

§ 68
326

орб

Б.З.ШУМЯЦКИЙ

Пути

МАСТЕРСТВА

61-19

КИНОФОТОИЗДАТ МОСКВА 1935.

S 68
326

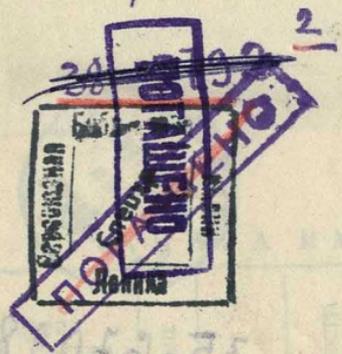
Б. ШУМЯЦКИЙ

Гидротех
45

~~S 68
326~~

ПУТИ МАСТЕРСТВА

СТАТЬИ И ДОКЛАДЫ



КИНОФОТОИЗДАТ — 1935

50 ж

ОБ ОСНОВНЫХ ВОПРОСАХ

О НАШИХ УСПЕХАХ И НАШИХ ЗАДАЧАХ ¹

Партия большевиков, советское правительство и вся страна вместе с нами, кинематографистами, подвели итоги 15-летней работы советских киномастеров, кинотехников, всей кинематографической армии пролетариата и дали высокую оценку нашим работам.

В ряде высказываний, которые имели место за эти дни, семья кинематографистов правильно охарактеризовала смысл переживаемых событий. Может быть, только в одном пункте нам следует внести поправку.

Определяя наши успехи и внимание к нам, мы, работники кинематографии, часто на первое место выдвигаем тезис об оценке, о чести, о доблести и на второе-третье место ставим наши ближайшие задачи. С точки зрения мобилизации наших сил следовало бы переместить эту очередность. Тогда была бы более правильной ориентировка мастеров разных областей кинематографии, работников техники, работников проката и т. д., ибо главное заключено в задачах, которые ставят перед нами оценка великого Сталина, оценка ЦК партии, правительства, пролетариата и огромное количество откликов со всех концов страны. И основная из этих задач — создание новых больших произведений.

Если уяснить огромное общественное значение нашего юбилея, подойти к нему не только с точки зрения людей, которые оказались в центре событий (оказались законно, потому что были инструментом, при помощи которого пар-

¹ Сокращенная стенограмма доклада на шестом всесоюзном производственном совещании по художественному фильму в январе 1935 года.

тия и вся страна создавали самое важное и самое массовое искусство), то основным здесь будет отличие условий нашего юбилея от многочисленных юбилеев, которые справляли работники культуры и искусства в нашей стране.

Основным отличием, характеризовавшим наш праздник, является то, что впервые в истории советской культуры юбилей празднует целая отрасль искусства. Факт — невозможный в буржуазном искусстве и новый даже в искусстве советском. Если вспомнить юбилеи областей культуры и искусства, отпразднованные в нашей стране, то мы увидим, что это были юбилеи или отдельных творческих и культурных учреждений или отдельных мастеров. Мы же широким фронтом справляем юбилей новой области искусства в целом.

При этом партией и правительством была сформулирована настолько высокая оценка советской кинематографии, что мы оказались в первой шеренге мастеров советского искусства. Это налагает на нас особую ответственность.

В кратком, весьма четком и глубоко содержательном приветствии нашего великого вождя т. Сталина заключена целая программа действий на ближайший этап нашего развития. Там, наряду с проблемой дальнейшего повышения художественно-идеологического качества, поставлена не менее важная и особенно подчеркнутая задача реконструкции советской кинематографии, создания ее технической базы.

В том творческом соревновании, которое мы уже начали вести не только со смежными областями искусства в нашей стране, но и за границей, — с кинематографией мира, нам обязательно необходим значительный рывок вперед по путям техники. Нам нужно создать мощную техническую базу, чтобы при помощи ее в ближайшее время поднять на еще более высокий уровень крупнейшие полотна, которые уже снимаются или будут сниматься в наших ателье. Это — основная задача ближайшего этапа.

Мы совершенно правильно сделали, что накануне пятнадцатилетия начали осмысливать исторические пути советской кинематографии, начали заниматься вопросами методологии нашей истории. Вы знаете о дискуссии, которая недавно была проведена на всесоюзном творческом совещании кинороботников. Как большинство наших дискуссий, она была проведена несовершенно, не была в достаточной степени развер-

нутой, но для тех, кто умеет видеть, тем более для тех, кто владеет методом анализа (а я уверен, что большинство передовых работников кинематографии наделены этим даром), было совершенно ясно, что в вопросе о 15-летнем пути развития советской кинематографии не было единой точки зрения. Обнаружилась слабость научно-исследовательской работы — одной из важнейших отраслей нашей деятельности. В ряде киноорганизаций имеются научно-исследовательские ячейки, в Москве имеется НИС, в Ленинграде — ГАИС, в Киеве — КИК. Однако, как наглядно доказала дискуссия, налицо — отсталость этого участка работы и идейный разброд. Перед лицом общественности (которая во время этой дискуссии чувствовала нас и подняла нас на щит) мы оказались чем-то вроде Ивана Непомнящего, — мы не помним и не знаем свое прошлое, а то, что помним, каждый толкует по-разному. Между тем, сейчас мы уже должны иметь не гипотезу истории нашего развития, а точную структуру исторического процесса, тем более что этот процесс насчитывает за собой 15 лет.

Однако как бы ни были различны точки зрения, представленные на всесоюзном творческом совещании кинематографистов, нас объединяло одно — основным законом развития кино все мы считаем победу и развитие пролетарской революции. Новое кинематографическое искусство пролетарской страны имеет своим истоком победу пролетариата в Октябре.

И мы твердо знаем, что единственной правильной формой периодизации истории советской кинематографии является периодизация по основным этапам развития и побед нашей страны. Это — этап гражданской войны, этап восстановительный, этап реконструктивный, этап построения бесклассового социалистического общества.

Если подытожить дискуссию о нашем 15-летию, для всех станет ясно (и мы сошлись на этом), что никаких схоластических построений нашей истории, никакого календарного деления, которое обрубают связь одного этапа с другим, связь прошлого с нашим сегодня, с будущим нашим развитием, делать нельзя, и, прежде всего, нельзя отрывать развития нашего киноискусства от развития пролетарской диктатуры и социалистического строительства.

В период нашего юбилея и незадолго до него мы точно определили и понятие советской кинематографии. В 1931—1932 и отчасти 1933 гг. господствовала теория, что кинематография — это прежде всего промышленность. Черты такого упрощенческого понимания сказались и в нашей практике.

В 1933 и особенно в 1934 гг. прочно утвердилось понимание кинематографии как искусства, причем не только по отношению к ее главенствующей области — художественной кинематографии (а она совершенно очевидно обладает всеми характерными для искусства признаками), но и по отношению к другим областям. Для всех стало ясно, что даже в глубоко прикладных областях нашего искусства — кинематографии хроникальной и научно-учебной — работают мастера-художники кинематографии, которые языком нашего искусства, т. е. образно, воссоздают на экране значимые явления науки, техники и всей социальной жизни страны.

В настоящее время уже твердо установились основные направления советской кинематографии — художественная, хроникальная и учебная.

Художественная кинематография создает произведения кинематографического искусства, построенные на базе художественного произведения — сценария (дающего сюжет, основу образов, речевой материал, обстановку действия и т. д., т. е. основной план будущего фильма), актерского мастерства, высокой кинематографической техники и ряда компонентов искусства, в виде работы художника-оператора, художника-декоратора, художника-графика, композитора, музыканта и др.

Хроникальная кинематография, как уже сказано, так же является областью кинематографического искусства. Мастера этого вида киноискусства передают на экране важнейшие явления и события эпохи и, таким образом, по характеру своей работы приближаются к деятельности печати, отнюдь не теряя при этом свойства искусства.

За три последних года советская кинохроника выросла в самостоятельную отрасль советского киноискусства и утвердилась на своих позициях.

Кинохроника допускает также возможность выпуска и полнометражных событийных фильмов, отнюдь не претен-

дуя через полнометражность бороться с художественным фильмом, метраж которого вытекает из свойственной ему специфики (так же, как документальному фильму нового типа, типа хроники, свойственен свой лаконический язык, а отсюда свой специфический, короткий метраж).

Хроника, создавшая исключительный по своей героике и по своим художественным качествам фильм «Челюскин», заслужила высокую оценку трудящихся нашей страны и за границей, у международных ценителей кинематографического искусства (Венецианская киновыставка). Хроника доказала, что она гибка, что в арсенале ее основных средств, кроме короткометражных фильмов (которые выполняют в советском киноискусстве роль «легкой кавалерии»), имеются также и так называемые «большие» фильмы.

Примеры таких хроникальных фильмов, как «13 дней», «Знамя вождя», «Два океана», «Анкара — сердце Турции», «Киров», «Три песни о Ленине», — подтверждают сказанное.

Поэтому и в дальнейшей работе искусство хроникальной кинематографии будет идти по линии утверждения этого вида искусства как «легкой кавалерии», будет утверждать кинофильмы в основном короткометражные, событийные, тематически отражающие важнейшие явления жизни страны и мира и в то же время непосредственно обслуживающие основные политические, хозяйственные и культурные задания партии и правительства.

Основная задача в области научно-учебной кинематографии заключается в признании и в дальнейшем укреплении этой работы как области кинематографического искусства и в то же время как средства наглядного пособия нового вида для научной и учебной деятельности, могучего средства, направленного на приобщение к науке широчайших масс трудящихся. Поэтому мы считаем необходимым заменить нынешнее название «техфильм» новым названием — «научно-учебный фильм», которое выражает новые тенденции, новые направления научно-учебной кинематографии.

Перейдем теперь к определению конкретных задач производственного плана 1935 г.

Мы признаны и отмечены, как самое передовое искусство. Как на днях фигурально выразился великий пролетарский

писатель А. М. Горький, — мы «забрались выше всех, на самую высокую вышку». Нам с вами, употребляя его же образное выражение, нужно «на этой вышке» удержаться. Поэтому нам особенно необходимо иметь мобильность своих рядов, иметь консолидацию сил. А эта консолидация происходит и может происходить только на принципиальной основе, на принципах общеобязательных и боевых.

Вот почему я хочу затронуть и спорные вопросы, отметить некоторые ошибочные высказывания, установки и положения. Я думаю, что это поможет устранить, снять некоторые недостаточно правильные (с нашей точки зрения, как руководства) формы и утвердить некие обязательные нормы художественного поведения в процессе нашей ближайшей деятельности. Прежде всего это круг вопросов, связанных с основой нашего художественного произведения — со сценарием.

Алексей Максимович Горький после двух-трех лет пристального знакомства с советской кинематографией высказал мысль, что кинодраматургия (создание сценария) в силу своих особенностей является более сложным делом, чем драматургия театра.

Это бесспорно так. Кинодраматургу приходится строить образную систему своего произведения не только на речевом материале, которым, главным образом, оперирует драматург театра для выражения своих идей, для развития сюжета своего произведения, но и на материале пластическом. Драматургу кино приходится непосредственно в действии, в поступках героев выражать разнообразные их эмоции.

Совершенно понятно, что драматург кино должен отчеканить в сценарии каждый эпизод, он должен расставить в нем фигуры основных и второстепенных персонажей, определить удельный вес их и свое отношение к ним. Он должен создать между героями сценария конфликты, обеспечивающие драматургическое напряжение и максимальную взволнованность действия.

Он должен в литературном сценарии дать образно-выпуклый описательный материал о месте, о времени действия, предопределить типаж будущих героев, амплуа актеров, выбор натуры, выбор основных музыкальных лейтмотивов и сопутствующих мелодий.

Писатели и драматурги театра великолепно знают, как трудно мастерство диалога и монолога. В кино оно еще более трудно, ибо язык кино требует огромной выразительности в сочетании с особым лаконизмом формы.

В свете этих положений становится очевидным, что крайне медленный рост сценарных сил советской кинематографии объясняется не только отсутствием достаточных забот со стороны киноруководства, но и отмеченными особенностями и большими трудностями кинодраматургической работы. Не случайно поэтому, что кинодраматурги (а профессия эта рождается трудно), невзирая на малочисленность своих рядов, стали (особенно с появлением звуковой кинематографии) бороться за место в системе кинематографии, стали требовать повышения своего удельного веса, стали бороться и за место в семье работников советской литературы наряду с драматургами театра. И если на сегодня контингент советских кинодраматургов еще недостаточно велик, если в этом небольшом числе профессиональных драматургов советского кино мы имеем в известном большинстве людей недостаточно квалифицированных, то это объясняется, с одной стороны, сложностью и трудностью сценарной работы, а с другой стороны,—тем, что до самого последнего времени отношение к сценарию и сценаристам со стороны кинематографии и со стороны литературы было, по меньшей мере, невнимательным. Руководство кинематографии, только начиная с 1932 г., т. е. с начала широкого развития звукового кино, вплотную подошло к разрешению проблемы сценарной работы и к утверждению в кинематографическом производстве роли и положения сценариста.

Ряд мероприятий руководства за последние два года значительно повысил удельный вес кинодраматурга и обеспечил его влияние на ход постановки фильмов.

Одним из серьезных мероприятий киноруководства в этом направлении был призыв в кинематографию писателей и драматургов театра, призыв, который, в отличие от всех прошлых «привлечений», на этот раз был осуществлен организованно и превращен в одно из главнейших мероприятий всего последнего отрезка времени.

В результате работы с призванными в литературу писателями советское кино уже получило ряд хороших сцена-

риев (в том числе такие сценарии, как «Заключенные» Н. Погодина, «Частная жизнь Петра Виноградова» Л. Славина, «Однажды летом» и «Цирк» Ильфа и Петрова, и др.).

Было бы, однако, ошибочным, отмечая это важнейшее мероприятие советской кинематографии, укрепляющее ее драматургию и превращающее ее в самостоятельную область драматургической работы, умолчать о недостатках работы писателей, пришедших в кинематографию.

Писатели, как правило, недостаточно изучают специфику кинематографа. Под этим мы подразумеваем то, что отличает кино от литературы, театра и пр., что делает этот вид искусства особо массовым, что дает основание партии и правительству по особому его организовывать и планировать.

Как правило, приступая к работе, каждый привлеченный в кино писатель декларирует, что он незнаком с кинематографией. Для начинающего кинодраматурга в этом нет ничего зазорного, но в процессе работы над сценарием, тем более в процессе работы над вторым или третьим сценарием, писатель обязан проявить такую же инициативу, такую же настойчивость, такую же степень добросовестности, какую он проявляет в своей литературной работе, начиная с тщательного изучения того материала, который он собирается изображать в своем литературном произведении. Писатель едет в колхоз, если он в литературе работает над колхозной тематикой, едет на фабрики и заводы, на новостройки, на Беломорстрой и метро, если работает над тематикой индустриальной, и изучает людей, их отношения, местные условия, быт, колорит и все прочие компоненты там, на месте. Располагая таким конкретным материалом, конкретными знаниями обстановки, он создает свое литературное произведение.

Работа писателя, привлеченного в кинематографию, к сожалению, до сих пор еще ограничивается своеобразным подходом к материалу и тематике будущего сценария — подходом «с наскока». В лучшем случае писатель, приступивший к сценарной работе, совершает небольшой вояж в район действия его сюжета, наспех опрашивает людей по той схеме образов, которую он предварительно набрасывает на основе своего неглубокого знания среды и условий,

неглубокого знания своей темы. В лучшем случае он (писатель, привлеченный к сценарной работе) сажает рядом с собой режиссера кино и с консультацией последнего в два, максимум в три месяца составляет свою «кинопьесу».

Большинство наших писателей, привлеченных в кино, слабо работает и над сюжетом. Что греха таить, во всех сценариях, написанных за последние годы писателями, самым уязвимым местом является сюжет. Он неяркий и невыразителен, в нем не чувствуется огненного дыхания эпохи. Герои произведения, как правило, малокровны, нет ни больших характеров, ни больших страстей. И, надо прямо сказать, несмотря на огромную положительную роль, которую уже сыграл самый факт привлечения писателя в кинематографию (хотя бы только одним повышением качества работы наших собственных сценарных кадров), — конкретные результаты сценарной работы писателей пока еще весьма низки. Особенно ярко это видно на примере наших фильмов производства 1934 г. Судите сами, крупнейшие наши фильмы этого года, как «Гроза», «Петербургская ночь», «Пышка», блестящий «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне», ставятся по сценариям, написанным киносценаристами или кинорежиссерами, а не писателями. Среди той части наших творческих кадров, которая отнеслась к призыву писателя в кинематографию с большой опаской, если не сказать больше, на основе этого факта зреют даже еретические мысли, будто этот призыв себя не оправдал. А некоторые договариваются даже до того, что надо скорей перестраивать работу и снова вариться лишь в собственном соку.

Мы категорически отвергаем это поспешное и ошибочное предположение. Мы твердо стоим на нашей позиции об огромной важности привлечения писателя в кинематографию. Мы попрежнему преисполнены желанием самым действительным образом работать с писателями, помогать им осваивать «технологии» нашего сложного искусства, помогать им словом и делом в написании высококачественных сценариев. Но наше искреннее желание должно быть подкреплено желанием самих писателей принять на себя твердые обязательства по сценарной работе.

До сих пор этого перелома еще нет даже среди привлеченных писателей. И чтобы добиться этого перелома, надо привести в движение всю систему общественно-политического воздействия, иначе сценарной проблемы кинематографии не решить, иначе не обеспечить надлежащего места, надлежащего удельного веса кинодраматургии как самостоятельной отрасли драматургической работы. Ибо если в 1934 г. мы выпустили на экраны около 70 полнометражных художественных фильмов, то в 1935 г. мы их обязаны выпустить минимум 100, а в 1936 и 1937 гг. куда больше. Поэтому и с точки зрения количественного разворота художественной кинематографии и, тем более, с точки зрения высоты качественных требований, которые мы все более и более пред'являем к сценарию, — задача выдвижения новых кадров сценаристов, а тем самым задача вовлечения в кинематографию нового, большого числа талантливых писателей и драматургов театра приобретает исключительное значение.

Нужно сделать ответственным за эту работу не только руководство кинематографии (а оно обязано отвечать за нее в первую очередь), но и писательские организации. Эта ответственность должна быть конкретной и базироваться на определенном тематическом производственном плане, с конкретными календарными сроками и ответственностью руководителей писательских организаций.

Для подведения прочной общественно-политической базы под эту работу необходимы:

1. Впредь до организации собственного творческого союза полномочный прием в Союз советских писателей всех квалифицированных сценаристов художественной кинематографии.
2. Создание всесоюзного киносценарного фонда, подобно существующему литературному фонду.
3. Созывы союзным киноруководством ежегодных сценарно-производственных совещаний.
4. Предоставление киносценаристам всех прав и преимуществ, присвоенных писателям и драматургам театров.
5. Организация в Кинофотоиздате печатания и выпуска значительным тиражом сценариев художественных фильмов.

6. Организация системы кинокритики, предварительной и последующей.

7. Усиление кадров кинокритиков.

В факте признания наших заслуг, в очень высокой оценке меня лично, как практика, как руководителя, радует то обстоятельство, что кинодраматургию признали самостоятельной областью важнейшей драматургической работы. Это сказалось в том, что впервые в истории советской драматургии партия и страна отметили работу драматургии высшей наградой и один из лучших наших сценаристов — Н. А. Зархи — получил звание заслуженного деятеля искусства. Это не простой факт, который можно просто занести в анналы нашей истории. Нет, это исключительно радостное событие, потому что, борясь за самостоятельность кинематографической драматургии, отстаивая ее право на существование, раздвигая локтями сплоченные ряды драматургов театра, литераторов, пришлось долго бороться за свое место.

Сама жизнь, все развитие нашей кинематографии выдвигает требование создания профессии кинодраматурга.

Не случайно, что драматурги кино не состоят в нашем профсоюзе. Они не состоят потому, что у нас нет такой профессии, нет среди кинематографистов сплоченных организованных кадров драматургов, есть одиночки, которым ближе литература, которые связаны с ней крепкой связью.

На случайных драматургах, на случайной основе кинематография развиваться не может. Капиталистический мир не заботится о драматургах кино, потому что там кинодраматургия не представляет оригинальной культуры. Кинодраматург на Западе — это ремесленник, хорошо оплачиваемый клерк капиталиста — хозяина фабрики. Поэтому там не делают почетной самостоятельной профессией работу кинодраматурга. У нас же при постановке сценариев, как высококачественных художественных произведений, при наших масштабах, при наших темпах — профессия драматургов, как мастеров, которые определяют направление будущих произведений кинематографического искусства, имеет громадные перспективы. Поэтому будет необычайной близорукостью, вопиющей слепотой людей, руководящих кино, если они сейчас же не позаботятся об организации

✓ профессии драматургов в семье работников кинематографического искусства.

Сущность вопроса о кинодраматурге заключается в том, что нам нужно всячески увеличивать наши сценарные кадры, нужно поднимать уровень своих сценаристов, а главное — привлекать людей из смежных областей искусства и литературы. Однако когда мы говорим о профессии кинодраматурга, то даже на нашем торжественном празднике нельзя замалчивать отдельных разногласий, отдельных ошибочных высказываний. Существует, например, «установка», что следует отличать кинодраматурга от сценариста. Я считаю это суждение глубоко ошибочным. Я знаю дистанцию, отделяющую талантливого мастера от человека, не овладевшего мастерством, я знаю дистанцию между молодым начинающим работником и сформировавшимся работником, укрепившим свой талант, приобретшим громадную культуру. Эта дистанция понятна. Не я не допускаю мысли, что существует «высшая раса» мастеров и «низшая раса» подмастерьев. Я совершенно отрицаю такое деление, оно для нас неприемлемо.

Между кинодраматургом и сценаристом нет разницы.

Конечно, мы должны различать высококвалифицированных мастеров и начинающих кинодраматургов, конечно, к разным работникам мы будем относиться по-разному. Никакой обезлички здесь не должно быть допущено. Однако надо помнить, что сценарист — это кинодраматург и кинодраматург — это сценарист.

Наша борьба за создание кинодраматургии прошла через ряд ступеней. Сначала мы просто боролись за актуальный, значительный фильм. Вспомните споры 1931—1932 гг., вспомните тот документ, который был выпущен Союзкино и принадлежал т. Сутырину. Мы ставим в заслугу т. Сутырину постановку проблемы актуальности и значимости тематики, чему он уделил значительное внимание. Для кинематографии в то время изготовляли различного рода пустячки переходного жанра, совершенно несвойственные нашим задачам, различные «киноочерки», «кинофельетоны» и пр. Я не хочу обидеть этим очеркистов, я хочу только указать на упрощенческие приемы, употреблявшиеся людьми, которые случайно попадали в кинематографию. В те

времена нам нужно было во всем этом ворохе пустяков отыскать «жемчужное зерно» для настоящей кинематографии, найти более совершенные формы, построенные по иным принципам: созрела необходимость повернуть нашу драматургию в сторону актуальной и значимой тематики. Возник вопрос о сюжетности, об актерском мастерстве, и тогда перед нами встала во весь рост проблема создания кинодраматургии.

На этом пути, как вы помните, мы прошли через полосу значительных споров, и, между прочим, летом 1933 г. у нас был спор с «Литературной газетой», которая пыталась навязать нам ошибочный взгляд. «Зачем искать оригинальных форм, — говорили товарищи, — когда есть готовые произведения, имеется литература».

«Литературная газета» утверждала, что сценарии должны расти на почве использования готовых литературных произведений, и полагала, что сценарий есть кинематографический полуфабрикат, для печати не предназначенный.

В результате всех этих споров мы выбросили лозунг — создание сценария, как законченного литературно-художественного произведения. Но тогда мы еще не договорились до следующего решающего слова, которое надо было добавить. Нам нужны были не только законченные художественные произведения, но нужны были законченные драматургические произведения, имеющие достаточный материал для актерской игры, полноценные драматургические работы, из которых могло бы вырасти законченное кинематографическое произведение. Затем мы поставили дополнительные требования разнообразия жанров, разнообразия форм сценарной работы, и, наконец, в последнее время мы очень крепко стали браться за более совершенную и глубокую систему образов в сценарной работе.

Если под углом зрения этих задач рассмотреть нашу драматургическую продукцию 1934 г., то она ясно отразит наш рост, хотя сделали мы далеко недостаточно и по качеству и по количеству.

Привлечение писателей в кинематографию, как я уже говорил, явилось условием правильной организации нашей работы. Очень много пошляков пыталось путать нас в этом

вопросе. Пошляками были и те, кто декларировал, но не мог дать этому лозунгу никакого практического претворения. Пошляками были и те, кто высмеивал неудачи и вместе с грязной водой пытался выплеснуть и «ребенка» — самый смысл призыва, опорочить мысль о необходимости привлечения писателей в кинематографию. Я считаю рецидивом пошлости мысль о том, что мы справимся своими силами, что нам не нужно «варягов». Так могут говорить только зазнайки, только близорукие, кто не знает фактического состояния наших сценарных портфелей.

Все силы в кооперации со смежными областями искусства нам надо употребить на создание достойной сценарной основы, т. е. самого высокого, что есть в нашем деле. Вот почему нужно широко распахнуть двери для мастеров смежных областей искусства, работать вместе с ними, воспитывать их, переделывать их навыки, убедить их в необходимости отбросить старое отношение к нашему передовому искусству, как к искусству «низшего ранга», изжить отсталые настроения, легкое отношение к кино, формальное выполнение договоров и т. д. и т. п.

Я не хочу закрывать глаза на то, что в 1934 г. были созданы крупные драматургические произведения и не писателями, но я был бы просто близорук, если бы из этого исключения сделал правило. Я знаю правду о тех трудностях, которые вынесли наши мастера-режиссеры, бравшиеся за сценарную работу, знаю об огромном напряжении, с каким они работали, соревнуясь со специалистами литературной формы, литературного слова. Я знаю, как подтягивал кинематографистов этот приход людей из литературы, знаю огромное значение (может быть, внешне незримое) этого обстоятельства, значение не только моральное, но и культурно-профессиональное.

Наряду с этим мы имеем факты, когда писатели давали нам большие произведения драматургии. Стоит назвать работы Погодина не только для плана 1934 г., но и его предыдущие работы, — то, что мы называли «душами не родившихся». Я знаю один его сценарий, который мы не могли воплотить в жизнь, — «Путешествие по СССР», — очень крупное и интересное, хотя и неполноценное произведение драматургии.

Взвешивая все, что на сегодня есть реального, я должен с полным основанием сказать, что положение не внушает нам скепсиса, не ослабляет нашей уверенности в кооперации сил работников кинематографии с работниками литературного фронта. Надо продолжать работать с писателями в обстановке наших радостей, наших побед, тогда в психологии многих писателей, я уверен, произойдет решительный поворот в сторону признания кинематографии высоким и значимым искусством.

То положение, что нам надо работать с писателями, должно стать для каждого из нас аксиомой. Целый ряд несовершенств в их работе проистекает от легкого отношения к специфике советского кинематографа. Надо квалифицировать людей и в творческом содружестве создавать такие условия, при которых мы будем иметь писателя кинематографиста, который не уйдет из кинематографии потому, что он будет любить свое дело.

1934 год—год пятнадцатилетия советской кинематографии—может быть охарактеризован, как год большого подъема советской кинематографии. Это, прежде всего, сказалось в масштабности тем выпускаемых и запущенных в этом году в производство художественных кинофильмов. Достаточно взять для примера такие фильмы, как «Чапаев», «Крестьяне», «Юность Максима», «Летчики», «Пышка», «Три песни о Ленине», и ряд других, чтобы стало понятным, какой идейно-творческий диапазон был дан в этом году в постановке наших художественных фильмов.

