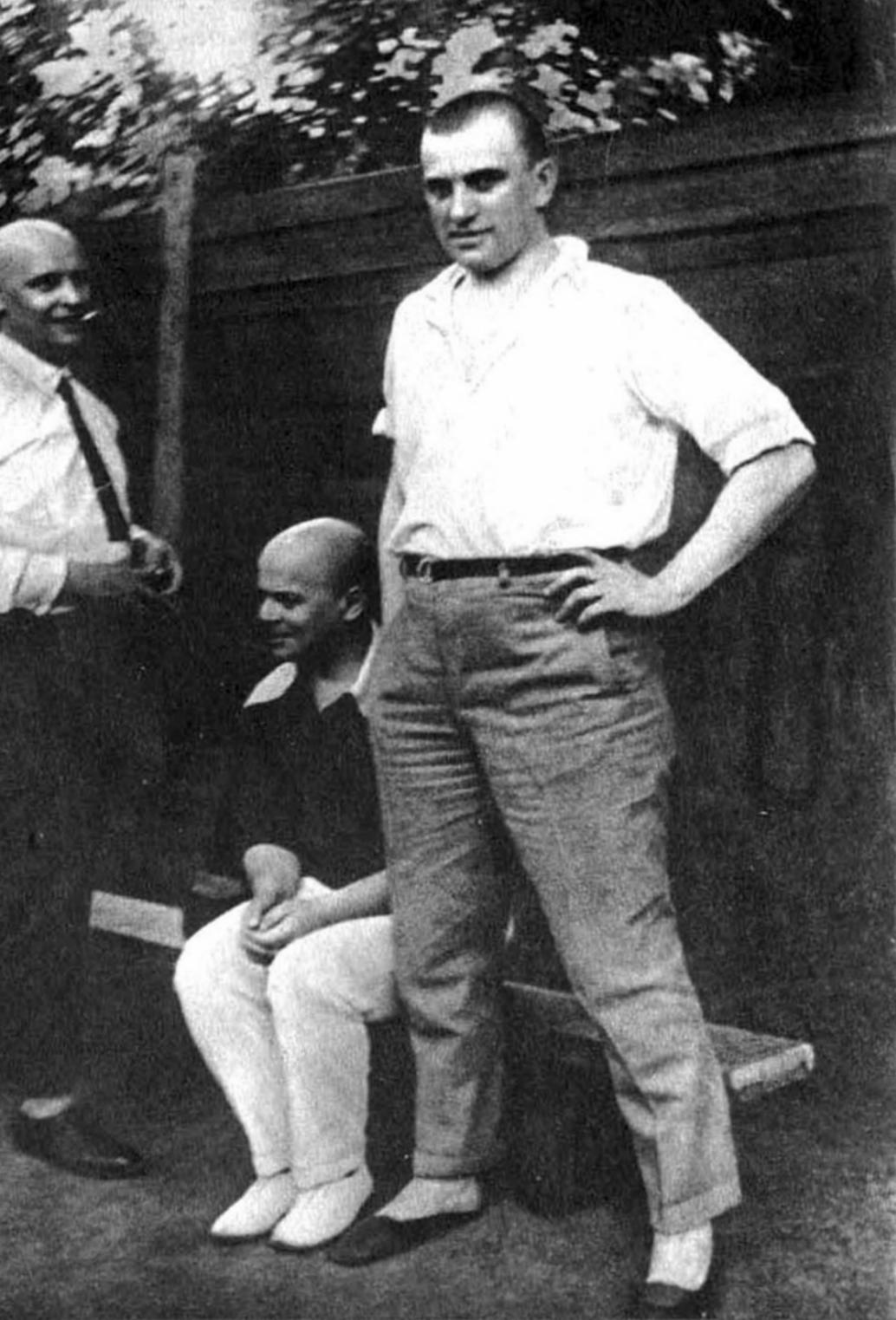

Виктор
Шкловский
за 60 лет
работы
ОКИНО



Виктор
Шкловский
за 60 лет
работы
ОКИНО



Москва «Искусство» 1985

ББК 85.53(2)
Ш 66

Составитель
Е. Левин

Комментарии и библиография
Л. Калгетиной

Рецензент
доктор искусствоведения
В. Е. Баскаков

Ш $\frac{4910020000-106}{025(01)-85}$ **125-85**

© Издательство «Искусство», 1985 г.
Статьи, отмеченные в содержании
знаком*, составление, комментарии,
библиография, оформление

