Пугачев? • О новых путях кино • «Александр Невский» • Фильм  
и Суворов • «Кутузов» • Характер в сценарии исторического филь-  
ма • «Волга-Волга» • Эсфирь Шуб • «Великий гражданин» • Майков-  
ский и кино • Профессиональный киносценарий • После войны •  
Кино, драма, проза • О тех, кто не писценарировал • Почему нельзя  
превратить роман в драму? • Противоречит ли этому опыт амери-  
канского кино? • Советские писценарии драматургических про-  
изведений • Пузы кино • Заморская болезнь • Заметки сценариста •  
О жанрах «эпических» и «смертных» • Заметки о сюжете в прозе  
и кинодраматургии • Дон-Кихот продолжает свой путь • На верши-  
нах толстовских романов • «Белые ночи» Ф. Достоевского и Пярел-  
ва • Конфликт и его развитие в кинопроизведении • О природе  
конфликта и о конфликте «Медного всадника» • Конфликт «Ше-  
вели» • «Дама с собачкой» и депутат флота революции • Заря на  
парусах • Пути «Баллады о солдате» • Картина «Неотправленное  
письмо» и понятие о «срезмерности» • О советских масштабах  
подвига • О советских алмазах • О сценарии • О немом кино и о фак-  
туре кинематографического кадра • О мышлении зрительными  
рядами и в монтаже • О слове в киноленте • «Повесть пламенных  
лет» • Падение в кино • Эйзенштейн-художник • Ситуация и колли-  
зия • О начале работы • О ситуации и коллизии • Что знает герой  
и что знают зрители • Точность и конкретность ситуации • Ситуа-  
ция рождает коллизии • Закономерность построения • Возвращаемся  
к примеру «Ромео и Джульетты» • Слово и действие • Одна из обы-  
чных коллизий и причина ее успеха • Коллизии нового рода и их  
реальность • О коллизии и мысли • Сердце ребенка • Повторим  
уроки «Броненосца «Потемкин» • Санько Довженко • Счастье • Луч-  
ший кинофильм мира • «Тише! Чашай думать будет!» • Заключение  
первое — о кино • Заключение второе — о телевидении • Телевиде-  
ние — это участие в дальнейшем действии • Одиссей натягивает лук •