Казалось бы, что навстречу этому мощному потоку художественной кинематографии должен был идти равнозначный встречный поток сценарных работ, должны были рождаться десятки больших тем, создаваться десятки больших сценариев. А между тем, рассматривая портфель наших готовых сценариев и знакомясь с еще незаконченными, невольно приходишь к выводу, что среди них пока еще мало произведений, стоящих по уровню выше работ истекшего 1934 г.

Растущая советская кинематография, пришедшая к своему пятнадцатилетнему финишу с огромным количеством творчески-производственных побед и, во главе их, с таким незабываемым фильмом, как «Чапаев», не может примириться с таким положением.

Творческие кадры, режиссеры, сценаристы и директора кинофабрик, в первую очередь, должны в самый кратчайший срок, буквально — в месяц-два, оставшиеся до развернутых постановочных работ нового производственного года, выполнить все свои обязательства по созданию сценариев большой тематики, большой актуальности, выражающих большие идеи, трактующих большие ситуации и характеры.

Уже неоднократно указывалось на необходимость создания таких образов, которые отразили бы типические характеры в типических для нашей эпохи положениях.

Однако это общее указание нуждается в значительном дополнении, ибо возникает вопрос, какие образы должно показывать самое важное и массовое из всех искусств — киноискусство.

И первое требование, которое мы должны выдвинуть, — это требование значительности образов, значительности характеров. Ведь нельзя же, приступая к большому по идее произведению, обеднять и эту идею и самый масштаб произведения показом идейно маленьких людей. Это было бы величайшим обеднением киноискусства, измельчением его огромной силы действия.

Вот почему, когда с'емочные группы и кинофабрики обсуждают систему образов, намечаемую в заявке, либретто и тем более в готовом сценарии, они раньше всего должны взвесить, насколько значительны образы предполагаемых произведений, не сведены ли они к показу сереньких людей и их мелких душонок.

Было бы не менее ошибочно восстанавливать пресловутые теории «маленького» человека, «униженного и оскорбленного», теории, столь характерные для мелкобуржуазной морали.

Нет, наше понимание рядового человека, рядового бойца базируется не на буржуазно-собственнической иерархии (большая и малая мошна), а на пролетарском понимании мелкоты человека, в зависимости от его общественных идеалов, от его отношения к общественной собственности, к труду, от его способностей и наклонностей. Для нас маленький, вернее, мелкий человек — это не тот, кто стоит на низкой работе, а тот, кто на всякой, даже и руководящей работе проявляет мелочные черты и обедняет понятие чело-

века советского племени, человека активного, инициативного, человека общественного.

На той же основе складывается у нас и понятие большого и маленького человека враждебного нам стана. Мы знаем, что среди классово-враждебных нам людей есть люди крупных масштабов враждебности и есть мелкие душонки, которых в обиходе называют пакостниками. И когда в наших произведениях мы пытаемся столкнуть советских людей с людьми антисоветскими, то меньше всего мы хотели бы, чтобы и наши люди, как и люди противного лагеря, были москитами, мелкими душонками, ибо пример мелких людей не заражает и не вдохновляет, а мелкие люди враждебного стана не вызывают ярости зрителя. К ним возникает чувство гадливости, так же как к паразитам на теле человека.

Вот почему значительность произведения искусства властно требует значительности образов, по крайней мере, основных героев произведения. Но характер образа не исчерпывается только одним требованием его значительности.

Другим компонирующим это свойство требованием является требование монументальности главенствующего образа. Это значит, что в произведении должна выситься, точно утес, его центральная идея, его главенствующая фигура или фигуры.

Вспомните «Короля Лира», «Гамлета» и ряд других произведений Шекспира, «Нору» Ибсена, «Чайку» Чехова, «Егора Булычева» Горького, «Интервенцию» Л. Слагина — в каждом из этих драматургических произведений вы легко найдете наряду с главенством идеи еще главенствующий образ.

То же самое и в лучших кинопроизведениях: «Мать», «Встречный», «Чапаев» и др.

Нередко бывает и так: сюжетно-драматургическая основа кинопроизведения слаба, а актерское мастерство того или иного исполнителя высоко. В результате получается творческая гипертрофия эпизодического образа, что не снижает, конечно, достоинства актера, который этого достигает. Разительным примером может служить актер Свердловин в фильме «Мечтатели» или С. Магарилл в плохом фильме «Слава мира».

Дать характер человека, ведущего борьбу за победу социализма, — это значит дать характер глубокий, содержательный, целеустремленный, наполненный могучей энергией, заражающий огненным революционным темпераментом. Бывало, что попытки создания таких характеров приводили к ходульности, к созданию образов «железобетонных людей» — напыщенных, риторических, нереальных. От этих неудач кое-кто стал искать перестраховки путем создания образов более «уютных», «камерных», «интимных» масштабов. И подчас получалась огромная диспропорция между большой темой, между грандиозным материалом и мелким калибром людей. Нам нужна и лирика, нам нужна глубокая внутренняя содержательность и эмоциональность образов, но все это должно подчиняться важнейшей задаче нашего искусства — созданию образов героических людей нашей социалистической стройки. Герои нашей борьбы, а их много, их сотни тысяч и миллионы, воплощают в себе волю, мысли и чувства всего трудового человечества в величайший переломный момент мировой истории. Трудности, которые пролетариат преодолевает в своей борьбе, говорят о гигантских силах, присущих революционному классу. Победы пролетариата и колхозного крестьянства говорят о той доблести, которой отмечены герои рабочего класса и передовые ряды трудящихся. Долг искусства — показать героике этой небывалой борьбы, этих невиданных побед, дать образы наших героев, которые возвысились над самыми героическими фигурами всей предшествующей истории. Этому нас всегда учил и учит вождь пролетариев всего мира т. Сталин.

Пора, давно пора, делая фильмы, целиком посвящать их образной разработке главенствующего героя, как писали в свое время и о героях своего класса Стендаль, Ибсен и др. Нам нужен, например, фильм о молодом советском человеке, фильм о женщине, о советском изобретательстве, фильм о советском ученом и т. д. и т. п.

При этом мы должны особенно настойчиво предостеречь наших сценаристов и режиссеров от создания монодрам, в которых человек вырывается из типической среды, показывается вне общественных связей и отношений, дающих произведению соки жизни, и, выражаясь фигурально, «остается один». Надо во что бы то ни стало избежать этой

опаснейшей формы обеднения искусством нашей красочной жизни. Надо четко помнить, что главенствующий герой только тогда станет масштабно-большим героем, когда он будет окружен в произведении миром крупных людей.

В комплексе проблем драматургии кино перед нами стоит проблема жанра. Много было сказано и ошибочного и правильного по этому поводу. Сейчас я не буду анализировать сказанного потому, что в какой-то степени эта проблема поставлена. Зазнайством было бы отместить некоторые неправильности, демобилизующие нас, ослабляющие наш нажим на этот важнейший участок по продвижению вперед.

В июне 1933 г. мы слышали такие ошибочные высказывания «Литературной газеты»: «незачем, дескать, вести эти разговоры о жанрах». Мотивировалось это тем, что проблема кинематографических жанров разрешена общим разрешением жанровых проблем в литературе. Это неверно. И особенно неверно потому, что нужно потерять знание действительности, потерять чутье кинематографистов, чтобы сказать, что в наших условиях проблема жанров стоит точно так же, как и в литературе и в смежных областях искусства. На то мы и другая область искусства, чтобы в нашей форме, в наших специфических условиях ставить и разрешать эту проблему применительно к нашим условиям. Вот почему эта проблема попрежнему стоит перед нами. Вот почему я считаю демобилизующими всякие установки на то, что «стиль перекрывает жанр». Стиль — это общее направление. Жанр входит в него составной частью, но значимость проблемы жанров тем самым не только не снимается, а вырастает. Демобилизация в этом вопросе вредна. Проблема жанров стоит остро, потому что целый ряд жанровых проблем кинематографии не разрешен. Не случайно мы не создали до сих пор ни одного научно-фантастического фильма, хотя много говорили об этом, ввели людей в это дело, двинули сюда науку.

Вот почему я думаю, что при всей правильности общеметодологической установки, что стиль шире понятия жанра и жанров, что стиль это понятие в себе вбирает, надо не подменять конкретное общим, надо не заслонять одним правильным положением другого. Особенно это надо помнить тем, кто даже на январском творческом совещании кино-

работников строили по поводу жанра веселых фильмов, а в особенности по поводу «Веселых ребят» кисло-сладкую мину и, скрепя сердце, признавали лишь право на существование такой картины.

Люди, занимавшие в вопросе о веселых фильмах путаную «пуританскую» линию, забывали, что кинозритель имеет право выбора. Кинозритель имеет право повеселиться, и, если театральный зритель идет в таком случае в Театр сатиры, в Мюзик-Холл или на эстрадно-цирковые зрелища, — кинозритель тоже имеет право видеть киноленты этого жанра.

✕ Пуританство — одежда ханжей и святош — не к лицу нам, большевикам. Мы хотим и мы имеем право смеяться смехом победителей. Смех — это тоже сильное оружие, и вопрос создания смешных, веселых фильмов стоит у нас в порядке дня. ✕

Работая в этом направлении, режиссер Г. Александров создал первый такой фильм «Веселые ребята».

Не успел этот фильм появиться на экране, как уже имел яростных противников. Они пытались опорочить не только действительные недочеты этой интересной по замыслу и форме ленты, но и недочеты вымышленные. Они пытались оплести даже самый жанр. Они приписывали ленте «хулиганство» и прочие злые качества, которые могла продиктовать им только пуританская ограниченность. Среди этой стаи бесславных критиков нашелся и такой, что беспринципно стал вербовать себе сторонников, предлагая своим друзьям по творческой работе «вылить на фильм содержимое всех ассенизационных обозов». Человек этот в недавнем прошлом сам ратовал против групповщины и вкусовщины РАППа (и, кстати сказать, сам от нее основательно натерпелся), но своей критикой «Веселых ребят» стал на путь самого отвратительного заушательства и заезжательства.

Когда эту картину просмотрел А. М. Горький, он сразу же стал на ее защиту от облыжных обвинений и своим огромным авторитетом поддержал режиссера в его исключительно трудной и, несомненно, мастерски выполненной работе. Какой же вывод из этого надо сделать? Тот ли, что постановка веселых фильмов не только трудна, но и неблагодарна?

Отнюдь нет! Вывод должен быть таков: невзирая на эти трудности, невзирая на пристрастную критику, т. Александров и другие наши мастера должны и впредь работать над созданием веселых фильмов.

Это, конечно, дается не легко. Веселые картины приходится создавать почти что на голом месте, не имея еще в этом жанре сколько-нибудь значительного собственного опыта. Тут, естественно, многое надо осваивать и брать на основе критического изучения чужого опыта.

Первое и основное, чем надо овладеть нашим мастерам этого жанра,—это искусство трюка. Идиотическому трюку американского кинематографа надо противопоставить систему трюков советских, основанную на выдумке, на метафоре, на эпиграмме, на гротеске, на смелом шарже.

Вопрос о комедии, о комических, веселых фильмах нужно особенно остро ставить потому, что на сегодняшний день мы имеем лишь первые опыты в этом направлении. Сейчас в постановке довольно много комедий. В плане текущего года также не мало комедийных сценариев. Однако цельных, безупречных, покоряющих зрителя весельем комедий мы еще не имеем. Мы не имеем таких комедий, в которых все компоненты — и сюжет, и актерское исполнение, и слово, и музыка — органически соединились бы в грациозное, остроумное художественное произведение. Наши комедии еще тяжеловаты, затянуты, подчас мало оригинальны и не очень остроумны в своих ситуациях и характерах. Мы не выращиваем и не воспитываем актеров комедийного жанра. Мы не привлекли в качестве сценаристов всех писателей — мастеров юмора, сатиры, остроумного смеха.

Кое-какие шаги мы сделали и по пути создания еще одного нового жанра — научно-фантастических фильмов. Здесь мы тоже встретились с большими затруднениями.

Когда мы говорили ученым, что хотим создать научно-фантастический фильм, то некоторые из них совершенно откровенно и по-своему правильно возражали: «позвольте, как можно установить связь между наукой и фантастикой, между научным и фантастическим». Мы ответили, что, может быть, с точки зрения терминологии дело обстоит и не совсем гладко, но мы договорились с учеными об основном, о смысле этого понятия, об основных чертах этого нового жанра, ко-

торый мы начали пропагандировать. Мы сказали, что если ученые работают с точными категориями науки, если они идут путем научных экспериментов и не выпускают фабриката, пока тщательно не проверят этих экспериментов, то материалом для нашего творческого фабриката могут быть тенденции развития науки, те провидения, которые закладываются в повседневную работу ученых. Мы переложим их на язык образов, на язык нашего искусства и будем пропагандировать смелое движение научной мысли вперед. Мы будем звать наши трудящиеся массы к научной деятельности, освещенной идеалами нового человечества, идеалами социализма. Нам нужен фантастический жанр, ибо нам нужны самые смелые дерзания мысли. Недаром Владимир Ильич Ленин говорил, что без фантазии социализма не построить.

В нашем новом жанре мы будем делать дело науки, мы будем ее популяризировать, создавать для нее кадры будущих работников, будем нести науку в широкие массы.

Ученые поняли нас, признали нашу точку зрения правильной, и некоторые из них, как энтузиасты, включились в это дело. Но дело оказалось очень трудным. До сих пор мы не выпустили ни одного фильма и только в ближайшем будущем выпустим фильм т. Журавлева, которому в его работе консультировал гениальный ученый нашей страны т. Циолковский, — фильм о межпланетном рейсе. Однако огромная тематика, которая была намечена в ряде наших бесед с учеными, осталась нереализованной, потому что наши сценарные кадры оказались неподготовленными к восприятию этой сложной тематики. Нам нужно долго и много работать над тем, чтобы как можно скорее поднять, я не говорю десятков, но хотя бы два хороших больших фильма этого необычайно интересного жанра.

Проблема жанров, повторяю, не снята. Примат стиля социалистического реализма не уменьшает важности проблемы жанра. Социалистический реализм — это наша столбовая дорога, но внутри этого основного направления можно и должно идти разными жанровыми путями. Стиль, как могучий поток, как крупнейшее русло слагается из многих ручейков, направляющихся по правильному пути стилевых законов. Это необходимо и неизбежно, иначе родники могут

иссякнуть, иначе водоем может измельчать, иначе мы не ответим на запросы нашего кинозрителя, который растет не только в своих общекультурных запросах, но и в своих вкусах.

Внимание к вопросам драматургии поставило перед нами с исключительной остротой вопрос об актерской профессии, об актерском мастерстве. Вопросы эти встали остро именно потому, что мы вплотную начали работать над драматургической формой, над крепким сюжетом и глубоким образом. И тут выяснилась огромная диспропорция между этими новыми запросами, новыми требованиями и возможностями советской кинематографии. То обстоятельство, что кинематография в это время осваивала звуковое кино, внесло сюда дополнительные трудности. Как вы знаете, мы не имели значительных кадров кинематографических актеров. К тому же, среди этих кадров мы не имели людей, которые бы могли работать не только с мимическим образом, но умели бы работать с художественным словом. И точно так же, как мы ставим вопрос о профессии кинодраматурга, мы должны здесь поставить крепко, прочно, широко и масштабно вопрос о профессии киноактера. Мы должны создать громадное движение в кинематографию актеров смежных областей искусства, театра, оперы и т. д. Все способное, талантливое, что там есть, мы должны в своеобразных путях, в своеобразном преломлении привлечь в кинематографию. Вы знаете, как серьезно стоит перед нами этот вопрос. Вы знаете, что даже лучшие наши драматургические произведения («Чалаев» и др.) не были бы реализованы в большие произведения киноискусства, если бы им не сопутствовал новый добавочный аккомпанемент актерского мастерства.

Здесь я должен сказать о той огромной помощи, которая в этом деле, в деле создания кинематографического актера, осуществлена актами правительства. Эти акты по-новому ставят вопрос о вовлечении актера в кинематографию. Если мы не сумели до сих пор разрешить проблему актерских кадров, то правительство и партия своими актами предрешили правильное разрешение этой проблемы. Правительство и партия сказали, что в самом важном, в самом масштабном, в самом массовом искусстве нужен полноценный актер. И об этом лучше всего свидетельствует тот факт,

что правительство отметило высшей формой награды отдельных мастеров актеров, невзирая на возраст, невзирая на положение в других областях искусства, исходя из основного критерия, — каким этот актер был в кино, как он играл, какие образы создавал он в кино как искусстве миллионов.

Я уверен, что сейчас создастся громаднейшая тяга актеров и других мастеров искусства к нам в кинематографию. Нужно только суметь правильно организовать процесс привлечения этих людей и правильно их использовать. Мы знаем много имен прекрасных киноактеров, но мы знаем также, что с наличным составом актеров работа у нас ведется плохо, у нас есть много людей, которые состоят в штате фабрик, но никто не знает, какое творческое, художественное дело они делают в период громадных простоев. А это не может не отражаться на их творческом пути. Я знаю прекрасных актеров кинематографии, которые не снимаются годами. Это свидетельствует, что вопрос об актере стоит перед нами, работниками кинематографии, перед режиссерами, во всей сложности и требует срочных мер для скорейшего и эффективного его разрешения.

Нам необходимо быть на высоте положения: «высоко забрались, — как сказал Алексей Максимович, — сумейте на этой высоте удержаться». Я бы сказал еще больше. Мало удержаться, надо суметь забраться еще выше, потому что только тогда наше дело будет прочным, когда оно будет развиваться, а не топтаться на одном месте.

Та же проблема драматургии выдвинула вопрос и о классиках. Некоторые думают, что экранизация классиков — ошибка. А мы думаем, что нет ничего более ошибочного, чем это утверждение. Ведь обращение к классическому наследию давало и дает возможность внедрять в практику нашей художественной кинематографии крепкую сюжетность, тематическую заостренность, учит показу больших характеров, больших людей, вместо пигмеев, вместо мелких дел и мелких душонок. Поскольку это так, мы должны были итти на выучку к лучшим образцам классических произведений. Я уверен, что ряд мастеров и по линии драматургии и по линии режиссерской работы на этом росли и растут. Мы прекрасно отдаем себе отчет в том, что

между различными этапами нашего развития существует преемственная связь, которая двигает, питает каждый новый этап. Вот почему мы меньше всего думали (исключая, пожалуй, людей, которые хотели вольготно и легко работать) о том, чтобы ограничиться работой над классиками и заменить классическим наследством актуальную тематику. Мы вели борьбу за сюжетную драматургию, за полноценную драматургию кино, и мы должны были на определенном этапе развития использовать классическое наследство.

И здесь вокруг использования классиков было наговорено много неверного и ошибочного. Мы отменили всю шелуху, чтобы достать здоровое ядро. Некоторые люди рекомендовали нам выкинуть классиков за борт и переключиться исключительно на современную тематику. Мы не сделали и не могли сделать этого.

Совершенно ясно, что использование классиков в кинематографии — это не временное дело, не случайность, не какая-то боковая линия, как пытались утверждать некоторые товарищи. Это не громыхание какой-то маленькой грозы, как легкомысленно утверждал один склонный к парадоксам товарищ, нет, — это настоящая подлинная работа с бурей, с молнией, с грозой, которая поднимет, двинет вперед кинематографическое искусство, тем более что «Гроза», которую мы с вами сделали, является крупнейшей вехой нашей творческой работы: фильм «Гроза» двигал наше кинематографическое искусство вперед по пути правильного использования классического наследства, правильного подхода к классическим темам. Не болтовней, а реально он создавал мировую репутацию нашему киноискусству.

Основное направление нами взято правильно. Конечно, будут отдельные люди, которым оно не нравится, но когда спорят о вкусах, не ставят задачу переубедить человека, у которого иной вкус. Вкусы надо воспитывать. В нашем деле вкусовое начало будет часто накладывать известный отпечаток на выбор тематики, даже на выбор работы отдельных мастеров. Нам надо поэтому много и плодотворно работать над воспитанием наших вкусов. Важно лишь, чтобы начальная работа наших мастеров, направление этой работы не выпало из общего нашего стиля, из общего нашего направления.

Вот в общих чертах тот круг проблем, которые стоят перед нами, проблем, выдвинутых ростом нашей кинодраматургии.

Какие выводы нужно сделать по тематическому плану? Сценарный портфель, который вы рассматривали в комиссиях, внушает некоторое опасение тем, что целый ряд звеньев тематики из него пока что выпал. Нужна огромная работа (и особенно сейчас, после актов правительства), чтобы эти недостающие звенья восполнить, потому что иначе вся цепь если не разобьется,—а наша цепь крепка и сильна, — то будет довольно короткой. Здесь нужны звенья и по линии жанров и по линии тематики, нужен целый ряд новых тем.

Здесь, наконец, нужны и такие звенья, которые у нас до сих пор еще мало присутствуют, но спрос на которые растет изо дня в день. Я говорю о детском фильме. Это самостоятельная тема, навеянная анализом нашего сценарного профиля, а главным образом запросами со стороны. В отношении детского фильма все то, что мы до сих пор делали, — только робкое начало. Нам нужно сделать гораздо больше.

К сожалению, в кинематографии существует еще одна ошибочная установка, будто нельзя делать фильмы для дошкольного возраста, что это вредно влияет на психику ребенка.

Эта, с позволения сказать, «теория» осталась в наследство от вредных теорий Шульгина, извращенных и извращающих задачи советской педагогики. Нам совершенно определенно нужны специфические дошкольные фильмы. Тем более это необходимо для детей старших возрастов, для юношества. Сейчас для этих возрастов у нас выходят изредка детские фильмы, совершенно случайные и неинтересные. Между тем, детская аудитория требует создания, например, талантливых «следопытных» фильмов, таких же волнующих, как и большие произведения детской литературы. Детский фильм точно так же должен иметь ведущий, спирально развертывающийся сюжет, точно так же должен быть сделан мастерски, занимательно и захватывающе. С этой точки зрения у нас в детской кинематографии еще неблагополучно.

Конечно, это зависело не от того, что мы не организовали специального сектора — административно-хозяйственной инстанции,—не об этом идет речь. Дело в том, что мы еще не создали кадров детской кинематографии, что многие из наших режиссеров смотрят на детский фильм, как на некую тропку, ведущую на столбовую дорогу своего мастерства. Только очень немного энтузиастов (а среди них есть подлинные мастера) по-настоящему любят работать над этим делом. Часть же, чего греха таить, работает бесталанно. Твердо сложившихся кадров детской кинематографии у нас еще нет. Их необходимо воспитать. Мы должны поставить вопрос о детской кинематографии так же революционно, так же крепко, как партия и правительство ставят вопрос о детской литературе. Детский мир очень требователен, и мы должны удовлетворить эти требования, потому что детская аудитория — это огромные массы будущих строителей социализма.

Кое-что в этом отношении у нас намечается. В Ленинграде создана уже мастерская детского фильма. Это дело не плохое, если работа пойдет правильно. Я знаю проект, который имеется и здесь, в Москве, относительно создания Московской студии детского фильма. Это очень хорошая попытка, и с этого нужно будет начинать с тем, чтобы закрепить наши установки в конкретной прогрессивной форме. Очень важно совершенно освободить эту организацию от смежных — взрослых фильмов. От взрослой кинематографии надо использовать только то, что для детских фильмов полезно. Для специального производства детского фильма необходимо иметь совершенно самостоятельные кадры, среди которых не будет заведомых перебежчиков, людей со слабой волей, людей, которые колеблются, не занять ли себя в более значимой профессии. Мы должны стимулировать эти кадры, чтобы создать предпосылки для развернутого производства детских фильмов. Здесь может быть армия и небольшая, но это должна быть армия энтузиастов, начинающих, подлинных пионеров детского художественного фильма.

Меньше всего для этого необходимо замыкание в так называемых педагогических вопросах. У нас существовала такая точка зрения, что в искусстве нужно создать для дет-

ского фильма какую-то особо замкнутую атмосферу. Я думаю, что это не будет способствовать развитию детского фильма. В капиталистическом мире общие условия способствовали тому, что Далькроз, Мария Монтесори и ранняя Дункан пытались создать мастерскую для выращивания людей искусства в тепличной обстановке. В нашей же пролетарской стране мы имеем огромные возможности для роста людей искусства, и нам совершенно незачем замыкаться только в педагогике, тем более что перед педагогикой стоят свои огромные задачи и эти задачи сами по себе настолько велики и значимы, что этому отряду науки нужно с этими задачами суметь справиться. Педологии, как и нам, совершенно незачем путать эти задачи с задачами кино. Здесь перед нами лежит путь чисто кинематографической работы, путь создания хорошей кинематографической студии для развития детской кинематографии.

Остановимся на вопросах кинематографии национальных республик.

Сегодня можно уже подвести итоги предшествующему этапу развития кино в национальных республиках, можно дать некоторую его оценку и сказать, что сделано правильного в этом отношении, что нужно поддержать и что привнесено неправильного, от чего надо отказаться.

Основным и решающим, что обеспечивает в последний год под'ем некоторых отрядов кинематографии национальных республик, был решительный, революционный, большевистский поворот этих отрядов в сторону национальной тематики. Я сам во многом повинен, что этот процесс затянулся, и, понимая необходимость этого поворота, недостаточно его форсировал. Представители кинематографии национальных республик на наших совещаниях всегда так ставили вопрос: «Неужели мы не имеем права ставить общие темы, трактовать общие явления мирового или союзного масштаба, неужели мы замкнуты в рамки нашей национальной политики?» При этом подходе забывалось основное — национальная тематика, забывалась национальная форма.

В самом деле, кинематография каждой национальной республики так же интернациональна, как и вся союзная кинематография.

Масштабность большевистской тематики, значимость ее, глубокая идейность, необходимость показывать большие характеры, большие страсти — так же обязательны для кинематографии национальных республик, как и для всей союзной.

Оригинальность кинематографии национальных республик, то, что отличает ее от всех других, заключается именно в национальной тематике, в национальной форме.

Национальные республики нашего Союза стали социалистическими республиками, культурно-экономическое неравенство в основном ликвидировано и остатки его (разные в разных республиках) успешно изживаются. В колхозах, на фабриках и заводах, в культурных учреждениях национальных республик работают и борются за социализм десятки и сотни тысяч героев, знатных людей социалистического строя, воспитанных в славных октябрьских боях, в героике гражданской войны. Поднялись угнетенные из угнетенных — женщины Востока стали равноправными бойцами за социализм, активными строителями новой прекрасной жизни.

Каждый из этих будущих героев наших фильмов шел своим особым путем. В иных национальных республиках совершался переход к социализму от патриархально-родового строя, в других — от феодализма, в третьих — от капитализма (элементы всех этих укладов сосуществовали), и во всех совершался переход от колониального рабства царизма к братской семье народов СССР.

Совершенно понятно, что на этом пути приходилось и приходится преодолевать свои, особые трудности. Совершенно понятно, что здесь вставали особые проблемы, а в интересующем нас плане вставала своя, особая тематика, свой особый разрез темы, своя актуальность и очередность проблем.

Вы знаете дальше, что национальная культура имеет свой язык, свои бытовые особенности, что столетия отражались на национальном характере, создавали даже особые движения народа, особую его походку, особую мимику.

Вы знаете, что национальная культура имеет свой ритм, свою музыкальную гамму и гамму красок, свою особую композицию песни, фольклор и т. д. Конечно, все эти компо-

ненты не являются застывшими, они растут и изменяются и особенно растут в наши дни.

Задача кинематографистов национальных республик — использовать это огромное богатство, передать своеобразный его аромат.

Мы старались внушить товарищам мысль о необходимости работать над богатейшими национальными темами, живописать новые явления, культурный рост своей республики, но делали это робко.

И здесь к нам пришли на помощь партийные организации некоторых национальных республик. Я с огромной признательностью отмечаю славный почин закавказских партийных организаций и ЦК Грузии. Тов. Берия — вождь закавказских большевиков — круто повернул это дело.