Содержание

Введение * 5

Статьи. Рецензии. Портреты

Часть 1. 20-е годы	Рождение советского кино	10
	О кинематографе	14
	Сюжет в кинематографе	16
	Чаплин	20
	Чаплин-полицейский	22
	Колесо	29
	Семантика кино	30
	О киноязыке	32
	Поэзия и проза в кинематографии	35
	О кино	38
	Моталка	40
	Нечто вроде декларации	45
	Тень небольшого слона	47
	Лук без охотника	49
	Почему трое	51
	К вопросу об изучении зрителя	54
	Стандартные картины и ленинская пропорция	56
	Кинематография начинается с людей	59
	Искусство быть смелым	61
	Температура кино	63
	Потери в людях	65
	Ипатьевская бомба	67
	Киноактер в коридоре	69
	Советская школа актерской игры	71
	За столбы	73
	«Великий перелет» и кинематография	78
	Куда шагает Дзига Вертов?	78
	О Дзиге Вертове	80
	Документальный Толстой	93
	Об Эсфири Шуб и ее кинематографическом опыте	94
	Эйзенштейн	102
	5 фельетонов об Эйзенштейне	105
	Сергей Эйзенштейн и неигровая фильма	108
Пограничная линия	110	
О законах строения фильма Эйзенштейна	113	
Ошибки и изобретения	117	
Берегитесь музыки	122	
Подвиг сценариста*	124	
А. Хохлова	128	
Сердечный привет от старого друга	133	
Роом. Жизнь и работа	135	
О человеке, одержимом восторгом и сомнениями	139	
О рождении и жизни фэкссов	142	
Киноязык «Нового Вавилона»	144	
Голый король	146	
Маяковский в кино	147	

Конец барокко. Письмо Эйзенштейну 151
Письмо Чарли Чаплину 152

Часть 2. Появление слова 155
30—40-е годы О «Чапаеве» еще раз 162
«Тише! Чапай думать будет!» 168
О новых путях кино 177
Об Александре Ржевском и его трудной судьбе 183
«Волга-Волга» 190
Каким был Пугачев? 193
«Александр Невский» 197
Павленко и Эйзенштейн 202
Как мы были счастливы... 206
Фильм о Суворове 214
Петр Первый на экране 219
«Кутузов» 223
«В некотором государстве...» 227
После войны 241

Часть 3. Счастье 243
50—70-е годы Заметки сценариста 248
Заметки о сюжете в прозе и кинодраматургии 255
Дон Кихот продолжает свой путь 266
О том, как родился новый эпос 271
За традиционной схемой... 273
Ираклий Андроников рассказывает... 278
«Война и мир» Кинга Видора 281
«Белые ночи» Ф. Достоевского и И. Пырьева 287
Сашко Довженко 293
По реке жизни 304
Фильм о счастливом человеке 313
Верните мяч в игру 319
«Жил певчий дрозд» 322
Крылья 325
Слово друзьям 329

Исследования

Их настоящее 334
Разговор с друзьями 381
Характер в сценарии исторического фильма 394
Ситуация и коллизия 413
Конфликт и его развитие в кинопроизведении 441
О прозе Льва Толстого и о кинематографе завтрашнего дня 493
Неразгаданный сон 503

Письмо Е. И. Габриловичу (Вместо послесловия)* 513
Письмо в издательство 518

Комментарии 519
Библиография 566

ВВЕДЕНИЕ

Не помню точно когда,—вероятно, лет пятнадцать назад—мои молодые друзья мне сказали, что книга «За сорок лет» разошлась и надо к моему восьмидесятилетию переиздать ее, дополнив многими статьями. И назвать ее «За пятьдесят лет».

Но я был занят новой большой книгой и ответил, что старая подождет.

Прошли годы, я издал эту книгу о Толстом, и мои друзья—они все еще молоды, потому что мне скоро девяносто,—снова заговорили, что надо собрать статьи о кино и выпустить книгу «За шестьдесят лет».

Многие статьи я забыл.

Но, о чем писал шестьдесят лет, помню.

Вероятно, не все устарело.

И есть о чем сказать сегодня.

Просматриваю статьи.

Беру, а потом откладываю карандаш.

Ничего не буду исправлять.

Не надо замечать следы.

«Другие по живому следу

Пройдут твой путь за пядью пядь.

Но пораженья от победы

Ты сам не должен отличать».

Это написал Пастернак, большой поэт, призывавший не трястись над рукописями и сохранять свое лицо.

Это очень трудно, потому что человек меняется.

В зеркале он может вдруг не узнать себя, изменившегося.

Но есть другой способ познавать самого себя. Это видеть свое отражение в глазах читателей.

Слушать дыхание зрительного зала.

В моих статьях много повторений.

Путь мысли извилист. Повторы—места остановок на этом пути. Минуты, когда проверяешь курс по звездам, которые не всегда видны тем, кто идет рядом.

Повторение означает, что предмет разговора не случаен.

Оно—след попытки подойти к цели поближе.

Следы петляют, но предмет все понятнее, он увиден много раз и с новых точек.

Зрение часто обманывает.

Но оно улучшается во время пути. Становится мудрым в непрерывной работе.

Друг мой составитель, не выбрасывай повторений—без них на топографической карте нет рельефа местности.

Друг мой редактор, без повторений читатель получит контурную карту.

Она нужна на уроке географии, чтобы проверять память учеников.

Читателю я хочу дать рельефную карту моих странствий. Картину развития советской кинематографии.

Здесь не география. Здесь история.

Карандаш, которым хотят ее поправить, скользит и ломается, не оставив даже царапины.

Оставим все, как было, чтобы не повторять старых ошибок.

У тех, кто идет дальше нас, новое зрение.

И новые ошибки.

Без них не бывает открытий.

Не надо бояться самого себя, прежнего. И стесняться своего прошлого.