В портфеле 1934 г. кинематография Грузии имела крупные произведения кинодраматургии, но они были написаны не на национальной, а на так называемой «общей» тематике, которая отдаляла мастеров от основных истоков, что питают всякое творчество, — от жизни своей страны и народа, от людей и характеров, которых эти мастера должны были изображать в своих произведениях. Тов. Берия тогда сказал: «Это — хорошие произведения искусства, но наша задача заключается в том, чтобы создать большие произведения на собственной тематике, взять ее из более доступного нам материала, который, кроме нас, никто другой не воссоздаст. Мы же располагаем арсеналом средств для этого и, прежде всего, отрядом национальных мастеров».

Вот этот крупный и абсолютно необходимый поворот обеспечил значительный скачок кинематографии Грузии. В 1934 г. появляется такой фильм, как «Последние крестоносцы», — фильм, проходящий на экране, как поэма, фильм, в котором вы имеете свойственную кинематографу Грузии национальную форму и характер, по которому вы можете изучать жизнь, культуру, быт, историю Грузии.

Вслед за этим выходит фильм комедийного жанра «Приданое Жужуны». Затем, огромный по замыслу и весьма интересный по трактовке материала фильм «Последний маскарад» режиссера Чиаурели. Фильм этот трактует очень сложную тему, которая ставила мастера на острие ножа. При неправильной трактовке материал мог увлечь мастера

в такой протест, который приобрел бы отрицательные свойства. Затем вышла комедия «До скорого свидания» Макарова, а за ними потянулась густая поросль других работ.

Если при этом вспомнить, что некоторый под'ем, который обозначился в кинематографии Белоруссии, стал возможным, главным образом, на путях собственной национальной тематики, то станет понятно, что рычаг, при помощи которого мы можем крепко двинуть вперед кинематографию национальных республик, найден и включен в практику наших партийных организаций. Этот рычаг — национальная тематика, тот материал, который только этим отрядом кинематографии может быть показан лучше всего.

Понятно, что на путях национальной тематики больше трудностей, чем на путях общей тематики, что все сложности, которые есть в центре, представлены и выражены здесь в большей мере как в режиссерском, так и драматургическом мастерстве. Понятны и трудности по линии общекультурного роста и его темпов и т. д.

Отсутствие в национальных республиках культурных центров такого масштаба, как у нас, требует создания постоянного института командировок мастеров национальных республик, чтобы они могли здесь, в центре, питаться огромным богатством культурного развития нашей страны.

Должны быть брошены средства на то, чтобы этот прекрасный почин наших партийных организаций в национальных республиках превратить в постоянно действующую силу.

Я не буду останавливаться на организационном вопросе. Я думаю, что об организационных вопросах мы договоримся в другом месте.

Я пытался здесь обозреть путь нашей работы до последнего времени, показать ряд ошибочных мнений и взглядов, которые дезориентируют наши ряды. В этих ошибочных взглядах сказываются в отдельных случаях субъективные, а в значительной мере объективные воздействия чужих влияний и взглядов, особенно на людей, не вооруженных критической мыслью, недостаточно вооруженных классовой бдительностью, — тем самым оружием, которым славна и сильна наша партия, славна и сильна наша страна.

Очень хорошо сделал наш профсоюз, когда в своей творческой секции провел перед нашим совещанием интересную творческую дискуссию. Семья наших мастеров собралась и на основе дружбы, единого дела, объединяющего их, провела крепкую «очистку крови» — своего сознания, своих взглядов по отдельным вопросам нашей практики. Это было интересным, полезным начинанием, и его нужно ввести в обиход, нужно сделать постоянным спутником нашей работы. Меньше всего болтологии, меньше «много говорить и мало делать». Верные положения, правильные формулировки, лучшие установки нужно претворять в практике нашей работы, а наша работа — постановка фильмов. Не дискутировать только словами, — слова без дела мертвы, но, главным образом, дискутировать произведениями искусства. Произведениями начинают и ими должны заканчиваться наши творческие дискуссии. Вот почему очень важно, чтобы наши дискуссии были бы лишены всякой шелухи, «родимых пятен», всего наследия капиталистического человека. А влияния этого печального прошлого, еще недавно так широко и пышно представленные у нас, но разгромленные, — все еще живут рецидивом ряда ошибочных мнений.

Я считаю, что нам без очистки нашего идейного багажа от плевел, от ошибочных установок, не консолидировать сил, не повести наше искусство вперед. Поменьше «молчалычников» в наших дискуссиях, людей, которые прячут свои мысли, которые не умеют или не хотят в устной или письменной форме выражать свои мысли.

Я думаю далее, что консолидация сил обязательно предполагает единство метода в этих дискуссиях. Этим методом у нас, как вы знаете, является марксизм. Мы были бы людьми близорукими, если бы думали, что этот метод уже полностью развернут нами в действии. В этой воспитательной нашей работе мы не можем прибегать ни к оглушениям, ни к физическим ударам, которыми подменялась воспитательная работа в блаженной памяти рапповской организации. Мы не можем прибегать и к ярлыкам, которые рапповцы столь же щедро, сколько и неверно, раздавали. Мы должны консолидировать наши силы на принципиальной основе, а принципиальная консолидация предполагает

правильную установку, правильные взгляды на исторический процесс нашего развития, на отдельные важные и частные проблемы, на решающие узлы нашей работы. И прежде всего, нам нужно установить такой взгляд на историю советского кино, который правильно ориентировал бы нашу дальнейшую работу. Нам нужно идти вперед не путями всепрощения, не стезей взаимных амнистий ошибкам, путем «снятия» спора, а путем четкого и гласного отказа от конкретных ошибок в своих высказываниях, в своих доктринах, в своих концепциях, в своей творческой работе. Это нужно обязательно, потому что простое «снятие» спора или формальный отказ от ошибок могут привести лишь к рецидивам. Нужно не снимать споры, а внимательным, твердым убеждением, разнообразными формами нашей творческой работы нужно заставить людей отказаться от ошибочных мыслей, от ошибочных приемов художественной работы.

Поэтому в заключение я хочу подчеркнуть, что в той дискуссии, которую мы с вами начали и начали не плохо на творческом совещании, нужно видеть только начало дела. В том, якобы, примирении, которое некоторые видели на творческом совещании, нужно видеть не примирение, а начало изживания ошибок, потому что в споре люди не примиряются, а убеждают и переубеждают друг друга. Иначе грош цена спору.

А нам сегодня нужно иметь чрезвычайно ясную, до конца законченную и подлинную историю и теорию кинематографического искусства. Значит ли это, что такой теории у нас нет. Кое-кто высказывает такие взгляды. Конечно, это неверно, конечно, это ошибочно. Как же так: мы имеем с вами такие достижения, а работаем, якобы, как дикари, как представители самых отдаленных эпох, эмпирически, «на-авось». У нас была и есть теория. Она только не собрана, как не собрано еще многое в нашем молодом, поступательно развивающемся искусстве. Теорию советской кинематографии нужно собрать, тщательно растить, культивировать. Нужно создать институты, которые организуют эту работу. ВГИК, который является сейчас высшим учебным заведением типа академии, нужно превратить в подлинный научный и учебный центр, в организацию, которая

будет заниматься вопросами теории. Вы прекрасно знаете, что и в других областях не только культуры, но и хозяйства научно-исследовательская работа началась буквально от нуля. Сами организаторы этих областей начинали воспитывать научно-исследовательские кадры в процессе своей практической работы. Если наши практики не включатся в эту работу, если режиссеры сами не будут передавать свой опыт или не будут давать возможности подвергать этот опыт критическому анализу самым острым оружием, каким является марксистско-ленинская теория, — мы не создадим необходимых нам научных трудов, обогащающих наши знания, наше искусство. Мы должны обобщить наш коллективный опыт, осветить его ярким факелом марксистско-ленинской теории. На этом опыте мы будем сами учиться, будем учить наше молодое поколение, и тогда в нашем большом кинематографическом искусстве нам будет куда легче создавать и ставить большую теоретическую работу, большие теоретические исследования.

Я хотел бы, чтобы эта работа как можно скорее началась. Я знаю, что наши силы все еще довольно слабы. Но у нас растет смена, растет молодежь. Есть сотни и тысячи людей, которых растит кино и которые уже нам могут оказать помощь. Я уверен, что среди искусствоведов, особенно среди молодежи, мы можем создать первые отряды специально подготовленных теоретических работников, которые сами, вооружившись теорией, вооружат и наше прекрасное, наше вдохновенное мастерство.

ИСКУССТВО КИНОХРОНИКИ¹

Являясь одной из специфических форм кинематографического искусства, кинохроника имеет особую сложную методологию творческих процессов. Еще совсем недавно некоторые даже близкие к искусству люди отрицали за кинохроникальной работой характер творчества, характер искусства.

Влияние этих ошибочных взглядов тяготеет над кинохроникой и до сих пор. В некоторой мере этому помогают порой и наши мастера старого документального фильма. Стремясь выдать свои документальные фильмы за фильмы художественные, пытаясь подделать специфику первых под специфику последних, они тем самым отбрасывают кинохронику в разряд третьестепенного дела.

Мы знаем хорошо, что художественная фотография сама по себе уже является областью творческой работы и что поэтому живая фотография является ею тем более; знаем, что кинохроника является специфическим и в то же время весьма сложным процессом такой работы. Документализация явлений и событий приобретает новое качество в воспроизведении их индивидуальными мастерами (режиссерами, операторами) языком кинематографического искусства.

Соответственно этому ставятся и проблемы творческого процесса кинохроники. Наиболее актуальными из них являются: а) выбор объекта и организация материала, б) образное построение и в) стиль хроникального произведения.

¹ Сокращенная стенограмма доклада на третьем всесоюзном производственном совещании по кинохронике в январе 1935 г.

Исключительная по своей важности творческая проблема кинохроники — это искусство выбора основных слагаемых объекта хроникальной с'емки.

Разительным примером, доказывающим всю важность этой проблемы, является показ такого исключительного события, как день траура и гнева страны после убийства врагами рабочего класса одного из вождей нашей партии г. С. М. Кирова.

Как поняли и как выполнили свою задачу мастера наших хроникальных баз?

За редкими исключениями, когда удачно схвачены отдельные моменты (Казань, Харьков), материал этих баз — случайный набор разорванных кусков сухой, тусклой пассивно-протокольной записи. Особенную беспомощность обнаружили работники гор. Орджоникидзе: ни одного кадра, ни одного штриха, ни одной детали, которые говорили бы об активном отношении оператора к материалу, о поисках таких объектов, которые в наиболее впечатляемой форме отразили бы чувства скорби и гнева трудящихся гор. Орджоникидзе.

Неумением отбирать материал отмечены и харьковские эпизоды: повторный продолжительный показ одних и тех же ораторов, повторяющиеся кадры неудачно позирующей у автомобиля женщины-шофера, ничем неоправданный показ момента окончания митинга и т. д.

Мастера киевской с'емочной базы свели показ негодования и скорби трудящихся к локальному показу глазами одной женщины, причем и формально сняли это неярко. Таким образом, вместо того чтобы взволнованно показать событие, они сказали о нем языком тусклого, мало значимого фоторепортажа.

Мастера астраханской базы совершенно не сумели найти среди трудящихся своего города и области материала для документализации этих траурных дней.

Никто не поверит, что этого материала не было. Как могло случиться, что мастера хроники не сумели найти выражение скорби и гнева трудящихся города Астрахани, в котором пламенный пролетарский революционер С. М. Киров

провел героические дни, руководя борьбой с полчищами интервентов и белогвардейских наемников.

Это могло случиться только потому, что мастера этих с'емочных баз слабо вооружены искусством выбора об'екта, не сумели еще найти типические и наиболее яркие эпизоды и моменты для кинематографического выражения материала, не могли найти элементов образности в заснятых ими об'ектах.

Умение выбрать об'екты решает лишь вопрос о том, что снимать. Но мастер кинохроники должен суметь ответить и на вопрос, как снимать правильно выбранный об'ект. И тут перед нами возникает проблема, которую я называю проблемой образного построения хроникального фильма.

Начну с примера. В хроникальном фильме гг. Кармен и Тиссэ «Каракумский пробег» мы видели пески (барханы) Кара-Кума. Они были засняты фактически правильно, т. е. близко к натуре. Но мы видим тот же об'ект, заснятый Д. Вертовым в его фильме «Три песни о Ленине». Какая глубокая разница! У Вертова об'ект живет, хотя Вертов и не дает фактически движения песков, как это делают Кармен и Тиссэ. Это, однако, происходит не потому, что документализм «лучше». Наоборот, все, что в фильме «Три песни о Ленине» растет от старого документализма, что перекликается с наследием лефовщины,—все это мало значимо, спорно, подчас неприемлемо.

Лучшее в фильме Вертова — это те ее кадры, где об'екты засняты правдиво, ярко и просто (ночной город, Горки, особенно зимний пейзаж, похороны Ленина, Красная площадь, площадь Урицкого, песчаные просторы Средней Азии, арыки, наполнение их водой и пр.).

Почему это происходит? Потому ли, что материал Кармен и Тиссэ был бледнее, а материал Вертова богаче и значимее?

Мы не собираемся отрицать, что значение документального выражения материала в огромной степени определяется значимостью об'екта, а тем более темой документального фильма. Но для талантливого мастера нет малозначимого материала, если только этот материал взят из нашей кра-



сочной действительности, если он взят в разрезе актуальной тематики. Дело, следовательно, тут не в материале, а в умении правильно выявить его, в умении так организовать процесс с'емки, чтобы, сохраняя подлинность материала, органически обрамлять его такими деталями, которые поднимали бы значение объекта и глубже раскрывали его смысл.

Дело, следовательно, в умении эмоционально показать объект в художественно убедительной форме, в умении поднять объект на высоту конкретного образа. Мы это делали и будем делать только на своем собственном языке — на языке кинематографии хроникальной.

Однако только творчески маломощные люди могут полагать, что хроникальный фильм является просто совокупностью смонтированных фактографических объектов, что в построении хроникального фильма нет места художественному творчеству, нет места тому, что делает документацию явлений и событий подлинным искусством.

Каковы же основные художественно-творческие методы работы мастера кинохроники?

При зас'емке документального объекта мастер кинохроники должен прежде всего найти такой угол зрения, который, во-первых, наиболее ярко вскрывал бы содержание данного материала, во-вторых, выражал бы отношение к нему мастера и, в-третьих, создавал бы объекту повышенную эмоциональность, выразительность и впечатляющую силу.

Мастер кинохроники ни на одну минуту не должен забывать, что, как и художественная кинематография, кинематография хроникальная является синтетическим искусством, что она поэтому требует постоянного повышения квалификации мастеров кинохроники по всем основным направлениям кинематографического комплекса.

Одним из важнейших элементов образности хроникальной ленты является ее динамичность, ее ритм.

Кинематография является динамическим искусством прежде всего. Хроникальная кинематография, лишенная специфики художественной кинематографии, не в меньшей, если не в большей степени должна обладать этой основной чертой кинематографа — динамичностью показа заснятого объекта.

Однако в определении характера динамики хроникального фильма до сих пор, даже среди ее мастеров, существуют значительные разногласия. Эти разногласия начались с вреднейшей, хотя уже ныне в основном изжитой теории «кинематографии факта».

Под динамикой хроникальных фильмов я разумею ритмичный показ объекта. Динамика и ритмика хроникального рисунка, хроникального кадра и их монтажных композиций не могут быть переданы как механическое их чередование в логически последовательной или, наоборот, в хаотической форме. Динамика и ритм только тогда станут компонентами подлинного искусства кинематографии, когда они отразят в себе отношение мастера к снимаемому материалу, когда они отразят влияние материала и творческий замысел мастера. Зрительный и звуковой ритм динамически заснятых кадров хроникальной ленты — это одно из сильнейших выразительных средств мастера.

В качестве частной, хотя и весьма важной проблемы я ставлю в этой связи проблему ритма движущихся кадров наших фильмов.

Вспомним, как разноречно всегда у нас получается монтаж движущихся колонн Красной армии, физкультурников, демонстрантов под боевую музыку, под наши марши и галопы. Это происходит не только потому, что мы еще недостаточно вооружены техникой звукомонтажного дела. Нет, прежде всего потому, что наши мастера не усвоили в достаточной степени законы ритма, не изучили этого важного для нас дела. Многие ли из вас знают специальные работы различных, главным образом, буржуазных ученых, освещающие эту проблему? Я уверен, что если их кто и знает, то больше по-наслышке. А между тем, если отбросить всю философски-реакционную шелуху, то в них можно найти достаточный материал для овладения ритмом и движением. Необходимо использовать эти знания, критически их освоить для того, чтобы на их основе создать нашу теорию и практику кинематографического ритма.

Ставя перед собой в качестве ближайшей практической задачи изучение законов ритма, мы исходим из отличительных свойств композиции кадра советской кинохроники. Отличительные черты в том, что мы, как правило, сни-

маем всегда об'екты массового действия, об'екты большой общественной значимости. Само собою разумеется, что в наших хроникальных фильмах весьма большое место занимает и зас'емка индивидуального человека, передовика-рабочего, колхозника, политического деятеля, деятеля науки, искусства и пр.

Однако даже и в зас'емке такого индивидуального об'екта, мы, как правило, никогда не берем его камерно, изолированно, а обязательно ставим лицом к лицу с той общественной средой, которая его выдвинула, в которой он живет и работает, которую он организует и которой он руководит. Вот почему такое огромное место в композиции нашего кадра должна занимать так называемая массовая сцена.

Не показ мертвых фасадов зданий, внешнего типажа наших героев, внешнего отражения наших событий и явлений, а раскрытие внутреннего смысла этих явлений, показ их для того, чтобы отразить в наших хроникальных документах величие дел и идей, которыми столь славна наша Советская страна, руководимая героической партией Ленина — Сталина. По-новому снимаемые нами зрительные образы должны иметь осмысленное, творчески правильное понимание ритма.

Необходимо, наконец, указать еще на один важный момент образного построения хроникального фильма. Я говорю об организации материала всего фильма в целом, о его композиционной целостности, о его монтаже. Надо, чтобы мастер кинохроники еще до с'емки мысленно представлял себе об'ект в монтаже, чтобы снимаемые эпизоды были связаны единым замыслом мастера-оператора, чтобы хроникальный фильм представлял собой единое законченное целое.

Выводы, которые мы делаем из сказанного: работа мастера-оператора — работа огромной общественно-политической важности. Мастер кинохроники ни на одну секунду не должен забывать, что его область — политически самый острый участок в работе кинематографии.

Поэтому мастер кинохроники должен обладать огромным общекультурным и особенно политическим развитием, чтобы уметь правильно, метко подмечать и, выражаясь фи-

гурально, ловить на об'ектив наиболее типичные, наиболее характерные, наиболее значимые черты намеченного к с'емке об'екта. Вместе с тем мастер кинохроники должен обладать высоким уровнем культуры в творческой работе, быть в ней подлинным эрудитом-специалистом и в то же время подлинным художником. Он не должен и не может быть равнодушен к снимаемому материалу. Если он хочет, чтобы его кадры волновали зрителя, будили в нем лучшие чувства, то он должен уметь построить композицию своего кадра подлинно мастерски, подлинно художественно.

Основные черты, из которых слагается стиль нашей хроники, кратко сводятся к следующему: актуальность об'екта зас'емки, боевая идейная направленность, такая степень правдивости и художественной простоты, которая, с одной стороны, не сбивается на упрощенчество, а с другой — всем существом своего творческого выражения противостоит ф'ормализму (ф'орма ради ф'ормы), и, наконец, эмоциональность, насыщенность, целостность.

ПУТИ УЧЕБНО-ТЕХНИЧЕСКОГО ФИЛЬМА¹

Научно-учебная кинематография родилась гораздо раньше, чем были созданы специальные организации, выпускающие эти фильмы. Еще в первые годы существования советской власти, формулируя задачи советской кинематографии, Ленин подчеркнул в качестве одной из основных задач советской кинематографии создание научно-учебного фильма. Ленин придавал огромное значение кинематографии, рассматривая ее, как могучее средство воспитания масс, как лучший способ распространения знаний и массового выражения самых больших передовых идей культуры, науки и техники.

Научно-учебная кинематография имеет огромное значение во всех областях знания, в организации обороны страны, в педагогическом процессе. Было бы, однако, неверно полагать, что при помощи механического применения кино мы можем создать такую универсальную систему распространения знаний, которая будет действовать вместо живого слова, живого педагога. Наше дело, наше искусство поставлено на службу теории, на службу педагогическому процессу. Это — только один из дополнительных компонентов в общем деле развития и поднятия культуры. Мы создали новый вид, новый тип научно-учебного пособия, мы даем новое средство для распространения знаний и даже для изучения определенных объектов самими учеными.

¹ Сокращенная стенограмма доклада на первом всесоюзном совещании по научному и учебно-техническому фильму в декабре 1934 г.

Научно-учебный фильм, который мы создаем, не должен иметь какой-то универсальный стандартный тип. Тип такого фильма будет создаваться в зависимости от требований и применения его в научном и педагогическом процессе. Сегодня уже научно-учебная кинематография имеет свое определенное место, она родилась из других наших кинематографических областей, в связи с мощным ростом культуры и техники нашей страны.

В процессе роста технического фильма у нас были опасения, что специфические черты, свойственные иному кинематографическому делу, иного назначения, будут механически и без должной критики перенесены в новое дело — научно-учебную кинематографию. Поэтому мы со всей страстностью, со всем напором советских людей боролись с тем, чтобы в вашу работу не ворвались эти неприсущие вам и вредящие делу черты. Надо было создать специальные приемы мастерства. Если для художественного фильма допускается широчайший простор и возможность свободно выбирать самые разнообразные краски, пропуская их через призму своего восприятия мира, то перед вами стояла иная задача. Вы должны были помогать нашей советской науке и советскому просвещению в распространении новейшей техники в конкретных ее областях. Вы должны помогать организации обороны нашей страны созданием фильмов, обучающих бойцов и комсостав — защитников дела социализма.

Наши мастера научно-учебной кинематографии должны быть подчинены строгим железным рамкам учебного и научного плана, плана исследования или преподавания, требованиям отдельных научных и общеобразовательных дисциплин.

Первые годы нашей работы в области научно-учебного фильма характеризуются борьбой с остатками и влиянием смежных областей, которые при некритическом их использовании давали порою самые неблагоприятные результаты. Страшным бичом научно-учебного фильма является популяризаторство, снижающее научный, теоретический и образовательный уровень наших пособий. Все, что идет от так называемого сюжетного, занимательного, т. е. от художественной игровой кинематографии, все это оказалось

неприемлемым для научно-учебного фильма. Надо было создать специальные технические и творческие навыки, в процессе освоения которых создавались кадры работников научно-учебного фильма. Этот этап в настоящее время уже пройден. Мы имеем уже ряд фильмов, которые определяют лицо советской научно-учебной кинематографии и выгодно отличают наши научно-учебные пособия от эклектически-идеалистических пособий, создаваемых западноевропейской или американской кинематографией.

Каковы же ближайшие задачи научно-учебного фильма? Мы претендовали и претендуем на кооперирование ваших сил с наукой, с педагогикой, претендуем на совместное служение делу советской культуры. Вот почему ваше ближайшее развитие мы мыслим себе не иначе, как в тесном общении и взаимодействии работников кино с представителями научно-исследовательских организаций, с Академией наук и ее огромной разветвленной сетью институтов, лабораторий и т. д.

Предъявление плана научного исследования, как основы основ каждого вашего произведения, представление методики этого заказа мы сохраняем в качестве основной определяющей части вашей работы и на 1935 г. Это даст вам точные целевые установки каждого фильма, даст вам конкретные материалы. Вот почему, как бы это ни ограничивало размаха некоторых из вас, мы все же на некоторый отрезок времени пойдем на такое самоограничение и будем работать только на конкретного заказчика. Лишь при этом условии государственная организация научно-учебной кинематографии может иметь гарантию, что хотя в ее продукции и могут быть отдельные неудачные картины, но фильмов без конкретной педагогической установки не будет.

В плане треста «Союзтехфильм» наряду с учебно-научными картинами мы отводим определенное место и для научно-популярных фильмов. В нашей стране с ее огромными культурными запросами и миллионами учащихся есть определенный спрос на научно-популярные фильмы. Включая в план этот новый вид учебной кинематографии, мы должны проявить максимальную бдительность, ибо через популярный фильм может проникнуть упрощенство, вульгариза-

ция, могут возникнуть те отрицательные явления, с которыми мы не напрасно боролись на протяжении трех лет существования «Союзтехфильма». Специфика этого дела предполагает такую степень простоты и доходчивости, малейшее отклонение от которой способно увести на неправильный путь. Поэтому мы должны уделить новому типу фильма исключительное внимание. Надо создать среди кинорботников, людей науки и профессионалов-педагогов кадры энтузиастов, которые помогут отыскать специфику этого фильма, его сложную методологию.

Третий вопрос — учебно-теоретические и творческо-кинематографические свойства наших учебных фильмов. Этот вопрос необходимо поставить не в порядке исканий или разрешения отвлеченных проблем, а как сугубо практический. Когда мы, советские кинематографисты, выступили на международной киновыставке в Венеции в 1934 г., вокруг нашего павильона на выставке велись разговоры не только по художественному фильму, но и по учебному и хроникальному. Это неудивительно. Интересных пособий мы не видели на этой выставке. Был широкий круг популярных фильмов, которые просматриваются в начальной и средней школе, были по отдельным дисциплинам такие научные пособия, которые не вредно было бы взять в качестве начального примера. Но не было ни одного фильма, обогащающего педагогику ярко кинематографическим искусством. Мы не видели там научно-учебного пособия, которое создавало бы новые качества таких пособий. В борьбе за качество этих пособий мы должны сплотить все свои силы, чтобы выполнить свою основную задачу работников советской культуры.

Проблема качества научно-учебной кинематографии прежде всего в том, что каждый из вас должен освоить предмет своей работы, поднять свою общеобразовательную культуру и техническую квалификацию. Это требует еще дополнительных условий. Мы, кинематографисты, должны поднимать классовое искусство, должны найти в нем новые средства и краски для более массового и четкого восприятия, чтобы довести научно-теоретические и практические знания до широкой аудитории. Если сейчас мы еще втиснуты в рамки наших малых залов, то сооружение Дворца советов и дру-

гих огромных зданий создает для нас иную базу. Мы создадим такие аудитории, где будем разговаривать одновременно с десятками тысяч. При помощи телевидения, которое идет на смену обычному экрану, мы сумеем разговаривать со стотысячной и миллионной аудиторией.

Борьба за качество должна быть особенно ярко выражена по линии учебно-технического фильма. Каждый мастер должен для каждой конкретной дисциплины найти свою ответственную ему точку зрения, при помощи которой он сумеет возможно более ярко, экономно и доходчиво передать зрителю требуемые знания. Вот почему борьба за качество включает в себя проблему повышения квалификации, подготовки к тому предмету, который должен быть отражен в фильме. Задача заключается в том, чтобы не идти слепо за консультантом, а сознательно творить вместе с ним. Вот какую задачу ставит советская научная кинематография перед своими творческими работниками, — задачу, прежде всего поставленную перед ними т. Сталиным. И если мы этого достигнем, мы будем создавать не «одиночные боевики» — шедевры научно-учебной кинематографии, которыми мы гордимся, а придем широким развернутым фронтом ко всем областям нашей науки.

Большую роль играет экономность выразительных средств. Часто художник и особенно в кино старается для разрешения поставленной перед ним задачи использовать сразу весь богатейший арсенал нашего искусства. Это идейно снижает научные качества наших фильмов. Надо уметь экономно пользоваться этими средствами и быть подлинными мастерами-художниками, которые одним мазком создают прекрасные зрительные образы, помогающие лучше и ярче усвоить предмет.

В кинематографической работе необходимо соблюдать строгую экономию в метраже фильма, в определении его места в учебном процессе. Педагог должен видеть в учебном фильме такое пособие, которое при минимальной затрате средств и времени позволит показать то, что иными путями довести до аудитории нельзя. Поэтому все то, что разжижает, что умалчивает основную идею пособия, должно быть отмечено, как бы ни было внешне выгодно с точки зрения кинематографического искусства. Надо избегать уп-

рощенчества в производстве научно-учебной кинематографии, — с такой опасностью следует серьезно бороться.

Особенно вредно обременять наши учебные фильмы посторонним материалом, рассчитанным на более низкий уровень аудитории, чем тот, который есть в действительности. Задача научно-учебного пособия заключается в том, чтобы вызвать любознательность аудитории, наводить зрителей на верный путь, но не вульгаризировать учебный процесс, не снижать роли педагога и научного работника.

Создавая учебный фильм, мы можем и должны применять все богатства, которые дает нам техника передовых областей кинематографии. Мы должны применять и мультипликацию, и звук, и цвет, и вокальный, и речевой материал, и музыкальное искусство, непрерывно совершенствуя свое умение использовать эти средства. Постоянная учеба, непрерывное повышение своей квалификации — вот что поможет нам двигаться дальше. В этом смысле бесспорно необходима новая система образования, создание если не специального института кинематографических знаний, то специальных отделений во Всесоюзном государственном институте кинематографии. Разумеется, это не единственный путь пополнения наших творческих кадров. Надо найти более широкие пути. Вот почему создание специальных кафедр и отделений в нашей кинематографической учебной сети должно характеризовать дальнейшую работу научно-учебной кинематографии.

Сегодня нас еще лимитирует узкая техническая база, но в недалеком будущем мы так развернем нашу техническую базу, что уже одно это пред'явит к нам огромные запросы. Только предвидя такой размах, непрерывно готовясь к дальнейшему разворачиванию нашей работы, мы можем быть уверены, что научно-учебная кинематография станет самой популярной отраслью искусства.

Широкая поддержка со стороны наших союзных наркоматов, в частности Наркомпроса, со стороны педагогов и учебных работников поможет нашим энтузиастам кинематографии, пришедшим из смежных областей культуры и науки, притти к новым достижениям, к новым победам научно-учебной кинематографии.

О НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ И НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Пролетарская столица недавно имела возможность познакомиться с одним из лучших представителей старого китайского театра, известным китайским актером и режиссером д-ром Мэй Лань-Фань.

Гастроли д-ра Мэй Лань-Фаня принесли советскому зрителю определенное эстетическое наслаждение. Д-р Мэй Лань-Фань был встречен квалифицированными советскими зрителями восторженно.

На первый взгляд может показаться, что здесь — огромное противоречие: актер феодального театра встречает восторженный прием у советского зрителя.

На деле же никакого противоречия здесь нет.

Классический китайский театр принадлежит к числу древнейших в мире. Своими истоками театр этот восходит к религии, своими формами теснейше соприкасается со старым патриархальным бытом, с религиозной обрядностью старого феодального Китая.

Кумирня с домашними богами, сложный ритуал обрядов и церемоний, покорность судьбе, воспитанная веками, пресная мудрость конфуцианской философии—все эти путы зашुшивают, сковывают мысль.

Прямым их продолжением является классический китайский театр.

На сцене появляются пышно одетые актеры, они производят сложные движения, словно гипнотизер-усыпитель; мо-

жно удивляться ловкости их рук, металлическому звуку их голоса, легкости и гибкости их тела. Работу актеров можно сравнивать с причудливыми движениями сумеречных теней, с полетом бабочки, с ароматом цветка; в театре есть что-то от ювелирного искусства, но в нем нет главного — простой человеческой жизни со всеми ее противоречиями. Есть только застывшие символические представления о давно минувших временах, застывшие идеи, религиозная обрядность старого феодального Китая и скука патриархальной конфуцианской мудрости.

Так же как и старый быт, как и религия, классический театр уводит зрителя от борьбы за лучшее будущее в мир старых теней и призраков. Театр этот враждебен всему новому и пытается затянуть это новое в липкую свою паутину.

Конечно, театр этот рос и изменялся, но его религиозно-феодалное содержание, эти оковы китайского театра, оставалось неизменным. Отсюда — гиперболизированный рост формы, в том числе и актерской игры.

С классическим китайским театром произошло то, что происходит сейчас с любым формалистическим направлением в искусстве: он питается не окружающей его и изменяющейся жизнью, а своими собственными соками, он питается старыми театральными и замкнутыми идеями, привычными и устойчивыми понятиями, он отражает не реальную жизнь со всеми ее противоречиями, а только застывшее и идеалистическое представление о жизни, застывшие идеи, которые с подлинно реалистической жизнью не имеют ничего общего.

Культура китайского актера, наоборот, росла, хотя этот рост, естественно, был внутренне противоречивым, — традиции, условность наслаивались здесь друг на друга и в то же время культивировался жест, движение, пластика тела. Игра была условной, но в эту игру от жизни пробивались реалистические тенденции.

Известно, что Всеволод Эмильевич Мейерхольд в своих исканиях кое-что взял от китайского театра, от его формы и от актерской игры и преломил это в своих спектаклях.

Как эксперимент, как проверка собственной театральной культуры, наконец, как удар по натурализму буржу-

азно-феодалного русского театра, загнивавшего в своих формах, это критическое освоение китайского театра В. Э. Мейерхольдом дало свои плоды. Ведь поиски формы, всегда нужные и законные, становятся опасными тогда, когда за ними и из-за них выхолащивается содержание, когда форма начинает подчинять содержание или просто заслонять его, когда художник теряет историческую перспективу и начинает жить вне времени и пространства.

Пластичность, филигранная тонкость актерского мастерства, пряный аромат старой, хотя и диаметрально противоположной нашей, культуры—вот что привлекало наших зрителей к удивительному мастерству д-ра Мэй Лань-Фаня.

Восторг советского зрителя и ценителей искусства был понятен. К сожалению, иные из критиков в своих восторгах готовы были формалистически расценивать китайский классический театр, готовы были приписывать ему те качества, которых у него никогда не было, готовы в угоду своему восторгу исказить исторические перспективы. Совершенно очевидно, что это не было нужно ни советскому зрителю, ни самому китайскому театру.

Так, т. С. Третьяков в своей интересной и богатой данными статье «Полмиллиарда зрителей» («Лит. газета» от 15 марта 1935 г.) уверял (и это следовало из самого названия его статьи), что китайский театр является «всенародным», что 95 % населения Китая понимают и знают этот театр.

Больше того, т. Третьяков утверждает, что в старые формы этого театра сама жизнь приносит новое содержание, что зритель видит на сцене не борьбу двух феодалов, а нашествие на Китай империалистов, и т. д. Тов. Третьяков убежден, что этим он доказывает именно всенародность и жизненность китайского театра. Но если вдуматься в самый факт, который т. Третьяков не хочет правильно теоретически осмыслить, то в нем заключается именно отрицание самого основного в китайском классическом театре — его содержания.

Феодалные, выспренно-аристократические тенденции китайского театра меньше всего являются народными. Основной задачей театра является внедрение в сознание широких масс правил конфуцианской морали, незыблемости патри-

архально-колониальных отношений, эксплуатации, господства джентри и помещика, т. е. правил господства тех сил, которые пытаются задержать создание новой этики, новой морали, новых общественных и производственных отношений. Забывать эти основные задачи классического китайского театра—значит подменять его внутреннее реакционное содержание внешней формой цветистой экзотики, на которую так падки экспортеры экзотической культуры Азии на рынки искусства капиталистической Америки и Европы.

Не меньшим парадоксом, если не курьезом, звучит утверждение т. Третьякова, что «всемирность китайского театра выражается в огромной массовости его посещений», причем зритель в нем-де «сидит боком к сцене, за столами. На столах этих снедь, за столами шум беседы. Отрываются от беседы и еды лишь тогда, когда в пьесе, известной наизусть, наступает известный эпизод, излюбленная ария, акробатический трюк».

Одной этой цитаты достаточно, чтобы опровергнуть тезис о «всемирности» условного китайского театра, ибо в стране, в которой, как правило, ежегодно $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{5}$ населения голодает, в стране, раздираемой ужасами империалистической интервенции и внутренней генеральской кровавой борьбой, в стране варварской эксплуатации трудящихся масс генеральско-помещичьей и империалистической кликой аудитория традиционного конфуцианского театра вовсе не является народной. Театр этот доступен только высшим классам и огромной армии городской бюрократии и буржуазии крупной, средней и мелкой.

Китайский классический театр держится так крепко и упорно именно потому, что в Китае крепки пережитки феодализма. Именно поэтому с таким трудом пробивается там наружу реалистическое искусство.

В период нарастания революционного движения в Китае, особенно в моменты знаменитого Северного похода¹, на подлинно народной основе выростала новая реалистическая театральная форма. И это не случайно, так же как

¹ Основы реалистического театра в Китае были заложены еще во времена первой китайской революции, в 1911—1913 гг.

и не случаен тот буржуазно-реалистический театр, о котором рассказывает сам т. Третьяков.

Сторонники традиционного китайского театра могут возразить, что эти примеры не характерны, ибо они еще не охватывают всей массы китайского населения.

Допустим, что так. И обратимся к другим, более разительным примерам.

Мы говорим о китайском кинематографе, выросшем за последние годы как ярко очерченная область реалистического искусства, имеющая своим истоком реалистическую форму современной драматургии и современного театрального искусства.

Совершенно очевидно, что если бы были верны утверждения апологетов китайского классического театра о его «всемирности», о том, что китайский зритель-де не понимает реалистической формы искусства, то и развитие кинематографии, особенно в начальном своем периоде, пошло бы по путям традиционного конфуцианского аристократического театра.

За время своего двадцатилетнего существования молодая китайская кинематография, ставшая массовым и народным искусством, не пошла по этому пути. В своих лучших произведениях она развивается как полноценное реалистическое искусство, отражающее жизнь сегодняшнего Китая (правда, сквозь призму буржуазного реализма).

На первом советском кинофестивале были продемонстрированы две китайских картины, и одна из них «Песнь рыбака» режиссера Цай Цу-Шена получила высокую награду— почетную грамоту. В тех эпизодах, где Цай Цу-Шен показывает нищую, голодную, разоряющуюся китайскую деревню, бесприглядное положение китайских рыбаков, фильм звучит, как полноценное искусство.

Кинематографисты Москвы недавно видели две новых звуковых картины с участием знаменитой актрисы г-жи Баттерфлей Ву. В обоих этих фильмах—«Мадам Ю-Лань» и «Две сестры»—г-жа Баттерфлей с огромным мастерством, с подлинным реализмом выполняет несколько ролей. Фильмы эти синхронны, техника их стоит на довольно большой высоте и наглядно показывает, как выросла китайская кинематография за последние годы. В отличие от китай-

ского классического театра оба фильма говорят о проблемах сегодняшнего Китая, и не только г-жа Баттерфлей, но и весь ансамбль актеров свидетельствует, что китайская кинематография обладает и прекрасными актерскими кадрами, что актеры эти прекрасно и именно реалистически ведут свои роли. От старого китайского театра в этих фильмах осталась некоторая растянутость (их метраж не меньше 3 000 метров), некоторая слабость драматургической завязки, аттракционность песен, четкость актерского жеста. У актеров китайского кино хорошая мимика, какой совершенно нет у актеров китайского театра, у них хорошо и по-европейски поставленный голос, выразительный в самых тончайших интонациях.

Сюжет «Двух сестер» — несложен. Голодает китайская деревня, голодает семья бедняка, история которой рассказана в фильме. Нет никаких надежд на прекращение голодовки, и отец семейства уходит в город в поисках работы, забирая с собой одну из дочерей, может быть, для того, чтобы продать ее в богатый дом. Семья осталась голодать, вести труднейшую борьбу за существование, за кусок хлеба. Люди эти на грани физического умирания.

Прошли годы. Отец не подает о себе никаких вестей. Все так же невыносимо тяжела жизнь семьи, хотя уже подросли и работают дети. Единственный выход — это бегство в город из нищей, разоренной деревни и поиски хоть какой-нибудь работы. И работа находится: жене губернатора нужна горничная. Так встречаются две сестры: одна из них в роли служанки, вторая в роли хозяйки. Губернаторша не узнает своей сестры, сестра не подозревает, кто ее госпожа.

Г-жа Баттерфлей Ву прекрасно ведет обе эти роли. Губернаторша — пышно одетая и бездушная кукла, самочка, созданная для удовольствий, манерная и «комильфотная». Положение домашней прислуги не легче положения крестьянки. Ее не считают человеком, ее всячески третируют. Эту роль Баттерфлей Ву выполняет с глубокой человечностью. Она показывает страдающего человека, привыкшего молчать, и, стиснув зубы, переносить горе. И когда на непосильной работе надрывается ее муж — кули, которому нужны лекарства, когда госпожа, недовольная тем, что ее

оторвали на минуту от светской беседы, отказывает в помощи, прислуга решается на кражу. Но преступление раскрыто, прислугу грубо хватают и бросают в тюрьму, и тут мать (прекрасно сделан этот образ старой крестьянки, пережившей трудную жизнь; мать напоминает образ О-Лан из «Земли» Пэрл Бак), придя просить свидания с дочерью, выясняет, что начальником тюрьмы является покинувший их отец и что обокраденная хозяйка и воровка-прислуга — родные сестры.

В этой встрече все реально. Выслужившийся солдат мог стать начальником тюрьмы, и его дочь могла стать женой одного из китайских милитаристов. К слову говоря, и начальник тюрьмы и губернатор создают именно такие образы грубых, жестоких людей, выслужившихся солдат.

Конечно, прислугу прощают, и семья объединяется вновь. Однако этот счастливый конец является не только данью интеллигентскому гуманизму, но в нем есть и реальные корни — сила родовых связей в Китае.

Фильм этот достаточно смело изобличает мир богачей, сочувственно рисует тяжелое положение китайских рабочих и городской бедноты и с этой точки зрения является вызовом социальному строю гоминдановского Китая.

И китайский массовый зритель посещает свой кинематограф, получает в нем и эстетическое наслаждение и эмоциональную зарядку.

Мы меньше всего хотели бы умалить значение мастерства д-ра Мэй Лань-Фаня. Мы отдаем ему дань огромной признательности за ту радость, которую доставило нам ознакомление с формами старого китайского театра и мастерство самого г-на Мэй Лань-Фаня.

Мы уверены, что целый ряд приемов мастерства Мэй Лань-Фаня и его блестящего ансамбля может быть использован и современным китайским театром, как это мы видим на примере талантливого коллектива Владивостокского рабочего китайского театра. В какой-то степени эти приемы могут быть использованы и во всяком ином реалистическом театре.

Одно должно быть бесспорно и ясно, что старый традиционный китайский театр — это музыка прошлого. В истории искусства он по праву займет почетное место,

но в условиях нового человечества — он только памятник прошлым культурным формациям.

В безудержных похвалах мандаринско-мистическому театральному искусству Китая с его не образами, а тенями, взятыми напрокат из музея восковых фигур китайского аристократического национализма, с его миром мистических и реальных образов, — налицо все элементы подлинно чужой, подлинно архаической и рафинированной экзотики, отрицающей подлинно народные черты старой китайской культуры, китайского эпоса, китайского фольклора.

Даже в практике такого массового искусства, как советская кинематография, нам приходится сталкиваться с критикой, клеветущей на фольклор.

Помимо отрывки формальной логики и формалистической критики, в этих утверждениях сказывается незнание подлинного характера народного творчества, творчества народов, населяющих СССР, незнание, а пожалуй, и отрицание интернационального характера нашего современного народного творчества, его многообразных и уже отчасти организованных (например, самодеятельное искусство) форм.

Ленинско-сталинская формула об искусстве, национальном по форме, социалистическом по содержанию, требует от нас особой четкости и бдительности в определении этой национальной формы нашего искусства, ибо, как показала вся наша борьба с национал-демократами, классовые враги пытаются под национальной формой протаскивать в нашу творческую практику националистические идеи. Однако в борьбе за интернациональное искусство, на базе его передовых национальных, т. е. советских, форм мы располагаем изумительно острым, исключительно сильным оружием — учением Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина. Правильное применение этого оружия в практике искусства указывает нам пути создания национальной формы в социалистическом искусстве.

Совсем недавно т. Сталин в дружеской беседе с киноработниками упрекал их, что они мало внимания обращают на создание кинопроизведений, отражающих не только национальную тематику, но и все то, что дает ей жизнь, плоть и кровь, организует быт, — в том числе народную музыку и песню.

Тов. Сталин справедливо упрекал нас в том, что наш кинематограф до сих пор еще не стал проводником, например, прекрасных мелодий украинского народа. Справедливо упрекал нас в том, что ни в одном из наших фильмов нет такой исключительно богатой и массовой мелодии, как гопак. А ведь чего греха таить, для того чтобы приобрести граммофонную пластинку с мелодией гопака, до недавнего времени приходилось обращаться к посредничеству наших заграничных друзей.

Все это явилось результатом недооценки значения народного творчества, народных песен, народных мелодий, народного эпоса, фольклора и пр.

А ведь если бы в эти великолепные формы народного искусства облечь прекрасные идеи и сюжеты нашего героического прошлого, величие дел и людей нашей социалистической стройки, то легко себе представить, какие шедевры может создать на этой базе подлинный мастер искусства, подлинный художник.

Вот почему большевистское использование народного искусства, при правильной его идейной направленности, дает в наши руки оружие для борьбы на два фронта — и с классово-враждебным национализмом и с классово-враждебным великодержавным шовинизмом.

Мы должны бороться за народную, тем самым и национальную форму нашего кинематографического искусства, за национальную его тематику, в первую очередь.

Само собой разумеется, что народность нашего кинематографического искусства, его глубочайшая связь с массами и, прежде всего, связь через его конкретные произведения — фильмы — предполагает, чтобы отряды киноискусства каждого народа, населяющего Союз, как наиболее знающие жизнь, быт, прошлое, настоящее своей республики, живописали бы ее тематику, использовали бы богатство ее народного эпоса, фольклора и их специфические красочные фильмы, так называемую экзотику.

Тем с большим и резким осуждением относимся мы к таким случаям в работе отдельных кинофабрик нашей страны, когда их руководство, вместо того чтобы сделать национальную форму, национальную тематику преобладающей, а общую союзную тематику — отдельным исключе-

нием из этого общего направления, переключают работу своих мастеров только на так называемые общие темы, оставляя жизнь, быт, героику и борьбу трудящихся масс своей республики без показа ее на экране или, в лучшем случае, предоставляя это делать кинофабрикам других республик. А последние специфических, подлинно народных черт в произведении данной тематики, при всем желании, дать не могут, оставляя их неотраженными или, еще хуже, показывая их извращенно—в плане вульгарной экзотики.

Мы осуждаем также и такую практику отдельных республиканских кинофабрик, которая базируется на замыкании, на полном запрещении своим мастерам трактовать в своих произведениях общую тематику Союза.

Народности нашего массового искусства в одинаковой мере противоречит как призыв к замыканию в рамки только национальной тематики киномастеров данной республики, так и, особенно, направление их на выбор своих тем везде и «во всем мире», кроме как у себя, т. е. кроме как в конкретной обстановке, в которой живет, растет и творит тот или иной мастер.

ТЕМПЫ И РИТМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Речь идет не о темпах нашей кинематографической промышленности и не о темпах выполнения производственных планов кинофабриками, хотя пишущий эти строки всегда указывал на необходимость и лучшего качества и более высоких темпов работы буквально всех отраслей кинематографии. (Эта необходимость и на сегодня остра.)

Речь идет о темпах, не менее важных для нас, кинематографистов, о темпах внутреннего строения и внутреннего движения сюжета и образов фильма, о темпах, являющихся художественным качеством наших произведений.

Кинематография по самой своей сути — динамическое искусство. Закономерно быстрая смена одного кадра другим, пространственная свобода кинематографии — возможность перебрасывать действие с земли к небесам или под воду, возможность показать и бесконечно большое и бесконечно малое, возможность переноситься с материка на материк и в различные исторические эпохи — настоятельно требуют быстрых темпов. Специфика драматургии заключается в ее действенности. В кино эта действенность усилена требованием пластичности всего материала, всех образов.

Кое-кто из «леваков» в кинематографии презрительно фыркает, как только речь зайдет о лимите пленки и о лимите метража. «Леваки» считают, что это — грубое вмешательство «прокатчиков», не считающихся, дескать, с

требованием высокого искусства. Мне хочется, однако, сослаться здесь и на лимиты. На 2 200 метрах звукового фильма или на 1 600 метрах немого творческий коллектив (сценарист, режиссер, актеры и оператор) должен полноценно развить тему, развернуть художественные образы, дать зрителю глубокие идеи и высокие эмоции.

Значит ли это, что между лимитом и требованием высокой художественности есть какой-то разрыв? Безусловно, нет. Лучшие наши фильмы выдержаны в рамках лимита, а самый лимит продиктован не кассовыми требованиями, а учетом потребностей и интересов зрителя.

Из сказанного с неизбежностью вытекает другое — необходимость максимальной выразительности каждой детали, полного отказа от лишних деталей и любования ими, необходимость скупости и выразительности актерского жеста, большой внутрикадровой динамичности, высоких темпов всего фильма в целом и вытекающего из всех этих компонентов ритма произведения.

Мы прекрасно знаем, что именно здесь перед всем творческим коллективом кинематографистов встают основные трудности, но это — неотъемлемая трудность искусства, трудность творчества.

Мы знаем, что даже лучшие наши мастера при монтаже фильмов выбрасывают целые куски произведения, не вмещающиеся в норму, но это обстоятельство только подчеркивает необходимость во всей широте поставить вопрос о внутренних темпах наших произведений, чтобы при монтаже не перекраивать всего произведения целиком, чтобы эти высокие темпы действенности вложить во всю нашу работу — от литературного сценария и до монтажа.

Мы не хотим и не можем устанавливать здесь никаких стандартов.

Несомненно, что творческая манера работы каждого отдельного мастера, творческий «почерк» режиссера, актера, сценариста и оператора определяют собой все компоненты произведения, в том числе и подчеркиваемые нами темп и ритм. Понятно, что все эти свойства произведения определяются и его темой и содержанием материала. Было бы просто нелепостью декретировать творческое лицо художника, насильно изменять его. Мы говорим о другом. Мы го-

говорим о замедленном зачастую внутреннем темпе наших фильмов, что начинает перерастать в какую-то дефектно-смысловую особенность нашей кинематографии в целом, в некий «стандарт замедленности», который вредно отражается на художественном качестве и зрительном эффекте наших произведений, мы говорим о замедленности, что искажает и нивелирует творческое лицо отдельных мастеров.

Наши мастера, нередко делающие чрезвычайно талантливые открытия, продельвающие подлинную революцию в формальных приемах мастерства, смелые новаторы, в массе своей работающие превосходно и безусловно талантливо, почему-то до сих пор (в большей или меньшей мере) чрезвычайно почтительно, с «поклонами» оставляют в своих произведениях медлительность — эту узкую одежду, доставшуюся нам от прошлого.

В иных наших картинах колхозник подымает руку к голове, и вы не дождетесь конца этого жеста. Рабочий работает, и вам становится нудно от длинного показа этой работы или его поступков.

В других наших фильмах, где взят хороший темп, хороший ритм, неожиданно в отдельных кусках вдруг появляется та же медлительность и досадно снижает общие достоинства произведения.

Для старой, дореволюционной, сермяжной Руси, для самодержавия и российского капитализма были в известной мере характерны эти медлительные темпы, это почесывание в затылке, это «глубокомысленнейшее» раздумье российского «авось». Наша советская жизнь, соединяющая американскую деловитость с русским революционным размахом, отбросила прочь эти темпы, и вся страна живет более быстрой, часто рассчитанной по минутам жизнью. Самый темп нашей жизни стал бодрым, быстрым и боевым. Российское ковырянье в носу, медлительнейшее почесывание не характерны для нашей колхозной деревни, так же как «самокопанье» не характерно для советской интеллигенции. У нас стали иными, более лаконичными и выразительными жесты, язык, даже чувства.

Но ряд наших искусств, в том числе такое динамическое по самой своей сути искусство, как кинематография,

все еще сохраняет эти чуждые ей темпы, этот чужой для нее ритм.

И эта медлительность снижает художественную убедительность произведения и просто раздражает зрителя, расхолаживает его.

Аналогии обычно вредны тем, что они абстрагируют сравниваемые предметы. Тем не менее мне хочется привести здесь аналогию.

Представьте себе оратора, который произносит лаконическую, темпераментную речь, со скупым, но выигрывающими от этой скупости в своей выразительности идейно-образными фразами, с четкими жестами, и рядом поставьте другого человека, который говорит длинно, с вялыми жестами, который скучно обосновывает и разжевывает каждое всем известное понятие. Ведь первый из этих ораторов всегда достигнет неизмеримо большего эмоционального воздействия на зрителя, чем второй.

Мы лишены возможности разбирать здесь генезис этой медлительности. Корни ее в известной мере тянутся к театральному натурализму, к театральному передвижничеству и к «детской болезни» звуковой кинематографии — подражанию театру. Корни ее тянутся к болезням нашей литературы, к ее расплывчатости и неумению крепко сколачивать сюжет. Много здесь есть от достоевщины, от трагических страниц истории русской общественной мысли, задушенной самодержавием.

Но мы должны подчеркнуть и другое. С точки зрения искусства эта медлительность есть не что иное как пережиток натурализма, враждебный реализму и особенно враждебный реализму социалистическому. Героичность, присущая социалистическому реализму, его оптимизм могут быть выражены только действенными, бодрыми темпами. Нет и не может быть вялой героики, нет и не может быть «ковыряющего в носу» оптимизма. Даже не задевая вопроса о несоответствии этой медлительности темпу и ритму нашей жизни, мы должны сказать, что медлительность эта враждебна подлинно большевистскому искусству.

Лучшие произведения советской кинематографии характеризуют именно чудесная выразительность детали и художественная скупость, крепкая внутрикадровая динамика

и напряженный действенный драматургический темп и музыкальность ритма ¹.

Я возьму первые попавшиеся положительные примеры.

Вспомните сцену из «Чапаева», когда Петька берет в плен казака. Сцена эта кончается словами: «Отпустил бы ты меня» и лицом Петьки в глубоком раздумье. «Психологическую развлекательную» развлекательную эту сцену не дано. Сразу же ее сменяет не менее яркая другая: Чапаев спрашивает Петьку: «И ты отпустил?»

Для развития образов Петьки и казака все, что произошло после раздумья Петьки (как уходил казак, прощались ли они с Петькой, что переживал Петька, что переживал казак, какое небо было в эти часы и т. д.), — абсолютно ненужно. При этом динамичность действия, насыщенность драматургическим материалом создают предпосылки и для хорошей актерской игры. Актеру не приходится доигрывать мимикой и жестами все то, что не дано в действии.

Вспомните сцену мародерства, сцену столкновения Чапаева с Фурмановым и др. Впрочем, из «Чапаева» очень трудно приводить примеры, так как пришлось бы перечислить большинство эпизодов фильма.

Возьмите «Встречный». Вспомните эпизод, когда Бабченко с горечью говорит коту: «Кому служишь? Беспартийному служишь?» Вспомните звучащие на немом экране капли воды в фильме «Мать», вспомните «Броненосец Потемкин», «Землю», «Арсенал», «Пышку» и длинный ряд других наших фильмов. Мы умышленно сталкиваем здесь фильмы разных этапов, чтобы показать, что высокие темпы и ритм свойственны советской кинематографии, составляют стилевую ее особенность. Тем более надо подчеркнуть медлительность, все еще остающуюся в известной мере и в лучших фильмах.

Возьмите лучшие произведения советской кинематографии, незабываемый и героический «Чапаев», о котором мы уже говорили. Какая прекрасная и тонкая режиссерская и актерская работа, какое полнокровное идейное звучание,

¹ Мы приветствует желание реж. т. А. Довженко, высказанное им в печати, снимать фильм об А. Н. Щорсе с динамическими внутренними темпами, без статичности, свойственной большинству наших фильмов.

какое высокое художественное мастерство! Именно поэтому героиня фильма подымает зрительный зал, волнует его и объединяет в едином порыве. Именно в силу высокой художественности фильма—на фабриках, заводах, в учреждениях и школах после просмотра «Чапаева» начинают лучше работать. Ни один из зарубежных фильмов не может рассчитывать на такой эффект. «Чапаев» популяризирует книгу Дм. Фурманова, сцены из «Чапаева» разыгрываются детьми, реплики «Чапаева» входят плотно в наш быт и т. д.

И все-таки ряд эпизодов даже этого лучшего нашего фильма замедлен и затянут («Лунная соната», отъезд Фурманова, песня перед последним боем).

Медлительность еще в большей мере характеризует один из лучших последних наших фильмов «Юность Максима». Достаточно назвать такие примеры, как длинейшие антропометрические измерения в тюрьме, как экспозиция нового года, как замедленность драматургической линии.

Возьмите «Пышку» М. Ромма. Явно затянута сцена уговора «Пышки» перед камином и ряд других. Вспомните «Петербургскую ночь», «Грозу» (хотя бы монолог Катерины в спальне ¹) и длинный ряд других фильмов.

Мы берем первые попавшиеся примеры, которые вспоминаются сейчас, без каких бы то ни было материалов под руками, а вычисления с часами дали бы еще более разительные примеры. В лучших наших картинах медленные темпы и неровный ритм только снижают впечатление, только мешают восприятию, в худших — сводят на-нет и те немногие достоинства, которые имеются в произведении.

Следует указать здесь же, что кое-кто из любителей скороспелых аналогий готов целиком отнять у советской кинематографии высокое мастерство, присущее ее стилю, прекрасные темпы и ритм лучших ее произведений, готов целиком отдать и здесь первенство зарубежной кинематографии. Так, О. М. Брик в журнале «Знамя» (№ 1 за 1935 г.), разбирая фильм «Чапаев», приписывает успех про-

¹ К слову говоря, в «Грозе» замедленность приобретает местами прямо-таки оперный характер. Люди не ходят, а шествуют, не говорят, а изрекают истины.

изведения двум обстоятельствам: тому, что режиссеры Васильевы живут одной жизнью со всей нашей советской страной (это, конечно, верно), и тому, что авторы «Чапаева» долгое время работали над перемонтажем заграничных картин для советских экранов. Это тоже было хорошей школой. Но неужели же это все, что нужно для создания прекрасного фильма? Каким, однако, «простым» оказывается любое произведение искусства при формалистическом упрощении. В другом месте мы еще вернемся к этому новому «опусу». О. Брика. Здесь же укажем, что зарубежная кинематография (как убедительнейше показал это, между прочим, и фестиваль) в значительной своей части не только поражена медлительностью, но даже культивирует сейчас эту медлительность. Если в советском кино медлительность — недостаток, изъяс, хотя и достаточно грозный, но несвойственный советскому кино, то в зарубежной кинематографии — это затяжная болезнь развития. Вспомните «1860 г.», «Мари Шапделен», «Последний миллиардер», «Пансион Мимоза», «Лавку древностей», «Джентльменами рождаются», «Маленькие женщины» и длинный ряд других.

Даже известную часть американских картин раз'едает та же медлительность, причем в них она приобрела еще одно отрицательное качество — изнуряющую болтливость.

Это явление понятно. Всеобщий кризис капитализма характеризуется между прочим и распадом формы, нечеткостью темы, ослаблением сюжета, распространением мистики, ростом эротических и револьверно-бандитских фильмов¹. Медлительным и бесцельным становится самый темп жизни капиталистического мира. На смену короткой юбке деловой женщины пришло длинное платье бездельничающей, цинично развратничающей буржуазки, быстроту джаза сменяет томный вальс, и даже фокстрот становится медлительным и истерически вялым. Быстрый темп вырос из бизнеса, из лозунга — «время — деньги». Сейчас на «краю ночи» капитализма этот лозунг сменился другим — «хоть час, да мой».

¹ Мы не говорим здесь об откровенно фашистской кинематографии, которая культивирует сейчас и агитку, не говорим и об исключениях.

Быстрый темп шел непосредственно из детективного фильма. А сейчас медлительностью болен даже детектив. Возьмите для примера «Человека-невидимку», «Голова человека» и пр.

Вспомните американскую комедию «Президент-фантом» или «Петер» — немецкое производство американской «Юниверсаль пикчер». Разве нет длиннот в обеих этих комедиях?

Это совсем не значит, что нам нечему учиться у лучших заграничных фильмов даже в той плоскости, о которой мы говорим.

На кинофестивале был показан вне конкурса (он демонстрировался на Венецианской выставке) американский фильм «Вива Вилла» реж. Джека Конвея. Фильм этот продолжает лучшие традиции американской кинематографии дней ее расцвета — сюжетность и действенность, и распад формы и медлительность темпов мало сказались на нем. «Вива Вилла» в отличие от большинства сегодняшних американских фильмов — не болтлив. Наоборот, в фильме «словам тесно, а мыслям просторно».

Наконец, еще одно обстоятельство, позволяющее нам воспользоваться примером «Вива Вилла» как иллюстрацией: в фильме действуют крестьяне. Литературные традиции (в данном случае довольно верно отражавшие действительность) рисуют крестьян феодальной и капиталистической деревни тяжелодумами, медленными в своих движениях, с трудной поступью, точно подошвы их ног присасываются к земле при каждом шаге.

Не будем сейчас ставить вопроса о том, насколько верно показал жизнь мексиканских крестьян режиссер Джек Конвей, но он не перенес механически и натуралистически этого внешнего сходства в свою картину, он не снизил ее темпов, динамики действия, и произведение только выиграло, и зритель верит в то, что перед ним действительно крестьяне.

Вспомните переломный эпизод, то снижение действия, которым начинается последнее кульминационное напряжение фильма. «Розоватый» либерал Мадеро — президент Мексики — убит. Вилла находится в ссылке. Журналист Джонни будит Виллу, спящего в гостинице. Ощущение этой бес-

покойной ночи, одиночество, затравленность Виллы в ссылке поданы всего двумя-тремя штрихами: серым сумраком неуютной комнаты в гостинице, то вспыхивающей, то потухающей световой вывеской соседнего бара и тревожным сном Виллы. Сонный Вилла вскакивает с револьвером в руках, отшатывается и на мгновение сжимается в комок от известия об убийстве Мадеро и тут же, овладев собой, умывается. Потрясение Виллы показано очень экономно — на переходе от сна к бодрствованию. Вслед за этим, буквально в нескольких быстрых и коротких кадрах с лаконичной увеличивающейся надписью «Вилла ждет вас», — по приказу Виллы встает Мексика. Пеоны поднимаются на зов вождя движения. И вы ощущаете вихревой рост крестьянского восстания, вы ощущаете его массовость, невзирая на явный идеологический обман колониальной концепции автора фильма, который тщится показать агента американского империализма, журналиста Джонни, другом Панчо Виллы.

Ощущению темпа и динамического ритма эпизода способствуют и звук, и четкая смена одного кадра другим, когда каждый новый кадр вырастает из предыдущего. Способствуют этому ощущению и освещение, в каком даны эти быстрые в своем внутреннем движении и монтаже кадры, и графика динамичной надписи. Это последнее обстоятельство — необходимость динамичной надписи — редко учитывается у нас. Между тем, статичная надпись задерживает ощущение общего темпа и общего ритма картины. Статичная надпись играет поэтому роль паузы и как пауза и должна быть использована. В зарубежных фильмах нередко надпись дают на динамичном фоне (в данном случае — на фоне мчащихся во весь карьер всадников идет надпись: «Вилла ждет Вас»), и эта надпись сохраняет темп эпизода.

В других случаях фон надписи рисует обстановку действия, создает настроение и т. д. Внутренняя динамика кадра и динамический, быстрый монтаж, органически сливаясь, создают почти музыкальный ритм эпизода. Само собой разумеется, что эпизод под'ема пеонских масс был подготовлен всеми предыдущими и вырывать его из общего контекста фильма можно только для иллюстрации.

Вспомните другой эпизод, предшествующий ссылке Виллы. Вилла на родине. Несколько коротких и спокойных кадров идеализированной, но тем не менее впечатляющей деревенской пасторали, представляющей разительный контраст с боями, с напряженным темпом предыдущих картин. Вилла и его постоянный спутник сидят у груды тыкв, символизирующих плодородие. Позой Виллы, его мимикой и разговором, мягким утренним светом этих кадров подчеркнуто спокойствие неторопливой деревенской жизни и вместе с тем горечь вождя, вернувшегося в пенатам. Вилле нужны деньги для свадьбы, и он, смешно перекидывая крупное свое тело через закрытую дверцу, садится в архаический автомобиль. В этом штрихе есть насмешка актера и режиссера над крестьянским вождем, но формально, с точки зрения задания режиссера, этот жест четок. Вилла садится в автомобиль, а затем сразу, без проходных сцен, показан банк. Вилла опоздал. Банк был заперт. Кассир отказался выдать деньги и за этот «бюрократизм» был убит. Легко, просто и без нажима, скупым и четким жестом сделана сцена убийства кассира. Падая, кассир промелькнул через кадр, как падает вещь — стол, стул, и эта обыденность падения только подчеркивает нелепость и легкомысленность убийства.

Несколькими кадрами показана и свадьба Виллы с Розитой. Найдена доходчивая деталь, характеризующая и обряд свадьбы, и самого Виллу, и его семейный быт. У закрытой двери стоят дети — мальчик и девочка — и не пускают внутрь полицейских примечательными словами: «Папа и мама женятся».

Затем, всего на нескольких метрах пленки, через открытую дверь показаны напомаженный и торжественный Вилла и медлительно торжественные гости. И эта сцена впечатляет и создает блестящий контраст и со сценами «свадеб» Виллы в дни боев и с его арестом.

Наконец, вспомните эпизод с письмом. Бой, гремят выстрелы. По деревне уже проносятся вражеские солдаты, а Вилла спорит с художником, нарисовавшим на любовном письме целующихся голубков, а не круп лошади. Испуган журналист Джонни, выбиты пулями стекла, сыплется штукатурка, а Вилла занят любовным письмом. Какую сочную

характеристику спокойствия Виллы дает эта сцена, или штрих, когда Вилла, читая письмо, мимоходом убивает ворвавшегося вражеского солдата и снова принимается читать, точно ничего не случилось, словно Вилла только смахнул надоедливую муху. Предельная четкость и скупость характеристик, динамичность действия и выразительность актерского жеста встают во всей этой сцене.

Не боясь преувеличений, можно сказать, что «Вива Вилла» именно этой внутренней своей динамичностью, художественной скупостью и осторожностью в выборе деталей, четкостью актерской игры, умелой внутрикадровой динамикой, своим ритмом и темпом создает на первый взгляд иллюзию идейной насыщенности, иллюзию правдивости, жизненной убедительности и действенности.

Как-то невольно напрашивается сравнение с одним из наших фильмов — фильмом орденоносца режиссера Ф. Эрмера — «Крестьяне».

«Крестьяне» — замечательный, глубоко насыщенный идейно фильм, в котором видны большая талантливость и большая работа режиссера. «Крестьяне» прекрасно передают жизнь нашей деревни.

В этом фильме играют и создают запоминающиеся образы крепкие и талантливые актеры (Боголюбов, Петров, Юнгер, Гардин и др.).

Нет нужды сравнивать идейное содержание «Вива Вилла» и «Крестьяне». Нет нужды сравнивать их по месту, которое каждая из картин занимает в кинематографии.

«Крестьяне», сделанные в стиле социалистического реализма, впервые в кинематографии поднимают большую тему о великом переломе, происшедшем в сознании крестьянства после его объединения в колхозы, передают правду жизни. И таковы свойства стиля социалистического реализма, таковы свойства жизненной его правды, что вы видите в героях фильма не только вчерашний и сегодняшний день, но вы видите их будущее.

Один из работников кино, незнакомый с Боголюбовым и впервые увидевший его в фильме, рассказывал, как, лично встретившись после этого с Боголюбовым, он ощутил, что видит не только хорошо знакомого, но и близкого чело-

века. Думается, что это — высшая похвала образу, созданному Боголюбовым.

Фильм «Крестьяне» волнует зрителя, заражает его волей к победе, объединяет зрительный зал так же, как это делают другие наши лучшие фильмы.

Однако об отдельных недостатках «Крестьян» надо говорить, и особенно надо потому, что растет и сам т. Эрмлер и весь его творческий коллектив, что на фильме «Крестьяне» учится наша молодежь, что советская кинематография в целом растет на критике и самокритике. А недостаток «Крестьян» заключается в их замедленности, в недостаточных внутренних темпах действия, в замедленности драматургического разворота действия и актерской игры. Ф. Эрмлер невольно оказался в плену той самой литературной традиции медлительности крестьян, о которой я говорил выше и от которой отказался даже американский режиссер.

Вспомните эпизод, крепко нарисованный Эрмлером, — замечательную по своему содержанию и эмоциям речь начальника политотдела над трупом Варвары. Вспомните первый эпизод в свинарнике — Варвара и Герасим, ряд проходных сцен и т. д. Вспомните эпизод с пельменями, проследите каждый из них по линии их темпа, игры деталей, внутрикадровой динамики и насыщенности, наконец, по общему ритму. Эпизоды эти несомненно затянуты и медлительны.

Джек Конвей не говорит правды о Мексике, он не показывает всей неприглядности, всего отчаяния и нищеты жизни мексиканских крестьян. По сути дела, режиссер, сценарист и актер клеветают и на крестьян и на вождя крестьянского восстания Виллу, рисуя его чуть ли не вором (эпизод с кражей безделушки — теленка), акцентируя его характеристику на женолюбстве, рисуя его насильником и бессердечным бандитом.

Уоллэс Бири играет превосходно, но и в образе Виллы он играет привычную свою роль — роль бродяги, роль некультурного, грубого человека, и все-таки зритель, даже если он знает обо всех недостатках, покорен этим искусством, и, такова особенность искусства, зритель верит в этот образ.

Дело здесь, конечно, в культуре, в большом формальном мастерстве, может быть, даже в навыках мастерства, отрицание которого никогда не являлось доблестью для большевиков. Между тем, большинство наших мастеров (я не говорю в данном случае о т. Эрмлере) побеждает в большей части не умением, не знанием, а стихийной силой — талантливостью.

Нам думается, что если бы в «Крестьянах» была та же динамичность, тот же крепкий ритм, тот же высокий внутрикадровый темп, что в фильме «Вива Вилла», — «Крестьяне» значительно выиграли бы. Их идейное звучание и художественная глубина увеличились бы в несколько раз.

Нужны ли еще доказательства актуальности остроты вопроса о темпах?

В не меньшей степени сказанное относится и к советской комедии. В комедии, где темп является одним из важнейших компонентов бодрости и жизнерадостности, мы зачастую видим те же медлительность, тягучесть, которые снижают бодрую зарядку наших комедий, ослабляют смешные их стороны.

Вот фильм режиссера А. Мачерета «Частная жизнь Петра Виноградова».

Автор поставил себе задачей развить тему о молодежи и в то же время показать сегодняшнюю Москву. Однако обе эти задачи оторвались друг от друга, и мы видим явно затянутые бездейственные кадры Москвы, растянутые и мало эстетические кадры концерта, обилие проходных сцен, медленное драматургическое развертывание действия, замедленную актерскую работу, лишние жесты и т. д.

Есть много длиннот и в «Веселых ребятах», в этом фильме, брызжущем смехом, молодостью и радостью. Достаточно вспомнить начальную панораму или эпизод, когда животные приходят за Костей-пастухом в дом певицы, драку и т. д.

Много длиннот в «Горячих денечках». Ряд сцен с показом танка, партсобрание, панорама сада и пробега Тони и т. д. очень затянуты. Правда, тт. Хейфец и Зархи и оператор т. Каплан задались целью провести через весь фильм принцип панорамы и это задание выполнили блестя-

ще. Остроумному использованию техники операторского искусства у «Горячих денечков» можно поучиться. Но в то же время совершенно несомненно, что длинноты и медленные темпы значительно снижают художественные качества вещи.

Нам пришлось просматривать куски ряда новых фильмов, изготовляющихся теперь на наших фабриках и особенно на фабриках национальных. К сожалению, и в этих фильмах господствует та же медлительность, зачастую прямо-таки угрожающая.

Эти медленные темпы, эта внутренняя растянутость наших произведений приобретает, таким образом, характер большого отрицательного общественного явления, характер из'яна, который нужно очень срочно ликвидировать.

Здесь же рядом надо поставить болезнь любования деталью. Деталь вкладывается чуть ли не в рот зрителю, прямо-таки смоченная слюной, — глотай, пожалуйста.

А ведь советский зритель чрезвычайно вырос. Зрителю не нужно подчеркиваний, зритель оценит и тонкую иронию и остроумный намек.

Художественное произведение никогда не станет более выразительным, если снабдить его большим количеством восклицательных знаков, если десятком разнообразных шрифтов выделить мысли и отдельные слова. Нажим почерка, жирная линия, нарисованная художником, не делают картину убедительной, наоборот, неподчеркнутая острота всегда тоньше, всегда изящней и эффектней.

Вопрос о темпе и зависящем от него ритме — сложный и большой вопрос.

Ножницами, после того как фильм готов в черновом виде, здесь не помочь делу. Вопрос темпа и ритма охватывает всю сумму вопросов художественных фильмов и должен пронизывать всю нашу работу, начиная от работы над сценарием. Никто из творческих работников кинематографии не имеет права забывать о темпе.

Сценарист должен динамически строить крепкий сюжет произведения, должен найти наиболее выразительные детали, обязан избегать, по возможности, всего лишнего, загромождающего сценарий, как огня бояться проходных сцен, если эти проходные сцены только связывают один

эпизод с другим, сокращать экспозицию (в наших фильмах она зачастую теснит действие), насыщать сценарий действием. Требуются особая лаконичность языка, особая выразительность монологов и диалогов, требуются реплики, брошенные не в лоб зрителю, а с хорошим подводным течением. Сценарий должен быть строго построен на пластическом материале, на действии, при этом каждый образ сценария должен давать большой простор для актерской игры.

Режиссер, перерабатывая литературный сценарий в режиссерский и ведя работу с актерами, должен добиться насыщенности внутрикадрового действия, должен драться за динамику произведения, должен тщательно продумать вопросы ритма, бороться за скупой, четкий и выразительный актерский жест.

Перед оператором встают серьезнейшие задачи органической действенности фотографии, как перед режиссером и оператором вместе встают задачи монтажного ритма картины и, в частности, важный вопрос смены одного эпизода другим.

Не случайно, что почти ни в одной из зарубежных картин, показанных на фестивале, эпизод или сцена не обрывается, чтобы дать место другой, а сменяется плавно, вращением в другую.

Все детали кинематографического произведения, все его компоненты должны быть максимально продуманными, четкими и художественно скупыми, и это даст нашим фильмам нужный темп.

Беглыми этими заметками мы не собираемся решать всю сумму вопросов, связанных с темпом и ритмом. Над решением этого вопроса придется поработать сообща всей нашей кинематографической семье, но вопрос этот настолько важен, что скорейшая постановка его необходима.

О МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ В КИНО

Появление и развитие звукового фильма было технической революцией в кинематографии. Истина эта достаточно известна и усвоена, как будто, всеми.

Однако звук — музыкальный, шумовой и речевой материал — явился не новой составной частью кинематографического произведения, которая могла быть механически привнесена в фильм, но его *новым* качеством. Звук, в известной мере, перестроил и подчинил себе все компоненты произведения, начиная от драматургии до актерской игры, построения кадра, монтажа, ритма произведения и т. д.

Вот эту последнюю истину, к сожалению, у нас часто забывают.

Звук в художественном фильме должен нести драматургическую функцию. Звук, используемый как иллюстрация к кадрам, является не больше чем механическим перенесением в звуковую кинематографию музыкального сопровождения немых фильмов, является линией наименьшего сопротивления, враждебной самой сущности звукового кино.

Между тем, в большом количестве наших фильмов, подчас даже лучших, еще до сегодня звучание музыкальных инструментов, человеческого голоса или шумовых приборов растет не из *идеи* произведения, не из глубины его содержания, а из любования звучанием или из попыток прикрыть музыкой малую действенность содержания, а нередко только как ритмический компонент, мало подчиненный движению образа.

И это насилие над природой звукового кино *мстит за себя*. В некоторых наших фильмах неорганически привнесенный компонент произведения — звук — перемещает центр тяжести произведения от содержания к форме.

Огромная доза музыкально-вокальной или речевой партитуры, введенная в фильм, естественно, сказывается сразу же и на актерской игре, и на темпе и ритме фильма, и на его монтаже.

Если взять только лучшие из советских фильмов, в каждом из них можно найти разительные примеры такого избыточного, ломающего рамки фильма количества речевого и музыкального материала. Достаточно вспомнить монолог Петра в сцене встречи рабочих в уборной в фильме «Златые горы» режиссера С. Юткевича (производство Ленфильм, 1930 г.), преобладающее количество основных песенных сцен фильма «Колиевщина» режиссера Кавалеридзе, особенно в вводной его части, все эпизоды свадебных обрядов в фильме «Гроза» режиссера В. Петрова, «Лунная соната»¹ и песня Ермака в фильме «Чалаев» режиссеров Г. и С. Васильевых, сцена с увозом матери в фильме «Крестьяне» режиссера Ф. Эрмлера.

Мы привели только несколько примеров, а число их можно умножить.

Наши мастера не должны забывать, что малодейственное содержание, слабость динамического развертывания фильма не могут быть прикрыты звуком.

Бывает, что в музыке и в речевом материале фильма дается много внешней динамики, как в сценах вечеринки в фильме «Частная жизнь Петра Виноградова», в музыке карусели в этом же фильме, в хороводах фильма «Гармонь» и пр. А на проверку выходит, что никакого действия в этих сценах нет, музыкальный и речевой материал не способствуют нарастанию действия. Наоборот, звуковая шумиха образует некоторое топтание на одном месте, торможение действия.

Бывает, что песня или самостоятельная мелодия используется как интерпретатор действия фильма. Такова, напри-

¹ К слову говоря, «Лунная соната» не только растянута, но в дальнейшем зачем-то и инструментована.

мер, песня женщин в вводной части фильма режиссера Гендельштейна «Любовь и ненависть» (Межрабпомфильм). Конечно, действительности фильму такое использование песни не придает.

Нередко наши режиссеры и композиторы, в попытках спрятать шило бездейственности в мешке музыки, начинают свои фильмы с музыкально-пластического вступления, по некой иронии именуемого «разгоном». Режиссеру, композитору, а подчас и автору литературного сценария сдается, что одним музыкальным вступлением — увертюрой фильма — зрители будут приведены в своеобразный транс особой чувствительности, который заставит зрителей прощать авторам малодейственное содержание не только вступления, но и самого содержания сценария и фильма.

На практике это зачастую дает только отрицательные результаты. Однако вслед за теми, кто «разгон» использует как средство прикрыть бездейственность, такое же «вступление» механически перенимают и другие наши мастера, кстати сказать, не всегда обладающие достаточной степенью музыкальной культуры. В результате получается *род недуга* — злокачественное любование музыкальной экспозицией. Забывается самый смысл этой увертюры. Увертюра нужна только тогда, когда она вкратце излагает тот тематический материал, на котором в дальнейшем построена музыкальная партитура, только тогда, когда увертюра непосредственно вводит зрителя в первые же кадры фильма. Достаточно вспомнить хотя бы Вагнера, все оперные произведения которого представляют собой попытку создания такого синтетического произведения, в котором музыка, построенная на лейтмотиве, несет драматургическую функцию.

Увертюры Вагнера как раз и излагают тематический материал произведения, дают его лейтмотивы. В наших же фильмах эта музыкальная экспозиция становится некоей оперной традицией и используется даже тогда, когда весь музыкальный материал фильма в основном сводится к какой-нибудь одной песенке, пережевываемой на разные лады, по примеру западноевропейских фильмов.

Даже простой и неполный перечень этих недостатков наших фильмов подчеркивает, что функция музыкальной

партитуры фильма — создавать в произведении внутреннее музыкальное единство всех элементов синтеза, не позволяющее этим элементам расплываться, точно плохо замешенное тесто. К сожалению, эта основная функция музыкальной культуры кино, как мы уже говорили, систематически нарушается и сценаристом, и режиссером, и даже композитором.

Это последнее обстоятельство — «даже композитором» — надо особо подчеркнуть. «Кому много дано, с того много и взыщется».

Ответственные задачи, стоящие перед музыкальной тканью фильма, требуют, чтобы композиторы навсегда отказались от взгляда на музыку в кино, как на музыку чисто прикладного, иллюстрированного свойства. Композитор должен раскрыть в музыке идейное содержание фильма, должен мобилизовать своей музыкой зрителя на наилучшее уяснение идейной глубины произведения. Композитор тоже должен быть «инженером человеческих душ» и подходить к своей работе в кино с ответственностью не меньшей, чем при написании так называемой «чистой» музыки.

Мы меньше всего хотим навязывать композитору ту или иную музыкальную ткань партитуры. Композитор имеет все права и на оригинальную музыку и на использование классического наследия, но композитор не должен забывать богатейших россыпей народного творчества и особенно сейчас, когда музыка, как и другие наши искусства, борется за стиль социалистического реализма. Введение народного мелоса может оказать на музыку советской кинематографии такое же облагораживающее влияние, какое оказало в свое время использование русского народного фольклора композиторами «могучей кучки». Между тем, ряд наших композиторов «принципиально» (конечно, это не наши, не большевистские принципы) отвергает использование народного мелоса, предпочитая дать плохую эклектическую музыку, претендующую на оригинальность.

Товарищи забывают, что мы не имели бы блестящих стилизованных мелодий «Сказания о граде Китеже», «Садко», не имели бы музыки Мусоргского — не тянись они к истокам народной песни. Мы бы не имели, наконец, и вдох-

новенной 4-й симфонии Чайковского, если бы он не построил ее на основе прекрасной народной песни «Во поле березынька», и т. п.

Однако, одновременно нужно со всей настойчивостью подчеркнуть опасность подслащенной фальсификации под народный фольклор. Так, в фильме «Гармонь» режиссера Савченко наряду с большой музыкальной перегрузкой необходимо отметить и псевдо-народный характер музыки.

Если тематический материал пред'являет к композитору в кино такие же требования, как к созданию симфонии, то техника звукового кино выставляет свои *специфические требования*, в первую очередь, умелого выбора оркестровки, выбора инструментов.

Как на пример таких музыкальных излишеств, не свойственных звуковому кино (т. е. пример и недостаточной культуры звука наших фильмов), можно указать на отмеченное в свое время покойным М. М. Ипполитовым-Ивановым увлечение в фильмах большим симфоническим оркестром. Ни в одном фильме, где такой оркестр присутствует, мы еще ни разу не слышали отчетливого звучания всего оркестра. Как правило, бывают слышны только ведущие голоса, аккомпанирующие же теряются. Это свидетельствует, с одной стороны, о ненужности больших симфонических оркестров в музыке фильма, а с другой, — сигнализирует опасность обжорства музыкальным материалом и неумелого выбора оркестровки, неумелого выбора инструментов.

Здесь же надо указать на хорошее звучание в фильме джазовых инструментов.

Иные мещане в пароксизме пуританства целиком отрицают джаз. При самом слове джаз люди эти делают елейно-пуританское лицо, что свидетельствует не только о ханженстве, но и о недостатке простейшей музыкальной культуры.

Джаз в его чистой форме, т. е. джаз, не оскопленный вымирающей капиталистической цивилизацией и ее ресторанно-кабацкой культурой, *представляет собой подлинный образец народного музыкального оркестра.*

Чем ценен джаз?

Как первобытная музыкальная культура, негритянский джаз был усвоением ритмических основ (вторая стадия —

усвоение основ мелодических), и это богатство ритмических построений внесло свежую струю, внесло бодрость в упавшее, разлагавшееся искусство буржуазии. Бодрость звучания — вот что характерно для джаза. Недаром джазовые ритмы переняли шумовые оркестры наших музыкальных самодеятельных кружков (они и возникли на этой основе).

Вот почему мы решительно отвергаем мещански ограниченный взгляд на неприемлемость джаза как формы музыкального выражения. Форма эта прекрасна, она таит в себе огромные возможности. Суть дела, следовательно, не в форме, а в том, каким идейно-художественным содержанием она наполнена. Если джазу придать расслабленность кабацкой и дансинговой мелодии, удовлетворяющей извращенным вкусам американской и европейской буржуазии, то такой джаз американских и европейских фокстротов, чарльстонов, джаз синкопических¹ «ахов, вздохов и рыданий», конечно, действует отрицательно на музыкальную культуру. Но когда подлинно народному джазу возвращается его народная основа, основа негритянской мелодии, с ее богатейшей ритмикой, с ее сочной музыкальной инструментовкой, когда к тому же он облагораживается композитором применением начал современной музыкальной культуры, то такой джаз вполне можно использовать как прогрессивную форму музыкального выражения. К слову говоря, сейчас на московской фабрике Мосфильм предельвается интересный опыт написания музыки по существу камерного стиля в джазовой инструментовке («Корень жизни» по сценарию Пришвина, композитор Лев Шварц).

Ритмические возможности джаз-оркестра, острое его тембровое звучание делают этот оркестр чрезвычайно благодарным средством для выражения гротескной, иронической музыки. Достаточно вспомнить широкое движение театрального джаза, насаждаемого у нас в СССР по инициативе музыкального эстрадного коллектива Л. О. Утесова. Достаточно вспомнить аранжированные этим талантливым мастером и под его руководством композитором И. Ду-

¹ Синкопа — «разрезание» — ритмическая фигура, получающаяся при связывании ноты, стоящей на слабом времени, с нотой стоящей на сильном времени (цит. по музыкальному словарю Римана).

наевским мелодии из классических опер в скетче «Музыкальный магазин», чтобы понять, какие огромные возможности таит в себе умелое и культурное использование джаза.

Если к этому добавить образец использования джаза как средства выражения музыкальной комедии на экране (мы говорим о фильме «Веселые ребята» режиссера Г. Александрова, композитор Дунаевский, с участием теа-джаза Л. О. Утесова), то культурное значение джазовой партитуры для ряда фильмов, особенно комедийного и эксцентрического жанров, становится бесспорным.

Об этом же свидетельствует героическая музыка джазовых мелодий композитора Л. Шварца в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» (производство Мосфильм, 1935 г.).

Конечно, сказанным вовсе не снимается задача создания подлинно советского джаза. Наоборот, задача эта стоит перед нами сейчас во весь рост.

На путях использования в кино новых жанров музыки, так же как и в творчестве Л. О. Утесова, уже обозначились и некоторые перегибы.

Так, например, в фильме «Три товарища» режиссера Тимошенко (производство Ленфильм, 1934 г.) и в некоторых мелодиях к нему композитора И. Дунаевского мы имеем отрицательные образцы использования джазовой музыки. Смысловой разлад применения джазовой музыки особенно чувствуется в кадрах драматической патетики, если, конечно, она не берется подчеркнуто иронически.

Правда, нередко в наших фильмах для характеристики отрицательных явлений или, особенно, персонажей произведения приходится давать такую музыкальную характеристику, такие мелодии и песни, которые, будучи вырванными из контекста, могут быть названы не нашими мотивами. Так, если вырвать из контекста фильма «Новый Гулливер» песенку Л. Шварца «О том, как мы живем», и если не объяснить, что она дается для характеристики отрицательных персонажей произведения, причем характеристики сугубо тенденциозно-иронической, — может возникнуть мысль, что эта вещь не своя, а чужая.

В фильме «Первый взвод» режиссера Корша (производство Белгоскино), пропойца офицер поет тривиальную пе-

сенку и придает ей скабрезный характер. Вырвав эту песенку из контекста, легко обвинить ее автора в пошлости и прочих смертных грехах. Конечно, такие песни популяризировать путем распространения их для массового исполнения не следует. Но не меньшей ошибкой было бы запрещать их использование в контексте фильмов.

Можно привести пример весьма интересной, написанной композитором Гавр. Поповым, автором музыки к фильму «Чапаев», песни белогвардейца в ныне запрещенном фильме «Моя родина». С точки зрения увязки содержания этой песни с образной характеристикой персонажа, в уста которого она вложена, эта песня представляет собою исключительно удачный прием, пожалуй, не менее удачный, чем песня беспризорника из звукового фильма Н. Экка «Путевка в жизнь», хотя в этой последней композитор Столяр просто цитирует песенку улицы. Совершенно очевидно, что по отношению к песням, служащим целям таких отрицательных характеристик, нужна четкость целеустановок и повышенная бдительность в их использовании, чтобы не сделать кино орудием чуждых влияний.

Без излишней скромности мы можем сказать, что ряд фильмов советской кинематографии имеет в основном хорошую музыку. К их числу надо отнести хотя бы наш фильм «Чапаев» — композитор Гавриил Попов (разработана музыкально-психологическая атака), «Встречный», «Златые горы» и «Одна» — композитор Шостакович, «Гроза» — композитор Щербачев, где чувствуется самостоятельное музыкальное развитие, «Поручик Кижэ» — композитор Прокофьев (очень прозрачная по инструментовке и оригинальная по музыкальному материалу работа композитора), «Петербургская ночь» Кабалевского, «Крестьяне», «Юность Максима» и ряд других.

С точки зрения хорошего использования шумового оформления, играющего по смыслу развития сюжета, необходимо отметить работу композитора Крюкова в фильме «Летчики». Большую и ценную экспериментирующую работу проделали композитор Л. Шварц и работники звука в фильме «Новый Гулливер».

Больше того, если большинство заграничных картин построено на «шлягере», на мотиве, рассчитанном на вынос

из зала, и дальше одной удачно варьированной мелодии авторы не идут (убедительный пример «Счастье» режиссера Лербье), то в советском звуковом фильме, помимо создания отдельных доброкачественных мелодий, рассчитанных на массовое распространение, — на музыку возлагается задача во всем многообразии раскрыть глубину идейного содержания фильма, и эту задачу лучшие наши композиторы выполняют. Из музыки советских кинокомпозиторов уже сделали ряд сюит, с успехом исполнявшихся на симфонических концертах (сюиты из фильмов «Гроза», «Златые горы» и пр.).

Важно отметить, что работа в кинематографии бесспорно и очевидно политически воспитывает и вырачивает наших композиторов. Поставленные лицом к лицу с такими большими темами, как «Чапаев», как «Встречный», работая в обстановке той большой политической активности, которая в значительной мере присуща советской кинематографии, наши композиторы творчески втягиваются в актуальную, боевую политическую тематику.

Мы имеем, таким образом, довольно большие сдвиги, но в то же время, даже в работе лучших советских композиторов, имеем целый ряд серьезнейших недостатков, которые не могут быть терпимы.

Откуда же растут эти болезни? Из недостатка музыкальной культуры у наших мастеров, у руководства наших кинофабрик, из недостаточного уяснения ими особых задач музыки в кинематографическом производстве.

От всех нас требуется огромная работа по обучению наших кадров музыкальной грамоте и специальным свойствам музыки в кино, огромная воспитательная работа по внедрению музыкальной культуры во все области киноработы.

Задача освоения музыкальной грамоты стоит перед основными кадрами кинематографии так же остро, как задача ближайшего и быстрейшего втягивания композиторов во всю повседневную жизнь кинематографии. Композитор должен стать ближе к кинематографии, должен жить ее жизнью, дышать ее дыханием.

Задача работы в кино — благодарнейшая задача для каждого советского композитора.

Тов. Сталин в одном из блестящих своих высказываний о кино отметил, что кинофильмы являются лучшими проводниками в массы музыки, особенно песен.

Даже самый беглый обзор музыкально-вокального не скажу «богатства», а «зажиточности», которой обзавелась за 4 года своего существования советская звуковая кинематография, доказывает глубокую правоту указания вождя. Мы имеем целые концерты, например, композиторов Шостаковича, Щербакова, сюиты тех же наших композиторов, например, Г. Попова, Л. Книппера и др. Мы имеем большое количество песен И. Дунаевского, Д. Шостаковича, Л. Шварца и еще ряда товарищей.

Этот обильный музыкальный материал стал уже достоянием миллионов. Лучшие мелодии наших фильмов, как песня «Встречного» — «Нас утро встречает прохладой», марш из фильма «Веселые ребята» — «Нам песня жить и любить помогает», песня «Каховка» из фильма «Три товарища», и др. — распеваются огромными массами советской молодежи, рабочими и колхозниками.

К сожалению, явно порочная практика Музгиза вынуждает чуть ли не к «подпольному» распространению наиболее массовых и любимых мелодий кино. Этому музыкальному учреждению явно «мешают» его собственные планы работы. Новые песни, видите ли, не были предсказаны за год до их появления, не были поэтому запланированы, а следовательно, не могут быть изданы (?!).

С другой стороны, в этом факте несомненно сказывается консерватизм отношения некоторой части работников советских искусств в кино к его музыке, как к «искусству для плебса».

Осилить и переломить это отношение — значит открыть дорогу музыкальным произведениям кинематографии к новым аудиториям, это значит признать новую форму музыкального искусства, любимую миллионами трудящихся в качестве равноправной формы музыкального творчества нового человечества.

ПИСЬМО В. И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО

Уважаемый Владимир Иванович!

Несколько дней назад в Холливуде, по приглашению крупнейшей кинофабрики «Метро Голдвин Майер», мы просмотрели только что выпущенный этой фабрикой фильм режиссера Кларенса Броуна — «Анна Каренина».

Зная, что вы готовите для Межрабпомфильма постановку ленты по тому же произведению Толстого, я хочу рассказать вам об этом американском опыте, негативная сторона которого весьма поучительна.

С точки зрения американских масштабов искусства, фильм «Анна Каренина» поставлен как крупный «бизнес» — дело, которое должно принести большие барыши. Сценарий написан известными американскими драматургами кино — Клеменсом Дэн, Сэмом Бармоном и Салька Вертейль. В главных ролях заняты три кинематографических звезды — на этот раз действительно большие и талантливые актеры — Грета Гарбо, Фредерик Марч и «вундеркинд» Фред Бартолемью. Наконец, вся материальная часть фильма осуществлена, как принято здесь говорить, «не жалея затрат». А в капиталистической Америке, где произведение искусства является прежде всего товаром, сумма капиталов, вложенных в фильм, зачастую определяет собой даже художественные качества произведения (разумеется, с этой же точки зрения капиталистического искусства).

И впрямь, в фильме много талантливого, целый ряд интересных замыслов, десятки остроумных выдумок режиссе-

ра, сотни блестящих кадров. «Анна Каренина» — подлинное произведение кинематографического искусства, но искусства умирающего капитализма, искусства, диаметрально противоположного нашему мощному, радостному искусству социализма.

Еще в титульных надписях «Анны Карениной» нас, советских зрителей фильма, насторожила деталь, мелкий штрих. Надпись уверяла, что фильм поставлен по «новелле» графа Льва Толстого.

Опечатка? Но и в рекламном материале фильма грандиозный даже по объему (в 8-ми частях) роман Толстого тоже упорно наименовался «новеллой». На мелочи этой, пожалуй, не стоило бы и останавливаться, но она в какой-то мере вскрывает отношение авторов фильма к экранизируемому материалу.

Дело в том, что в американской постановке «Анны Карениной» от глубокого, насыщенного и образного романа Л. Н. Толстого остались, как в сказке про козлика, только «рожки да ножки»: несколько сюжетных узлов, схема расстановки действующих лиц, несколько эпизодов, внешне похожих на оригинал, да фон действия, подменяющий обрисовку эпохи.

Толстой в «Анне Карениной» прекрасно и волнующе, с огромной силой гения, разоблачил всю лживость и лицемерие института брака в дворянском и буржуазном обществе, основанном на частной собственности. Со всей искренностью большого художника Толстой развернул обратительную картину распада дворянской и буржуазной семьи, показал ту «невыносимую скуку супружеского сожительства», о которой говорил Энгельс. Анна и Вронский, Стива Облонский и Долли, Николай Левин и бывшая проститутка Маша — все эти брачные пары и семьи в самой основе своей надломлены уродливым социальным строем, строем лжи, эксплуатации и рабства.

Толстой, этот великан критики и гневного обличения, всегда был слаб и беспомощен в попытках наметить «выход из положения». В «Анне Карениной» тоже есть ряд таких попыток, хотя бы в лице Константина Левина и Китти, но и здесь художник Толстой взял верх над Толстым философом и моралистом. Левин и Китти страдают и му-

чаются в браке, основанном на власти мужчины над женщиной.

Трагедия Анны, вся безысходность ее положения (как и положения других женщин, выведенных в романе) обусловлена общественными отношениями, рабскими узами классовой морали.

Толстой не знал Маркса и был враждебен марксизму политически, но в «Анне Карениной» показал то же, что вскрыл Маркс в буржуазном браке: «на место всех физических и духовных чувств встало простое отчуждение всех этих чувств, чувство обладания». Большой художник-реалист, Толстой прекрасно показал, как любовь очеловечивает даже такого сухого, бездушного бюрократа, как Каренин, даже великосветского жуира Вронского, но Толстой показал и то, как эта же любовь ломается и гибнет в тисках классовой морали, гнуснейших ханжеских великосветских традиций дворянства, перенятых и буржуазией.

В американской постановке «Анна Каренина» — это мелодрама на тему о подчеркнуто-психологических переживаниях замужней великосветской женщины, — это шаблонная драма «русской леди», полюбившей хотя и человека своего круга, но не «законного мужа», а постороннего. Фильм рисует вначале пылкую любовь Анны и Вронского, затем измену Вронского, его бегство на фронт от сильного чувства Анны и, как результат, гибель Анны. Большое место в фильме занимают и страдания Сережи, сына Карениной.

У Толстого трагедия Анны и отношения к ней Вронского неумолимо продиктованы тем вызовом обществу, каким явился их незаконный брак. В американском фильме глубокий сюжетный рисунок Толстого упрощен до измены Вронского. Сережа, сын Карениной, которому в романе отведено несколько (хотя и замечательных, прекрасно рисующих образ) страниц, в американском фильме вырастает в большую роль, что слезливо-мелодраматически должно подчеркнуть трагедию Анны.

Я вовсе не хочу этим сказать, что экранизация (пользуюсь явно неудачным, но общепринятым термином) литературного произведения должна быть точным пересказом романа или повести, имеющих совершенно иную специфи-

ку, иные средства выражения идей и построения образов. Я считаю, что роман, пьеса, даже рассказ, воспроизведенные на экране, должны быть новыми качественно произведениями искусства. Кинематография требует динамики, ответственности, пластичности образов и предельной выразительности речевого, звукового и музыкального материала. Все эти качества должны быть и в экранизируемом произведении. Наоборот, все специфически литературное или театральное должно быть исключено. Именно поэтому вполне законны и изменения в сюжетной линии экранизируемого произведения литературы или театра, перестановка действия, действующих лиц и т. д. Но все эти изменения не должны ломать творческих идей экранизируемого произведения, выплескивать из ванны вместе с водой и ребенка.

А именно это сделали в своем фильме американцы. У Толстого вынули «душу живу».

«Анна Каренина» у Толстого — это глубокая общественная трагедия. «Анна Каренина» в постановке «Метро Голдвин Майер» — это локальная и личная драма Карениных, салонная драма с надрывом.

«Матерый человечище», «глыба», как любил называть Толстого Владимир Ильич, в американском фильме уменьшен до размеров поставщика коротких острых рассказиков, не подымающихся выше одного из многих «случаев», какие встречаются в жизни.

Мы меньше всего думаем обвинять творческий коллектив фильма в недобросовестности, в этаким наплевательском искажении Толстого: лишь бы взять напрокат пикантный и острый сюжетец. Наоборот, авторы фильма по-своему знают Толстого, по-своему знают Россию и русскую литературу и не допустят такой анекдотической ошибки, как солиднейший американский ежегодник по кино (издание «Фильм Дейли» на 1933 г.), который уверял читателя, что режиссером нашего фильма «Петербургская ночь» является сам Федор Михайлович Достоевский (а не Гр. Рощаль и В. Строева).

Нет, Толстой просто не по плечу капиталистическому искусству. И причину этого прекрасно указал В. И. Ленин.

«Каждое положение в критике Толстого, — писал В. И., — есть пощечина буржуазному либерализму; — пото-

му, что одна уже безбоязненная, открытая, беспощадно-резкая постановка Толстым самых больных, самых проклятых вопросов нашего времени бьет в лицо шаблонным фразам, избитым вывертам, уклончивой, «цивилизованной» лжи нашей либеральной (и либерально-народнической) публицистики» (Ленин, т. XIV, стр. 403).

Естественно, что поднять на экран Толстого, выразить средствами кинематографического искусства глубокие образы и большие идеи этого великого писателя капиталистическое искусство не в силах. Толстой как художник целиком принадлежит победившему пролетариату.

Внимание к Толстому американской кинематографии велико. Однако само по себе это «внимание» является только частью большого интереса к так называемой «русской», т. е. подчеркнуто-психологической тематике. И здесь рядом с Толстым большим вниманием пользуется Достоевский, несколько произведений которого точно так же экранированы¹.

Однако, как и в интересе к Толстому, внимание американских кинематографистов привлекает не Достоевский—обличитель, не гневный протестант, а Достоевский сломленный, надрывный, Достоевский в его наиболее реакционных идеях.

Глубокий социальный, если так можно выразиться, психологизм Толстого и Достоевского подменен в этих фильмах маргаритиной психологией, число любителей которой все растет среди раздавленной кризисом и умиранием капитализма «стопроцентной» американской мелкой буржуазии.

В этой связи далеко не случайно, что в подходе авторов сценария «Анна Каренина»—Клеменса Дэн, Сэма Бармона и Салька Вертейль—к гениальному произведению Толстого проскальзывают нотки такой же реакционной оценки «Анны Карениной», как и у Достоевского.

Достоевский считал, что страдание искупляет, очищает и исцеляет. Реакционные идеи, выраженные в «Братьях

¹ Я не говорю о ряде других постановок, представляющих собой просто «развесистую клюкву» и являющихся вольными вариациями на «русские темы» американских сценаристов.

Карамазовых», Достоевский хотел видеть и в «Анне Карениной», утверждая, что Анна расплачивается несчастьем за счастье.

Та же идея «расплаты» есть и в американском фильме. И это сходство оценок — глубокий симптом. Здесь один из корней трагедии обреченности капиталистического искусства.

Достоевский, как художник, был раздавлен своей реакционной философией. Но разве бессилие капиталистической кинематографии в экранизации Толстого, разве все эти реакционные мистические идеи, привязываемые к большому произведению реалистического искусства, не говорят, что капиталистическая кинематография тоже раздавлена трагедией идейной беспомощности и старческого маразма?

Толстого обеднили, большое произведение искусства поставили на экране на голову короче. И вместе с тем в том новом произведении, которое мы видели, есть подлинный аромат искусства, главным образом большого актерского мастерства. Я не хочу делать скороспелых социологических выводов, но, мне думается, что творческая энергия здесь, задыхаясь в узких рамках содержания, направляется по руслу формы.

Невзирая на понятное чувство досады, которое я испытывал, вглядываясь в кадры фильма, я был захвачен самым примечательным, что имеется в этом фильме, — актерской игрой, режиссерской выдумкой, динамикой действия, тщательностью декораций. Хотя преломлено, но и здесь сказалась сила влияния первоисточника, даже в искаженном виде вдохновившая режиссера и в особенности актеров — исполнителей основных ролей.

Трактовка этих ролей спорна, образы Толстого снижены, но в тех рамках, какие были отведены сценарием актерам и режиссеру, мы видим подлинное мастерство, оригинальность приемов, большую искренность и выразительность.

В трактовке Греты Гарбо образ Анны Карениной уподоблен образу «Красного цветка» у Гаршина. Каренина для актрисы — не столько образ живого человека, сколько символ страдания.

У Греты Гарбо мало внешне привлекательных черт, и это отличает ее от других «звезд» американской кинематографии. Гарбо не красавица, она не молода. Но тонкий рисунок ее мимики, плавность сценических движений, по-особому выразительный взгляд на акцентных крупных планах артистки, умная, тонкая и искренняя игра — все это сближает ее со зрительным залом. Игра актрисы до того человечна, в хорошем смысле этого слова, что, глядя на нее, забываешься даже тогда, когда в мизансценах и общих планах фильма на экран ложится темная тень «развесистой клюквы»¹.

Незабываема Каренина-Гарбо в сцене на ипподроме, когда Вронский падает со скачущей лошади. В страшной тревоге за жизнь любимого человека Гарбо все же должна играть роль равнодушной зрительницы. Только молящий взгляд, только еле уловимое движение бровей и уголков губ выдают огромные чувства, что обуревают Каренину, испытываемую сотней пронизывающих и завистливых глаз людей ее общества.

Сцена эта почти полностью мимическая. Прекрасно по композиции построен кадр, в котором на Каренину обращены сверлящие глаза ее повелителя, законного мужа, крупного бюрократа Каренина, бездушно охраняющего честь брака, которую он ставит во сто крат выше, чем уважение супругов друг к другу.

С огромной силой сделан эпизод в театре. По решительному настоянию Анны Карениной она и Вронский едут в театр. Появление незаконных супругов в общественном месте правильно расценивается светским обществом как вызов. Вронский заколебался. В нем заговорила кровь аристократа, такого же носителя великосветских традиций, как те, кому он бросил вызов своим внебрачным сожителем с Анной.

И обаятельно мягкий взгляд Анны становится настойчивым. Сурово глядит она на шушукающих по ее адресу светских кумушек, и печать страдания лежит на ее челе.

¹ Вина за это на белогвардейцах, консультировавших постановку и на капиталистах-предпринимателях, сознательно требующих иной раз от художника «развесистой клюквы» (чтобы угодить мещанским вкусам и представлениям зрителя).

Очень сильна сцена отъезда Вронского на войну¹. Вронский бежит от большого чувства Карениной. Пигмейской душе Вронского это чувство не по плечу. Узнав, что Вронский уезжает с эшелонном, Анна мчится на захолустную станцию, и там, на перроне, разыгрывается решающий акт ее драмы, предопределивший трагический конец — самоубийство.

В пьяном угаре, в цинизме подлости аристократического самца Вронский не замечает Карениной. Анна прислонилась к столбу станционной платформы. Актриса ведет свою роль так искренне и глубоко, что зритель ощущает холод металла, к которому прижалась щекой Анна. Ни слова, ни жеста: все предельно скупом, все ясно и понятно, и именно здесь глубоко ощущается кинематограф, великое искусство пластической интерпретации.

У Греты Гарбо чеканная форма подачи речевого материала (чему наши актеры должны еще учиться, учиться и учиться), но — и в этом вина сценаристов и режиссера — актриса явно злоупотребляет формой трагедийного монолога.

Другой основной актер этого фильма, Фредерик Марч, играющий Вронского, не просто талантливый партнер Греты Гарбо, но и сам вносит в сокровищницу искусства немалую лепту своего таланта.

Тактично, без излишнего нажима на психологизм роли (а на этот путь его, как и Грету Гарбо, усиленно толкали сценаристы), Фредерик Марч рисует образ молодого человека петербургской «золотой молодежи», однажды отдавшего порыву молодого чувства любви и протеста, полюбившего замужнюю светскую женщину, однако, оказавшегося не в силах навсегда отказаться от морали, а тем самым и от благ того общества, сыном которого он был.

Роль мальчика Сережи, сына Анны Карениной, как уже сказано, исполняет 12-летний актер Фредди Бартолемью.

Этот высокоодаренный мальчик имеет все данные, чтобы сыграть свою роль с трогательной непосредственностью ребенка и вместе с тем с большим чувством. Однако, ре-

¹ Сцена эта является вольным добавлением и «исправлением» Толстого сценаристами.

жиссер придал его игре и даже внешнему оформлению черты нарочитой слащавости и сусальности.

Мало того, что Фредди одет в стиле «пейзан-рюсс» — в сапоги бутылками и кудрявый парик, подстриженный под скобку, мальчику придали еще черты херувимчика. У Фредди Бартолемью пропало в фильме чудесное чувство меры (которым отличались прежние фильмы с его участием), и он играет, точно дрессированный.

Упреки, которые можно пред'явить актерам, с одинаковым и даже с большим правом должны быть адресованы сценаристам, лживой идее фильма и режиссеру, не сумевшему до конца преодолеть штампа мелодрамы.

Я не говорю об остальных актерам фильма, так как в их игре есть некоторый разнотипный стиль, нарушающий актерский ансамбль.

Вывод, который можно сделать из этого беглого обзора, — что только реалистическое мастерство актеров в состоянии передать всю глубину образов Толстого.

Вот почему, Владимир Иванович, хочется, чтобы в постановке вами «Анны Карениной» был с особой тщательностью использован ваш талантливый опыт в подборе актеров и чтобы вашему выбору предшествовала большая работа по опробованию актеров на пленке, что позволит выявить не только сценические, но и кинематографические свойства выбираемых.

Нельзя не отметить высокого декоративного искусства фильма. Натурные павильоны железнодорожной станции и поезда сделаны прекрасно. В декорациях найден такой реалистический прием показа типичного через детали, через штрихи времени и места, что хотелось бы внушить эти свойства художникам — постановщикам многих наших фильмов.

Из сказанного вы поймете, что я меньше всего стою на нигилистической позиции отрицания всего того, что делается в киноискусстве других стран, в частности, в Америке.

Нет, в свете наших собственных задач мне бы хотелось, чтобы мы в своей работе учитывали передовой опыт зарубежного искусства и осваивали его критически.

Наш фильм «Анна Каренина» в вашей постановке должен быть образцом советского искусства, образцом подлин-

но реалистической интерпретации незабываемых образов великого писателя.

Задача нашего фильма «Анна Каренина» и, прежде всего, его сценария должна заключаться в том, чтобы выразить основной комплекс творческих идей произведения и по-новому, глазами передового отряда человечества, вскрыть актуальную тему о женщине, о семье, о классовой морали в области отношения между полами.

Уверен, что вы хорошо разрешите эту задачу.

Простите, что пространным письмом задержал ваше внимание. Утешением мне служит то, что это письмо является началом совместной нашей работы, поскольку мне, как руководителю всей нашей кинематографии, придется иметь дело и со сценарием и с будущим вашим фильмом. Я буду рад всемерно помочь вашей работе над такой благодарной для подлинного искусства темой, как «Анна Каренина».

Уважающий вас

Б. Шумяцкий.

Р. С. Думаю, что вы не посетуете на меня, если это письмо будет опубликовано и в нашей печати.

Холливуд.

НА ПОРОГЕ БОЛЬШОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

по результатам исследований... (mirrored text)

... (mirrored text)

Уверен, что вы сможете разрешить эту задачу... (mirrored text)

НА ПОРОГЕ
ВОЛШОН

РЕНОНСТРАУЦИНН

... (mirrored text)

ДЕНЬ В МАЛОМ ГНЕЗДНИКОВСКОМ

В Малом Гнездниковском переулке еще сохранилась булыжная мостовая и узенькие тротуары. Старые дома, похожие на заспанных купчих, прижались к грязной кирпичной церкви, что поблескивает позеленевшей медью купола.

В октябре 1917 г. здесь происходили бои, и хозяин особняка прятал в домашнем тайнике (укрывшемся во втором этаже где-то между семейной мечетью и ванной) акции нефтяных бумаг и столовое серебро. Хозяин надеялся переждать бурю, но буря оказалась упорной и устойчивой. Хозяин бежал, и вскоре особняк занят был штабом.

Штаб занимает особняк и до сегодня. Сюда приходят десятки людей с именами, известными всей стране, с боевыми орденами Красной звезды и орденами Ленина. Приезжают курьеры с фронта, непрерывно трещат телефоны, приносят огромную почту.

Как в каждом штабе, здесь много карт, исчерченных цветными карандашами.

Особенно тщательно разрисован юг Советского союза. Густые линии красного карандаша подчеркивают пути сообщения и направления связи, люди за картами спорят о климате и количестве солнечных дней и решительными кружками намечают районы сосредоточения сил, оперативные «кулаки».

С севера почти каждый день приходят боевые сводки, и междугородний телефон передает данные о боях.

Голос доносится глухо, слова приходится повторять, и каждый, кто приходит в штаб, может услышать самые разнообразные военные тайны.

— Вы не использовали укрепления Шлиссельбурга против шведов. Почему?.. Не слышу... Плохая погода? Говорите громче... Как прошел бой под Нарвой? Что? Не доставили пушек?.. Не слышу... Алексей Николаевич доволен? Даже очень доволен, и не ожидал, что может получиться так хорошо? Да, да, слышу... Хорошо, все сделаем. Привет Владимиру Михайловичу.

Вести приходят и с далекого востока.

Высокий худой человек с орлиным профилем входит вечером в одну из комнат штаба и взволнованно рассказывает о боях в черных страшных песках Кара-Кума. Жара, безводье, муки жажды. Подымаются вихри песчаной пыли, и кровь гудит в висках тринадцати демобилизованных красноармейцев, что сражаются с бандами Джунаид-хана.

Высокий человек говорит о том, как героизм и воля к победе заменили технику, вспоминает о прекрасном безумстве храбрых, и голос его возвышается до пафоса, когда он рассказывает о неповторимых атаках десятка храбрецов против сотни басмачей, и звучит скорбно и гневно, когда он описывает простые и самоотверженные смерти...

Вы невольно проверяете себя. Бои со шведами? С басмачами? Не доставили пушек? Ну, а великолепные танки киевских маневров, сотни храбрецов, спрыгивающих на парашютах в тыл противника, мужество и беззаветная преданность пролетарской революции, оснащенная великолепной техникой?

Но рядом в группе штатских людей с восхищением рассказывают о секретаре партийного комитета в угольном Донбассе, что выращивал людей бережно, как садовник выращивает облюбванное им дерево, о прекрасной любви этого секретаря к комсомолке — артистке оперного театра.

Секретарь приехал в Донбасс и занялся не только углем, что приличествует секретарю, но и вопросами о том, чисты ли уборные, кого любит лучший забойщик и как он живет. Секретарь сорвал организованную кампанию по переселению рабочих во вновь выстроенные «социалистические

бараки», любил цветы и заботился о хороших цветниках и музыке для рабочих.

Рассказ о секретаре покрывается дружными взрывами хохота — так могут смеяться люди, влюбленные в свою эпоху, в свое дело.

И тут же кто-то рассказывает, как умирал мальчик пионер, убитый своим отцом за то, что мальчик защищал интересы колхоза.

— Хороший сероглазый мальчонка лет двенадцати. Поразительное актерское чутье. Ни одной лживой ноты, нет ни крика, ни наигранного пафоса. И говорит просто, а не кричит, как обычно у нас кричат в микрофон... Сергей Михайлович объяснял после, что усилить голос мы всегда можем при перезаписи, а нам нужна искренность и непосредственность. Работа организована здорово. Снимают по 20 кадров в день. Все подготовлено — ни шума, ни возни. Наши к нему учиться ходят...

— Вот, вот. Недаром Сергей Михайлович в Америке был, — говорит другой и, словно боясь, чтобы его не перебили, добавляет:

— В три месяца картину делают в Америке, а не в два года, как у нас.

Так выясняется недоразумение.

Бои за Шлиссельбург и Нарву — не что иное как с'емки в Ленинграде на орденоносной фабрике фильма «Петр I». Алексей Николаевич, увлеченный боям и перспективами кинематографии, — автор сценария А. Н. Толстой. Владимир Михайлович — это автор «Грозы», прошедшей по советским и заграничным экранам как большое, самобытное произведение искусства, — режиссер фильма «Петр I» В. М. Петров. И Михаил Ромм — это автор сценария о Кара-Кумах, а не гонец с басмаческого фронта.

Сценарий о секретаре райкома — «Садовник» — написал Каплер и будет ставить Сергей Юткевич.

И, конечно, читатель догадался, что Сергей Михайлович, чья работа восхищала группу штатских людей (режиссеров и сценаристов), — это знаменитый Эйзенштейн, что речь шла о его фильме «Бежин луг».

Сейчас идет усиленная работа всей кинематографии над десятками новых сценариев и новых фильмов, и авторы их

часто бывают в ГУКФе, рассказывают о проделанной работе и просят указаний.

Две особенности характеризуют эту работу кинодраматургов: борьба за углубленный образ и крепкий законченный сюжет.

Кинодраматурги изучают материалы и документы в архивах и тщательно обрабатывают каждый штрих своих образов. Так, собрано много ценнейшего материала для большого произведения о нашей партии и ее борьбе с оппортунизмом (сценарий предназначенся для Фридриха Эрмлера, всегда смело берущегося за новые, никем еще не поставленные в искусстве проблемы).

Кинодраматурги пишут о наших детях, о советских инженерах, о дипломатах и изобретателях, о смелых авиоконструкторах и летчиках, о командирах Красной армии и знатных ударниках социалистической родины.

Работа самая мирная, и все же ГУКФ сегодня — это действительно штаб, и кинематография — фронт.

Противник — это отсталая наша техника, кустарщина, доморощенные теории о закономерности простоев (объясняемых возвышенно... творческой необходимостью), о неизбежности дороговизны производства (хотя объясняется она отсталой техникой и продиктованной ею организацией производства).

Цель борьбы, крепость, которую нужно взять, — это производство 800 художественных полнометражных картин в конце третьей или начале четвертой пятилеток, выпуск большого количества таких картин, как «Чапаев».

И самый страшный враг — это косность, сила привычки, власть того, что давно уже умерло, — частнокапиталистических масштабов и мерок, дедовских методов организации труда.

Илья Ильф и Евг. Петров в «Золотом теленке» остроумно нарисовали беготню по лестницам десятков людей, что создавало видимость дела, сутолоку и неразбериху, показали самодовольных всезнаек и людей, растрачивающих время, силы и средства. Все это вместе называлось Черноморской кинофабрикой, и «милый жулик», Остап Бендер, продавал этой непочтенной организации написанный в одну ночь «полнометражный сценарий» «Шея».

В кривом зеркале этой сатиры было много горькой правды. Однако кинематографическое руководство всегда боролось с этим содомом неорганизованности, с безответственностью и богемщиной. Мы безжалостно выгоняли всезнающих аферистов, строим большевистскую кинематографию, и в этой борьбе были созданы «Броненосец», «Мать», «Земля», «Чапаев», «Крестьяне» и «Юность Максима».

Сейчас, когда партия поставила перед нами задачу ликвидировать отставание нашей техники, мы должны добить отсталость, перевооружиться технически и перестроиться организационно на базе этой новой техники.

У нас очень плохо знают американский опыт и подходят к нему поверхностно, верхоглядски, презрительно.

Наблюдая явление «из окна вагона», мы считаем себя вправе говорить об этом явлении авторитетно, отделяться ярлыками.

Уважаемый писатель Борис Пильняк был в Холливуде и в своей книге «О'Кей» изобразил его только как грандиозный публичный дом.

Мы тоже были в Холливуде, но мы не видели там публичного дома, если только под этим не понимать самый капиталистический строй.

А где же люди, где передовики, где труженики?

Мы видели там, наряду с мерзостями капитализма, еще и высокую технику, интересную организацию труда и высококвалифицированных в своей специальности людей.

Нам чужда, а в других случаях и враждебна их идеология, но мы не забываем, что и в Холливуде есть своя радикальная интеллигенция, есть подлинно творческие работники, преданные своему искусству и понимающие враждебность капитализма этому искусству.

Нас глубоко возмущала история Эрика Строкгейма. Вот, на моем столе, лежит фотография человека с трагическим выражением лица, с высоким лбом и ищущим взглядом. В углу портрета — нервный почерк короткого посвящения.

Эрик Строкгейм — крупнейший художник, один из основоположников современного актерского и режиссерского мастерства, сделал фильм, который был неуютен и неприемлем идеологически для голливудских ценителей искусства. Строкгейму было отказано в работе, и сейчас он занимает

должность консультанта по костюмам в одной из съемочных групп Голливуда.

Таков капитализм, таковы условия капиталистического строя.

Говорить о творческой свободе художника в этих условиях — это все равно, что говорить о вреде алкоголя во всепьянейших кабаках. Однако американцы так организовали свое кинематографическое производство, что его высокая техника и столь же высокая организация всего производственного процесса максимально расширяют возможности творчества, чрезвычайно сдавленного и ограниченного узкими рамками капиталистического строя. И не видеть этого нельзя.

Мы знаем десятки фактов таких же, как история Эрика Строкгейма.

Мы знаем, что острый и тонкий художник Ренэ Клер фактически изгнан французской кинематографией и вынужден перебраться в Англию.

Мы знаем, что Люмьер, изобретатель первого кинематографического аппарата, сейчас, к 40-летию своего изобретения, осуществил, наконец, стереоскопическое (рельефное) кино, но из-за денежных затруднений не может широко использовать свое изобретение. Мы знаем, что в нанкинской тюрьме в эти дни, как раз сегодня, ждет смерти от руки палача один из лучших китайских писателей и драматургов кино — революционер Тиен-Хань.

Все эти факты рождены капитализмом и неустранимы в капиталистическом строе.

И все же, на основании этих фактов, нельзя отрицать другой стороны вопроса — необходимости техники и организации производственного процесса, нельзя презрительно отмахиваться от того полезного, что заключает в себе заграничный опыт.

Пора понять, что организация творчества, высокая квалификация и требование упорной работы над собой — это удар не только по богемщине, кустарщине и расхлябанности, но эта же организация расширяет и освобождает творчество.

Огромное большинство кинематографистов прекрасно понимает необходимость высокой техники и организации,

необходимость раз и навсегда покончить с отсталостью и кустарщиной.

Десятки людей, известных всей стране, художники с большими именами горячо приветствуют реконструкцию кинематографии.

И с нашими людьми, с десятками ярких талантов, какие у нас есть, с нашими советскими принципами широкого движения и самокритики, с нашей творческой свободой художника — мы осуществим эту задачу.

Несколько дней назад у меня был один из таких талантливых энтузиастов кинематографии, драматург Вишневецкий. Он с увлечением рассказывал о своей работе над фильмом «Мы из Кронштадта», о месяцах, проведенных им на с'емках, о своих будущих работах и заявил даже, что собирается поступить в кинематографический вуз.

И когда советская кинематография двинется в бой на завоевание 800 прекрасных фильмов для советского зрителя, ее мужество и отвага будут оснащены кинематографическими дальнобойными орудиями, пулеметами и танками — новыми с'емочными и звукозаписывающими аппаратами, машинами по цветному кино, по лучшей проявке и печати фильмов.

Недаром же на карте, что висит у нас в ГУКФе, неизвестным художником дан условный значок для всех киностудий художественных фильмов: Петька, боевой ординарец Василия Ивановича Чапаева, стреляет из пулемета, и сам Чапаев показывает ему направление огня.

РАБОТАТЬ ПО-НОВОМУ

Организация производственного процесса на наших кинофабриках целиком вытекала из отсталой, кустарной техники и воспитанной этой техникой привычки работать в одиночку, своей узенькой, замкнутой клеточкой.

Мы до сих пор работаем по-старинке, с почесыванием и развальцем, с явным душком обломовщины, с надеждой на «авось» и «небось».

Даже введя и освоив ряд особых технических приемов и новое оборудование, мы оставили в основном неизменной организацию производственного процесса с ее функционалкой, обезличкой и всезнайством.

Есть у нас и доморощенные «теорийки», пытающиеся возвести в принцип эти организационные методы «кустаря-одиночки», наивно полагающего, будто он все может и все знает и является центром мира.

К числу их относится «теория» о якобы необходимом постоянном составе с'емочной группы, даже если группа находится в длительном простое.

В результате этой, с позволения сказать, «теории» лучшие операторы Советского союза простаивают месяцами и годами только потому, что руководство кинопредприятия не находит в себе смелости, обязательной для руководителя советского предприятия, заставить людей работать, а не находиться в систематическом прогуле, хотя бы формально и вынужденном.

Даже этот один пример достаточно убедительно свиде-

тельствует, что необходимость организационной перестройки давно назрела.

Сейчас, в результате поездки советской кинокомиссии в Америку и Европу собран богатейший материал и по новейшей технике и по организации кинематографии.

Специальная комиссия, созданная ГУКФ, изучив и подытожив этот материал, разработала проект новой организации производственного процесса и новой организационной структуры кинофабрик. Проект этот был дважды рассмотрен комиссией и обсужден совместно с основными творческими и организационными работниками Ленфильма, Мосфильма и Межрабпома и разослан кинофабрикам для предварительного ознакомления.

В основе проекта лежат два принципа — дифференциации труда (отсюда вытекает тщательная расстановка сил и высокая квалификация кадров) и непрерывности производственного процесса (и вытекающей отсюда механизации).

Казалось бы, что в основном и главном, в своих принципах, этот проект целиком исправляет существующее положение и должен быть встречен радостно.

В основном это так и было. Для подавляющего большинства кинематографистов необходимость реорганизации ясна. Проект встретил общее положительное отношение, но на некоторых фабриках товарищи пытались внести «дополнение» к проекту в виде... сохранения постоянного состава с'емочных групп.

Невольно вспоминается старый анекдот:

— Все благополучно, да только вот нож потеряли...

— Когда?

— Да когда у нас пожар был...

В конце концов выясняется, что «благополучие» включало в себя не только потерю ножа, но и целое кладбище трупов.

Противники проекта настаивают на том, чтобы в штате с'емочной группы постоянно оставались (есть с'емочная работа или нет) не только режиссер, но и оператор, звукооператор, художник-декоратор и ассистент.

Мы тоже за постоянство с'емочных групп, но только во время с'емок. А как только с'емки закончены, как только нормальные отпуска участников группы использованы,

они немедленно поступают в распоряжение фабрики, чтобы она могла использовать их знания, их труд, их дарования на другой работе. Постоянство же с'емочных групп, раз навсегда заданное, означает узаконение десяти, четырнадцати, а иной раз и двадцатимесячных простоев, означает сплошное прогульничество. К счастью, сторонников такого «законного» прогула у нас становится все меньше и меньше.

Наши крупнейшие операторы (стоящие на точке зрения нашего понимания постоянства с'емочной группы) не считают зазорным в момент, когда нет работы в их с'емочной группе, снимать в ряде других с'емочных групп, а если надо, то даже и на хронике. Как подлинно советские кинематографисты, они понимают, что труд в нашем государстве не только украшает человека, но является его *обязанностью*, и что творческие работники не могут быть исключением из этого правила.

Само собой разумеется, что состав постоянной с'емочной группы должен определяться в зависимости от требований новейшей технологии и вытекающей отсюда организационной структуры.

Новая организация с'емочных групп требует, чтобы каждый знал свое место в производстве и отвечал за него целиком, требует дисциплины всего коллектива в целом и каждого члена этого коллектива, требует борьбы с простоями, раньше всего своими собственными.

При новой организации производства нельзя себе представить, что если художник сделал декорацию и эскиз и они утверждены руководством, то режиссер в ходе постановок, вопреки этому утверждению, будет их произвольно и самостоятельно переделывать, давать какие-то новые директивы художнику-декоратору. Если же он сам этого не может делать без руководства ХПО и особенно дирекции своей кинофабрики, то какое же значение имеет подчинение ему художника-декоратора?

Точно так же обстоит вопрос и с композитором. Точно так же и с звукооператором. Точно так же и с кинодраматургом.

Тот нездоровый уклон, который пытаются принять некоторые наши режиссеры в вопросе о реорганизации кинофабрик, конечно, не снимает того основного факта, что

весь остальной коллектив производственных работников советской кинематографии дружно поддерживает и поддерживал эту реорганизацию, обусловливаемую фактическим переходом на новую, более высокую техническую ступень, на подлинную звуковую кинематографию, на подлинную механизацию ряда съемочных, лабораторных, художественно-декоративных и других процессов.

Конечно, среди большой семьи советских кинематографистов найдутся еще отдельные люди, которые будут пытаться навязать свое дедовское понимание новых задач советского киноискусства, люди, которые не поняли лозунга вождя нашей партии о смелом проникновении в новые области, о смелом разрешении новых технических и организационных ее задач.

Обсуждение структуры нашего основного звена — кинопредприятий — становится поэтому средством испытания крепости наших рядов, верности их заветам нашего великого вождя и друга кинематографии — т. Сталина.

Мы уверены, что вся производственная общественность правильно поймет задачи, поставленные перед ней по освоению новейшего, передового технического опыта Европы и Америки и новейших, хорошо проверенных методов организации и руководства крайне отстающего у нас сейчас съемочного процесса.

Во всей этой работе многим из нас нужно понять, что нет никакого извечного приоритета той или иной категории работников нашего искусства, что, в меру развития кинематографии, внутри ее происходит выдвижение не только новых людей, но и новых профессий, которым надо дать дорогу, и что консерватизм меньше всего обеспечивает этот исторический поворот нашей кинематографии.

Мы всегда стояли на той точке зрения, что режиссер, например, является *основным осуществителем* всех компонентов нашего искусства, но в то же время мы всегда боролись и будем бороться с попытками сделать из этого извечный закон, якобы, о приоритете режиссера, якобы, о том, что он только один в процессе создания картины руководит работой.

Поэтому мы поддерживали и будем поддерживать, например, организацию художественных мастерских, типа мастер-

ской, созданной талантливым режиссером Сергеем Юткевичем, и отстаивать ее от тех элементов, которые встретили в штыки это передовое начинание.

Мы отстаивали и будем отстаивать широчайший призыв писателей к сценарной работе, вопреки всем тем, кто и раньше и теперь не только скрыто, но и открыто считали этот призыв ошибкой. Некоторые весьма уважаемые в творческом плане товарищи полагали, что сценарии могут создаваться только самим кинопроизводством, а по сути (чего греха таить) самим режиссером, хотя каждый из нас великолепно понимает, что 99% наших режиссеров, будучи талантливыми мастерами своей специальности, очень посредственные, чтобы не сказать больше, драматурги.

Вот почему мы всегда поддерживали и будем поддерживать мысль о том, что композитор самостоятельно делает свою партитуру, руководствуясь, конечно, заданиями, вытекающими, прежде всего, из авторского замысла сценария и режиссерской экспликации, что он во всей этой работе выполняет директивы руководства кинофабрики и никого больше. Сама фабрика делает отбор требований, которые ставят автор сценария и автор режиссерской экспликации, но выбор за ней, тем более что в подавляющем большинстве наши режиссеры—музыканты очень посредственные, чтобы не сказать больше.

Мы поддерживали и будем поддерживать то организационное правило, что с момента, когда генеральный план картины (в том числе и режиссерская экспликация) утвержден руководством, осуществление всей постановки передается режиссеру, который работает на основе утвержденного плана и не может и не должен самовольно и произвольно изменять этот план.

Новая полоса работы, в которую мы вступаем, заключается не только в том, что мы всемерно стараемся сейчас перейти на новую, высшую ступень техники, не только в том, что мы в этой связи обязаны перейти на новую ступень организации, но, главным образом, в определении четкого и точного места, роли каждого работника в ходе производственного процесса. И меньше всего тут нужно обезлички и дедовской старинки, когда один человек, скажем, режиссер, за всех все знает, все делает и всем командует.

ФИЛЬМ И СЦЕНАРИЙ

До сих пор в нашей кинематографической практике существовали две основных формы сценария: сценарий литературный и режиссерский сценарий. Поскольку фильм зачастую доделывался на монтажном столе, было совсем не обязательно исправлять в литературном сценарии те недочеты и ошибки, которые легко можно было исправить в сценарии режиссерском.

Наличие этих двух главных видов сценария было исторической необходимостью. В течение длительного промежутка времени среди ряда режиссеров господствовала теория ненужности сценария. Сценарий, по мысли этих товарищей, должен был служить «эмоциональным возбудителем» для режиссера, поводом для постановки фильма, но никак не основным его чертежом.

Фильм же делался по вдохновению, по «наитию», зачастую на монтажном столе, и был вольной импровизацией режиссера.

В подавляющем большинстве случаев пренебрежение к сценарию предопределяло (да еще и сегодня определяет!) плохое качество фильма и во всех случаях было и будет чрезвычайно вредным для кинематографического производства.

Фильм делался чрезвычайно долго, стоил весьма дорого, режиссер превращался в «универсального» человека, во всезнайку, а кинематография лишалась кадров кинодраматургов.

Кинематографическому руководству пришлось провести большую и длительную борьбу за сценарий как самостоятельное художественное произведение и в то же время — основной чертеж будущего фильма.

Как переходная форма, в этой борьбе родился и режиссерский сценарий. Режиссерский сценарий на определенном этапе нашей истории целиком оправдал себя. Мы знали заранее каждый кадр будущего фильма. Вместе с так называемым «генеральным планом» постановки (режиссерский сценарий и экспликация, эскизы павильонов, фотографии и пробы актеров, эскизы отдельных кадров, операторская и актерская экспликация, тщательно разработанный календарный план и смета) мы имели весь фильм на бумаге, знали его стоимость, сроки работы над ним и т. д.

Кинематографическое руководство могло исправлять ошибки в зародыше, а не ждать, пока на режиссера снизойдет вдохновение.

Однако режиссерский сценарий таит в себе внутренний порок: он заставляет режиссера выполнять несвойственные ему функции драматурга. Режиссер должен исправлять недостатки драматургии литературного сценария, должен исправлять даже диалоги и т. д.

Естественно, что следующим этапом в развитии сценария, этапом, к которому мы практически приходим сейчас, является единый и тщательно разработанный сценарий, от начала и до конца сделанный специалистами своего дела.

Специалисты-писатели сюжета будут работать над сюжетом, драматурги-специалисты будут работать над сценарием, мастера диалога — над диалогом, специалисты по трюкам — над трюками, комическими эффектами и т. д.

Само собой разумеется, что тот писатель или кинодраматург, который пожелает сам написать весь сценарий, будет иметь это право и возможность и получит квалифицированную помощь, если она будет ему нужна.

Мы считаем, что это разделение труда полезно. У великих художников и драматургов прошлого мы найдем десятки примеров такого же разделения функций. Сюжеты многих крупнейших произведений литературы заимствованы. Много прекрасных сцен и эпизодов подсказаны большим художникам их скромными друзьями. На картинах Рафаэля,

Леонардо да-Винчи и ряда других художников отдельные фигуры написаны их учениками. Медведи в известной картине Шишкина «Утро в сосновом лесу» написаны другим художником.

Таких же примеров можно привести десятки, и во всех этих примерах работа нескольких авторов не нарушала единства вещи, органической ее цельности.

У нас есть богатый опыт американской кинодраматургии, где это разделение работы над сценарием давно проведено и дало положительные результаты.

Наконец, у нас есть свой собственный опыт. Над сценарием нередко работают два или три автора (сценарий «Крестьяне» написан тремя товарищами), во многих наших фильмах диалоги написаны специалистами-писателями (например т. Бабелем в «Летчиках»), и фильмы от этого только выигрывают. Существование двух форм сценария—литературного и режиссерского—является таким же, хотя и довольно уродливым разделением труда. При новом порядке единого сценария, к которому мы сейчас подходим практически, процесс работы не будет удлинять сроков производства, режиссер получит готовый, тщательно сделанный сценарий и весь свой талант, все свои силы и умение приложит к той работе, выполнять которую он призван: к режиссерской разработке фильма, к работе с актером, работе над композицией кадра, к синтезу в фильме различных творческих начал (драматургии, операторского искусства, игры актеров, работы художника, композитора) и т. д.

Само собой разумеется, что мы сможем полностью осуществить эту сценарную реформу не раньше чем будут созданы сценарии, которые смогут исключить необходимость в сценарной работе режиссера.

Организационная перестройка, которую мы сейчас проводим на наших кинофабриках (а «единый» сценарий является частью этой перестройки), и техническое их перевооружение помогут нам в кратчайшие сроки, дешево и эффективно производить десятки больших и волнующих советских фильмов.

Сценарий в этих новых условиях должен быть тщательно до конца сделан, блестяще разработан, в нем не должно быть ни ошибок, ни недоделок.

Задача создания такого совершенного сценария должна творчески вдохновить наших кинодраматургов, наших писателей.

Разделение труда, четкое распределение функций, которое мы сейчас вводим в кинематографии, есть не что иное как поднятие авторитета каждого из творческих соавторов фильма: кинодраматурга, режиссера, актера, композитора, художника и др. Разделение труда является расширением творческих возможностей каждого из этих работников и повышением их ответственности.

В этих условиях профессия кинодраматурга станет действительно устойчивой и почетной.

Вот почему сейчас, как никогда, важно поднять на большую принципиальную высоту изучение технологии сценарного мастерства, вот почему так важно внимание к вопросам формы (хотя сама по себе форма есть не что иное как рассматриваемое под определенным углом зрения содержание фильма), вот почему издание и широкое распространение сценариев, имеющее и самостоятельное художественное значение, становится большой производственной и педагогической задачей. Вот почему нужно тщательно обсуждать и изучать каждый из лучших наших и зарубежных сценариев.

Это даст нам сотни новых драматургов кино.

ЗАДАЧИ РЕЖИССЕРА И РУКОВОДСТВА КИНОФАБРИК

Руководить производством фильмов в новых условиях— это значит прежде всего хорошо проверить качество сценария, степень его подготовки, сработанности в нем сюжета, отсутствия в сюжете засоряющих линий, тормозящих его действие, снижающих развитие его образов.

Руководить производством фильмов — это значит *самому* быть у колыбели сценарного замысла, у колыбели режиссерской экспозиции, т. е. законченного монтажного плана, *самому* проверять все пробы актеров, *самому* окончательно решать вопрос о их наборе, *самому* тщательно и оперативно решать вопрос о *принятии* сценария, его диалогов, эскизов и макетов костюмов и декораций, музыкально-вокальной партитуры, т. е. *самому конкретно, оперативно руководить подготовкой генерального плана, утверждать и до конца проводить его, руководить* всем процессом производства фильмов.

Найдутся люди, желающие, чтобы руководство киностудий, выражаясь фигурально, царствовало, но не управляло, люди, которые скажут: — Помилуйте, вы ведь хотите захватить у режиссера все его функции.

— Извините, — ответим мы таким шустрим, но неправым людям, — этих функций — *функций руководства* всеми многочисленными авторами фильма как произведения синтетического искусства режиссеру *никто никогда* не пере-

доверял. А если режиссер *присваивал* себе эти функции, то это было явлением *временным*, пока руководство не осознало своих задач, пока оно не перестало *хвостистски* *пере-доверять задачи*, возложенные на него пролетарским государством.

Чтобы всем была ясна наша мысль, ниже мы даем перечень обязанностей режиссера и руководства в постановке фильма.

В обязанности руководства кинофабрики входит:

1. Выбор сюжета, подготовка по нему литературного и монтажного сценария, включая диалоги. Подбор режиссера для постановки фильма.

2. На крупных кинофабриках выбору режиссера должен предшествовать выбор продюсера (нач. ХПО), на которого руководство кинофабрик, как на своего ближайшего помощника, возлагает непосредственно оперативное руководство над осуществлением режиссером генерального плана постановки.

3. Рассмотрение и утверждение подбора актеров, заданий композитору и художнику, утверждение музыкально-вокальной партитуры, эскизов и макетов костюмов и декораций.

4. Рассмотрение и утверждение сметы (общей для фильма и на отдельные элементы постановки).

5. Рассмотрение и утверждение предлагаемого режиссером и продюсером состава съемочных групп, актеров, композитора, художника и других исполнителей фильма.

6. Рассмотрение и утверждение договоров с авторами по сюжету, сценарию, диалогам, музыкально-вокальной партитуре и пр.

7. Рассмотрение и утверждение сроков производства фильма.

В обязанности режиссера входит:

1. Составление по изготовленному для него дирекцией кинофабрики сценарию режиссерской экспликации, которая должна быть и законченным *монтажным планом* будущего фильма.

2. Активное участие вместе с продюсером и соответственными отделами кинофабрики в составлении генерального плана фильма, включая и точную смету на его постановку.

3. Выработка и представление вместе с продюссером на утверждение руководства кинофабрики *заданий* оператору, композитору, художнику и отделам трюковых с'юмок и специальных эффектов.

4. Предварительный, совместно с продюссером, отбор и пробы актеров и представление отобранных на утверждение руководства кинофабрики.

5. Предварительный, совместно с продюссером, выбор натур, костюмов, декораций, обстановки и бутафорий и представление их на утверждение руководства кинофабрики.

6. Непосредственное руководство всеми с'юмками (причем в случае отклонения режиссера от утвержденного монтажного сценария, его диалогов и других элементов генерального плана продюссер обязан приостановить с'юмку и немедленно доложить об этом руководству кинофабрики).

7. Просмотр, совместно с продюссером и представителем монтажного отдела, всех снятых кадров фильма и отбор лучших из них для монтажа.

8. Выбор декораций, наблюдение за их качественным выполнением и соответствием обстановки и бутафории.

9. Составление, совместно с продюссером, заглавных и титульных надписей и представление их на утверждение руководства кинофабрики.

10. Просмотр, вместе с продюссером, монтажа контрольного позитива и представление его на утверждение руководства кинофабрики.

11. Дача, совместно с продюссером, *заданий* для изготовления наплывов, шумов и прочих зрительных и музыкально-вокальных эффектов и *заданий* по перезаписи в пределах утвержденной руководством фабрики музыкально-вокальной партитуры.

12. Просмотр и сдача, совместно с продюссером, руководству кинофабрики и ГУКФ готового фильма.

13. Осуществление всех поправок фильма, которые даются руководством кинофабрики и ГУКФ.

Мы вступили сейчас в полосу четкого определения задач каждого участника постановки фильма, в полосу борьбы с всезнайством, самоволием, хвостизмом и успокоенностью как режиссера, так и руководства кинофабрик.

В этих условиях особое значение приобретает существующий на наших больших кинофабриках институт *продуссеров*, с которым люди, не желающие порядка на производстве, скрыто (а некоторые и открыто) борются.

Этот институт мы будем еще более укреплять. Он даст директорам кинофабрик реальную возможность конкретно руководить производством фильмов, не позволит руководству, как это имеет место сейчас, хвостистски витать в эмпиреях, потакая расхлябанности и самоволию людей, не умеющих или не желающих соблюдать порядок на производстве.

Совершенно очевидно, что, разделяя труд, мы будем требовать от продуссеров и руководства кинофабрик полного овладения техникой — всеми творческо-производственными, техническими и организационно-хозяйственными процессами постановки фильмов.

Новые задачи руководства требуют значительного улучшения качества работы всех отделов наших кинофабрик, особенно технических, где все еще царит хаос безответственности, бездушный формализм.

Для успеха работы в новых условиях нужно беспощадно изгонять с кинофабрик всех, кто не желает или не умеет освоить требований *новой технологии* нашего дела, *новой организации* работы кинофабрик, кто не желает или не может изучать и осваивать новейшую кинотехнику.

ЗА ТОЧНЫЙ АДРЕС

Ванька Жуков, герой трогательного рассказа Чехова, адресовал свою жалобу на горькую жизнь сапожничьего подмастерья весьма наивно: «на деревню дедушке».

Конечно, дедушка не получил письма, но, даже получив, не смог бы помочь Ваньке Жукову.

В прекрасной нашей стране Ванек Жуковых нет, как нет больше и горькой жизни. Что же касается адреса, то на любой почте и даже на конвертах красуется весьма полезное поучение: «пиши адрес правильно». Здесь же подробно указано — где наклеивать марку, где и как писать название города, улицу, дом, имя, отчество и фамилию адресата.

Неумные остряки могут добавить: «а все-таки почта перепутает».

Не будем спорить с этими неисправимыми пессимистами. «Хочешь, чтобы письмо дошло быстро, пиши адрес правильно»,—это, бесспорно, нужный лозунг и не только для адресов на конверте.

Тов. Серго Амаглобели на страницах «Вечерней Москвы» чрезвычайно своевременно поместил «жалобу» на «диктатуру» театрального режиссера. Тов. Амаглобели очень правильно указал на «закрепощение» актера, на «подчинение» драматурга, на длительные сроки подготовки и усложненность постановок спектаклей и т. д. и т. п., но, как будто, забыл о необходимости точного адреса.

И не только в том отношении, что факты, рассказанные

т. Амаглобели, не имеют иной раз точного адреса (где, когда, в каком театре, какой режиссер, драматург, актер и т. д.), как это мы привыкли делать в кино. Нет, речь идет о другом, не менее важном.

«Диктатура» режиссера, усложненность постановки театрального спектакля, медленные темпы работы театра над спектаклем, в значительной мере, зависят от качества драматургической продукции в ее массе (если бы здесь можно было установить некую «среднюю величину», то оно было бы довольно невысоким), от сложившейся организации «театрального производства», от роли и места в нем руководства театра.

Эти три адреса нужно добавить к правильно указанному в статье т. Серго Амаглобели адресу режиссера.

Эти три вопроса нужно поднять с такой же страстностью, с какой поднят вопрос о «диктатуре» режиссера.

Повидимому, для всех ясно, что режиссер синтезирует в спектакле разные творческие начала (драматурга, актера, художника, иной раз — музыканта и композитора).

Режиссер дает синтетическому произведению — спектаклю — единство формы и содержания.

Режиссер может и должен отыскивать в пьесе и творить ее новые качества.

К этому он призван, и болезнь «режиссерского театра» не в том, что режиссер осуществляет свои права *реализатора* постановки, а в том, как он это делает.

Аналогии неизбежно страдают тем недостатком, что нивелируют оба сравниваемые предмета, но если бы надо было провести здесь аналогию, я бы указал на дирижера оркестра или, скажем, на бригадиров и начальников цеха. Ни тот, ни другой не подменяют всех остальных участников коллектива и не подавляют их.

Искусство социализма тем и отличается от искусства капиталистических стран, что оно *направляется* единой волей пролетарской революции, открывшей мастерам всех искусств неиссякаемые родники идей, тематики, жанров, явлений, характеров и образов. Искусство социализма — единственное из искусств мира, которое создало (а не противопоставило) в своих произведениях единство формы и содержания.

Это единство создано стилем социалистического реализма, стилем жизненной правды, героизма и идейной насыщенности.

Всесторонне осуществить это единство в театре и призван режиссер.

Он не должен, однако, осуществлять его *самочинно*, т. е. уничтожая творческую индивидуальность других авторов произведения.

Он не должен это делать эгоцентрическим путем, вне направляющей силы *руководства*.

Сегодня уже нельзя допустить, чтобы режиссер рассматривал постановку как свою «вещь», как частную собственность, которой только он и владеет.

У нас в кинематографии та же проблема поставлена не с меньшей, если не с большей остротой. Но, поднимая вопрос о самовласти режиссера, мы одновременно ставим и другие, вытекающие отсюда же вопросы,—о кинодраматургии и все остальных авторах фильма, об организации всего производственного процесса в целом и о несовершенстве руководства, способствующего этому самовластию.

На разных этапах развития кинематографии находились люди, которые пытались разрешать проблему «диктатуры» режиссера путем своеобразного «черного передела» власти режиссера, в пользу кинодраматурга.

Мы отвергли требование этих загибщиков (загиб в другую сторону), заявив, что считаем *вредным* отнимать у режиссера все то, что составляет глубокий смысл его роли в творческом процессе.

И, вместе с тем, советская кинематография давно борется со всякой формой произвола и самоволия режиссера, когда режиссер, при попустительстве дирекции кинофабрик и центрального аппарата ГУКФ, администрирует над кинодраматургом, художником, композитором, когда режиссер во время постановки фильма самовольно меняет авторский замысел утвержденного руководством сценария, по-«хозяйски» расправляется с музыкальной партитурой, эскизами и макетами декораций, с утвержденной актерской трактовкой ролей, когда режиссер произвольно меняет исполнителей этих ролей и т. д.

Этот режиссерский произвол и искажения утвержденного сценария и генерального плана постановки происходят иной раз и на монтажном столе, где у режиссера, знающего, что он снимал, должны иметь место только технические процессы — подборки и подчистки кадров.

В этих случаях режиссерская экспликация (также утверждаемая руководством при рассмотрении генерального плана будущего фильма) бывает нарочито невнятна и туманна.

В результате таких монтажных переключений произведения трудно узнать сюжет или восстановить замыслы актера, художника, композитора. Из фильма сшит «Тришкин кафтан».

Пришел человек к монтажному столу и все переключил, забывая, что не один создает картину, забывая, что в его произвольной монтажной вариации фильм может быть и не разрешен к постановке.

С таким пониманием режиссерских прав, с такой гиперболизацией роли режиссера в фильме мы будем решительно бороться вплоть до снятия режиссера с постановки, вплоть до запрещения работать таким автократически настроенным лицам у нас в кинематографии.

Однако нетрудно понять, что и здесь дело вовсе не в «диктатуре» режиссера, а в организации производственного процесса, в терпимом отношении руководителей кинематографических предприятий к своеволию некоторых режиссеров.

Так же стоит, на наш взгляд, вопрос и в театре.

У нас в кино мы решили сейчас с этим своеволием покончить.

Мы объявили уже борьбу систематическим простоям режиссерских групп (эти простои обычно прикрываются творческими мотивами).

Мы объявили борьбу «всезнайству» (а оно есть у отдельных режиссеров), присвоению ими всех функций руководства драматургом, художником, композитором, тем более что те из режиссеров, кто претендует на «всезнайство», как правило, не обладают не только универсальными, но и просто достаточными знаниями драматургии, музыки и живописи.

ТАЛАНТ И УЧЕБА

У нас часто недооценивают *форму* в искусстве. В статьях, в рецензиях, в устных высказываниях об искусстве мы правильно ставим акцент на идейности и содержании произведения, и это хорошо, но многие или совсем забывают, или останавливаются очень скупо, вскользь, мимоходом на вопросах формы.

Для многих мастеров искусства (в том числе и кинематографии) и критиков, а особенно для тех, кто грешил «детским пороком» формализма, такие понятия, как сюжет, фабула, интрига, стали чем-то вроде жупела, а кое-кто даже кокетничает своим пренебрежением к форме.

У нас часто забывают о диалектическом единстве понятия формы и содержания, забывают, что при первенстве содержания форма и содержание переходят одна в другое, что в произведении искусства «технологическая» ошибка в развитии интриги, в создании и движении образа, в необработанности и небрежности речевого материала, в актерской трактовке, в музыке, в монтаже и в тонах фотографии — нарушает и всю идейную сторону произведения.

Некоторые исключения делаются для образа, но, выделяя только то, что непосредственно относится к данному образу, мы суживаем самое понятие, так как каждый данный образ складывается не только из собственных действий, драматургического материала и т. д., но и из взаимодействия с другими образами, из конструкции всего произведения, из пейзажей и проходных сцен, из темпа произведения

и т. д. Нам кажется, что за этим «страхом» перед формой у одних скрывается своеобразная реакция на формализм, у других — неизжитые остатки буржуазного представления об искусстве, у третьих — неумение работать и нежелание учиться, а у всех вместе — явная недооценка искусства, как одной из областей интеллектуальной деятельности человечества.

Буржуазия, покупающая своих художников, чтобы прикрыть prostitution искусства, создала легенду, будто люди искусства—это особенные люди, «отмеченные божеством», и будто художнику для его работы нужно ждать только вдохновения, нужно, чтобы на него «накатило» наитие. В обывательском представлении эта легенда превратилась в уверенность, будто искусство дает «легкий хлеб» и создает «легкий путь к славе». А кое-кто из художников понял для себя эту лживую уверенность как возможность не работать, в надежде, что «талант вывезет», как оправдание лени (что греха таить — мы часто бываем «ленивы и нелюбопытны»).

Глубочайшее заблуждение это просто губительно для таланта.

Мы, большевики, никогда не отрицали талантов. Но талант мертвеет без учебы, без упорной, страстной работы, «не жалея сил». Талант без знания технологии искусства—это неотшлифованный алмаз, грубый и мертвый камень.

К слову говоря, отсюда же, из неверных, небольшевистских представлений об искусстве происходит боязнь критики, характерная для многих художников. И это понятно: если стать на точку зрения «божественности» таланта, его «непогрешимости», «наития» и прочих идеалистических благоглупостей, то каждое критическое замечание умаляет ценность таланта, уменьшает ценность самого художника, унижает его творческое «я», отнимает какую-то частицу того неповторимого, что составляет данный художник. И когда иной кинодраматург, написавший сценарий, величественно считает, что от него нельзя требовать ни переделок, ни доработок, когда режиссер принимает критическое замечание чуть ли не как личное оскорбление, — то за этим скрывается именно буржуазное представление об искусстве.

Совершенно другое получается, если понять, что таланту нужны упорная работа и учеба, что критика помогает таланту расти, если вспомнить, что у нас в СССР партия, правительство, вся наша общественность, все условия нашей жизни тщательно и бережно воспитывают таланты и что мы критикуем наших мастеров именно потому, что нам дорог их рост, что таланты тоже в известном смысле представляют собой социалистическую собственность.

Пренебрежение вопросами формы губительно и вредно для наших мастеров. Презрительное, нигилистическое фырканье по адресу сюжета, интриги, фабулы, темпа и ритма произведения — ничего общего не имеет с искусством социалистического реализма. Нам чужда крикливая «левая» фраза, нам нужна железная поступь вперед нашего искусства. А это может быть достигнуто только при полном отсутствии зазнайства, в упорной работе, в развернутой самокритике, невзирая на имена.

Обо всем этом говорилось не раз, но подымать эти вопросы приходится снова и снова, так как ряд фильмов советской кинематографии, вышедших в последнее время, наглядно свидетельствует о недооценке формы некоторыми мастерами, о пренебрежительном отношении к сюжету, к интриге, к построению образа, к темпу развития действия, к актерскому мастерству, к грамотному монтажу, хорошей художественной фотографии. Произведения эти в большинстве случаев талантливы, говорят о широких творческих возможностях их авторов, о добрых намерениях и больших замыслах, но пренебрежение к форме губит эти замыслы, снижает их идейную глубину.

Среди этих фильмов особого внимания заслуживает новое произведение талантливого мастера украинской кинематографии И. П. Кавалеридзе — «Прометей».

Режиссер (он же сценарист) поставил перед собой большую и ответственную задачу — нарисовать широкое полотно эпохи Николая Палкина, коронованного жандарма, душителя крестьянских и национальных движений.

Автор, обладающий большой изобразительной культурой скульптора и художника, хотел показать палачество и гнусность военно-феодального империализма, кровавую жестокость угнетения народов, подлость российского капита-

лизма, рождавшегося в крови и грязи, ужасы крепостничества и цинизм церкви.

В основу фильма положена большая, прекрасная идея. Скванный Прометей. — братские народы Украины, Грузии и России изнывают и мучаются в тюрьме народов — в Российской империи. Но Прометей должен освободиться, и предвестники этого освобождения—крестьянские восстания и интернациональная солидарность трудящихся — растут и ширятся, крестьянские революционеры полны силы и самоотверженности.

Режиссер наметил интересную драматургическую основу. Крепостник, помещик Свичко, украинский барин, офицер николаевской армии берет в любовницы крестьянскую девушку, невесту героя фильма — крепостного крестьянина Ивася. Свичко отдает Ивася в солдаты, потом продает надоевшую ему любовницу в публичный дом, а солдат остается служить под начальством Свички, проходит через все ужасы покорения Кавказа и превращается в крестьянского революционера.

Эту драматургическую основу режиссеру нужно было развить, заполнить образной тканью и сюжетным мясом, и мы получили бы прекрасный и волнующий фильм. Но задание растворилось в событиях, в многотемьи фильма, в схематической и слабой обрисовке центральных образов, выпячивании второстепенных, во всех тех бедствиях, которые влечет за собой рыхлый и вялый сюжет.

Замысел непомерно широк и по пространственному охвату. Действие перебрасывается в разные концы николаевской империи, но сюжетная связь этих перебрасываний чрезвычайно слаба. Из имени Свички на Украине действие перебрасывается в Петербург, где Ивася принимают в рекруты и где происходит его знакомство с разночинцем Гавриловым, первым его революционным руководителем. Мы видим золоченый шпиль адмиралтейства, Исаакиевский собор, Неву и, если внимательно взглядеться в эти планы, юркий автомобиль, который катится по набережной Невы, нарушая весь фон николаевской эпохи и простодушно выдавая секрет с'емки, происходившей в прошлом году. Впрочем, таких досадных «опечаток» в фильме много. Публичный дом режиссеру понравилось расположить в Москве, хотя в следующих

частях этот публичный дом по одному мановению руки перебрасывается в Нижний. Ивась, Свичка, Гаврилов и хозяин публичного дома купец Жуков попадают в никак не ориентированные географически пункты Кавказа, где участвуют в разгроме восстания горцев. Чечня ли это, Дагестан или Грузия — понять трудно. Затем действие переносится на Волгу и в Нижний, очевидно, только для того, чтобы показать путь плененных горцев в российскую каторгу, постройку железной дороги Жуковым и балаганы нижегородской ярмарки.

Вместо углубления образов и темы, режиссер и сценарист т. Кавалеридзе избрал другой путь — путь количественного расширения событий, тем, образов и территорий. Режиссер повторил здесь детскую болезнь драматургии, которую в первый период развития советской кинематографии — на этапе 1924—1929 гг. — не раз совершали наши мастера. Эти товарищи, не понимая роли личности в историческом процессе, пытались выразить массовость движения, огромную роль массы в истории и широкий разворот событий путем отрицания образа, пренебрежения к актеру и ослабленным сюжетом. Сама жизнь доказала ошибочность установок этих товарищей, и лучшие произведения социалистического реализма в кинематографии были созданы в результате длительной борьбы за образ, за сюжет.

В фильме «Прометей» т. Кавалеридзе попытался нарисовать широкую галерею образов. Перед нами проходят попы, проститутки и Николай I, солдаты, восставшие горцы Кавказа и генералы российской армии, купцы, чиновники и возмущенные рабочие, пристава, революционеры и кавказские князья, не говоря о сотнях статистов, участвующих в массовках. Но все эти многообразные персонажи, не раскрытые образно и не увязанные сюжетно, являются не больше чем альбомом фотографий.

В большую и самостоятельную роль вырос Петр Жуков, хозяин публичного дома, начавший карьеру как комиссионер Рогожского братства, как офеня с кошелкой на боку и через армейские поставки превратившийся в солидного капиталиста в цилиндре, строителя железных дорог и заводов, представителя промышленного капитализма. Жукову отведено большое место. Автор показывает рост этого

хищника на всех этапах, но Жуков — это побочная линия, и существует он вне основной темы фильма. Жуков связан только с некоторыми героями произведения — Свечкой и отчасти с невестой Ивася, но и на их судьбу он никак не влияет.

Жуков десятки раз появляется в фильме, но драматургически он бездейственен, и это определяет собой характер его роли. Он только резонер — комментатор событий, простой рупор эпохи. И недаром же в заключительной сцене, когда восставшие крестьяне жгут поместье Свечки, в момент очень большого драматургического напряжения Жуков спокойно стоит где-то вблизи от горящего имения и эпически рассуждает на тему о том, что всем воздастся по заслугам и что он, Петр Жуков, все же построит завод.

Впрочем, и все остальные образы фильма построены по принципу масок из «Комедия дель Арте».

Жуков и невеста Ивася тянут за собою в сценарий ряд других персонажей: «развратную девку» Дуньку, своеобразно продолжающую в фильме линию революционера Гаврилова и выступающую в роли «скованного Прометея» из публичного дома, потом хозяйку проституток, попа, который служит молебен, и некую меланхолическую молчащую проститутку с телячьими жалобными глазами — спутника и фактического дублера невесты Ивася.

Выпячивание второстепенных образов привело фильм к серьезной ошибке — публичный дом вместо одной из подсобных характеристик превращается чуть ли не в центр фильма. Создается впечатление, будто основная роль русского торгового капитала состояла в торговле живым товаром.

Принцип построения сюжета, который применен т. Кавалеризде в фильме, очень напоминает анекдотического портного, имевшего одну пуговицу и пришившего к ней по частям пальто.

По этому же принципу «от пуговицы» введен ряд других эпизодов (например нижегородские балаганы, сцена в неизвестном присутственном месте, пляска проституток).

Иные из них просто трудно понять, и, очевидно, они должны своей неожиданностью «заинтриговать» зрителя.

Так, в начале фильма показана сцена прощания неких

людей, которых охраняют суровые солдаты. Молодой человек студенческого вида в растроганных словах и дрожащим от волнения голосом прощается с другим неизвестным в очках и студенческой фуражке, а потом прощается с какой-то девушкой.

— Прощай, Феклуша, — говорит он и крепко целует ее в губы.

И тут выясняется, что он не знает этой девушки даже по имени.

— Я не Феклуша, — отвечает девушка, — я — Марья.

— Ну, все равно, — говорит он, — прощай, Марья.

И они еще раз целуются.

И только через несколько кадров выясняется, что молодой человек, так пламенно и жарко прощавшийся с незнакомой девушкой, — рекрут-разночинец, студент Гаврилов, первый революционный учитель Ивася.

Когда действие переносится на Кавказ, режиссер снова вводит ряд персонажей, связанных только со второстепенными героями, с побочными линиями фильма. Так, появляются грузинские князья (княгиня выходит замуж за Свичку, и эта сюжетная связка весьма неглубоко символизирует мысль об единстве крепостников разных стран), генералы, Николай I и т. д.

В кадрах Кавказа нагромождено столько всяких ужасов: кровь на лицах, судорожно сжатые пальцы, гниющие тела, что кажется, будто зритель должен трепетать от волнения, но все это нагромождение не преломлено в образах, не играет сюжетно и поэтому производит впечатление натуралистической беспомощности. Бессюжетность мстит за себя, и искусственность всего этого ужаса резко бросается в глаза зрителю. Какой большой урок для всех тех, кто недооценивает образ и сюжет!

Не случайно, что даже музыка (вообще невысокого качества во всем фильме) в этих кадрах беспредметна.

Даже центральные образы фильма бледны и неубедительны. Не они движут действие, а ими движут некие непонятные силы.

Вот два образа: герой фильма Ивась и его учитель-разночинец Гаврилов. Ивась молчит. Гаврилов многословен, но он не говорит, а только декларирует (монолог о том, как

предстанут на страшный суд царские солдаты с голым задом, монолог перед расстрелом, когда Гаврилов, повиснув на столе, в позе распятого Христа с картины Ге произносит патетическую тираду о Прометее, которого терзает двуглавая ворона самодержавия, и т. д.).

Но и Ивась в конце фильма следует примеру своего учителя и, встретив наконец свою невесту, которая радостно бросилась к нему, холодно отстраняет ее и читает ей мораль о том, как устроено дворянско-капиталистическое общество: «Не ты перша, не ты и остання...—Займается зоря свободы!..» говорит он и... уходит делать революцию.

В конце фильма, в годовщину смерти Гаврилова (дата тоже играет роль сюжетной связки!) Ивась в присутствии молчаливых свидетелей убивает пана Свичку.

Все представители правящих классов — Свичка, его отец, княгиня, генералы, Николай I и т. д.—показаны деревянными, надменными и высокомерными манекенами. Это не образы помещика, княгини, генерала и т. д., а именно маски со всем их схематизмом и упрощенностью.

Игра актеров замедлена, у большинства из них подчеркнуты театральные жесты и движения, и в их словах чувствуется привкус ложной классической декламации.

Темп и ритм фильма чрезвычайно замедлены, и это, никак не характеризую эпохи, только мешает восприятию зрителя, придает фильму оттенок лживой театральщины.

Совсем недостаточно показана и борьба на Кавказе, хотя действие фильма происходит во время движения Шамиля, когда этому своеобразному крестьянскому восстанию, охватившему весь Кавказ, удалось создать даже собственный религиозно-политический и военный центр. Упрощены и взаимоотношения кавказских феодалов с русским империализмом.

Мы мало говорили здесь о достоинствах фильма, хотя они есть, об отдельных эпизодах, которые сами по себе — хороши, об отдельных глубоко человеческих моментах в обрисовке образов, о прекрасном танце горцев, об интересных пейзажах, хорошем построении некоторых кадров, о тепло сделанной концовке фильма, когда Ивась одевается и уходит, собираясь много зим воевать с помещиками и самодержавием. К сожалению, все эти хорошие места, все

эти достоинства фильма не производят на зрителя нужного впечатления. Они стираются рыхлостью сюжета и схематизмом образов, замедленностью темпов, создавая впечатление какой-то «замороженности» хода действия.

Мы будем считать этот фильм наглядным уроком для всей советской кинематографии, доказывающим необходимость овладения искусством сюжета, построением крепкого образа, действенными темпами, обязательными для каждого подлинно большого произведения советской кинематографии.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

Всё это не означает, что фильм не имеет никаких достоинств. Он обладает интересными моментами, которые могут вызвать у зрителя положительные эмоции. Однако эти достоинства не компенсируют недостатков, которые делают фильм неинтересным и скучным.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Об основных вопросах	
О наших успехах и наших задачах	5
Искусство кинохроники	39
Пути учебно-технического фильма	46
О народном искусстве и национальной форме	52
Темпы и ритм социалистического реализма	62
О музыкальной культуре в кино	77
Письмо В. И. Немировичу-Данченко	87
На пороге большой реконструкции	
День в Малом Гнездиновском	99
Работать по-новому	106
Фильм и сценарий	111
Задачи режиссера и руководства кинофабрик	115
За точный адрес	119
Талант и учеба	124

Редактор Ш. Ахушков
Технический редактор В. Сутин
Обложка худ. Г. Бершадского

Сдано в производство 21/XI-1935 г.

Подписано к печати 29/XI-1935 г.

Кинофотоиздат № 53. Уп. Главлита № В-32357

Форм. бумаги 82×110 $\frac{1}{32}$. 8 $\frac{1}{2}$ печ. л. 33920 зн. в печ. л.

Заказ № 5257. Тираж 4000 экз.

Тип. ЦО НКО СССР „Красная звезда“, М. Дмитровка, 16.

2 р. 25 н.

MI4396