Все равно извинения не принимаются.

Тебя объяснят другие.

Те, которые хотят понять твой путь и идут по твоим следам. Но своей дорогой.

Иначе в нашем деле не бывает.

Я в старой книге «Их настоящее» не совсем верно писал о Джеке Лондоне.

В книге «За сорок лет» эту страницу пришлось выпустить: было мало места, приходилось чем-то жертвовать.

Теперь печатаю свое прежнее мнение о хорошем, но противоречивом, немного у нас зализанном, заласканном писателе, потому что, если не знать, как я о нем тогда судил, нельзя понять, почему сценарий «По закону» получился у меня именно таким, почему Лев Кулешов не отказался его ставить и почему зритель картину принял.

Много лет я спорил с Вертовым и только потом его понял. Я указывал на его противоречие. Я говорил: Дзига отрицает искус-

ство, а сам создает новое искусство — из хроники, из «жизни врасплох» при помощи своего Кино-Глаза.

Я был прав: противоречие существовало.

Но я не присматривался к искусству, которое создавал Вертов.

Я думал, что он в своих поэтических лентах уничтожает хронику, что она у него, преобразуясь, перестает быть документом.

«Куда шагает Дзига Вертов?» — спрашивал я много лет назад.

Позднее я это понял: он шагал к документальному киноискусству, к новому видению изменяющегося мира.

Дзига Вертов не отказывался от своих противоречий, они — кванты в цепной реакции его новаторства.

Оставьте и мне мои противоречия.

Они помогают понять, как расщепляется атом старого искусства, как возникает новое излучение. Как время революции на своем мажорно гремящем станке ткало материю небывалого искусства.

В старой книге «Поиски оптимизма» — она вышла в 1931 году — я писал:

«Владимир Маяковский не случайно так трудно строил сюжеты своих поэм.

Люди нашего времени, люди интенсивной детали, — люди барокко.

Сергей Михайлович Эйзенштейн, автор замечательных кусков картин, вместе со мною осознал это, ввел в теорию.

Теорию аттракционов.

Подробности и генерализация, о которых писал Лев Николаевич Толстой, борются друг с другом...

Барокко, жизнь интенсивной детали не порок, а свойство нашего времени.

Наши лучшие живые поэты борются с этим свойством».

С ним надо бороться и сегодня, хотя время переменялось. Многие наши картины завалены ненужными деталями, как лавка начинающего коллекционера, у которого есть деньги, но нет вкуса и понимания ценности детали. Надо хорошо понимать, что кадр — это не натюрморт, а монтаж — не каталог коллекционера.

И кадр и монтаж говорят нам о мире, увиденном художником.

И художником пересозданном.

Эта книга — о пересоздании.

О том, как в революционной стране возникало и крепло киноискусство, отображающее переустройство мира и тем участвующее в этом переустройстве.

Пересоздавая мир, мы создаем себя.

Мы — кванты новой энергии.

Нам не надо подражать, но то, что мы сделали, это опыт, который не остыл.

Остыть ему не дает энергия новых поисков, цепная реакция непрерывных открытий.

Будьте смелы и энергичны — и время будет за вас.

Так работал Эйзенштейн, так работал Пудовкин, так работали Довженко, Вертов, фэкссы.

Их вдохновение было непрерывным.

Они знали, чего хотят.

Они не боялись быть хроникерами своей эпохи, потому что знали, что они — художники.

А художник — «вечности заложник у времени в плену».

Но этот плен — свобода художника двигаться вместе с временем и его опережать.

Опережайте время, вливая свою энергию в то излучение, которое идет от людей, начавших великую советскую кинематографию.

Я счастлив, что знал их, работал с ними, писал о них то, что вы прочтете.

У них я учился быть самим собой, быть гражданином своей страны, свободным, добровольным пленником гениального времени.

Учился понимать, что кинематограф — великое искусство.

Будем работать, чтобы умножать его успехи.

Помните? Когда «Потемкин» приближается к эскадре, то сигнальщик бросает ей призыв: «Присоединяйтесь! К нам!»

Я повторяю его вам, новым поколениям кинематографистов:

— Присоединяйтесь! К нам!

статьи
рецензии
портреты

часть 1

20-е годы

РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО

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

Эйзенштейн ставил в театре Пролеткульта пьесы С. Третьякова и пародийную переделку пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Григорий Александров, тогда студийный актер, должен был пройти над зрительным залом по проволоке. И прошел на репетиции, а на спектакле ему это запретила охрана труда — боялись и за актера и за зрителей, на которых он может упасть. Пьеса не имела никакого отношения к Островскому. Новое содержание еще не нашло свою форму. Брели старую форму и разрушали ее так, как дети ломают игрушку; в особенности если игрушка им не по возрасту.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Потом я работал с Львом Никулиным над картиной «Предатель» на Третьей фабрике, которая находилась у теперешнего Киевского, а тогда Брянского вокзала. Фабрика была совсем крохотная. Декорации толпились в ней, как коровы, внезапно остановленные перед воротами. Мы берегли каждый метр свободной площади. В. Е. Егоров, прекрасный театральный художник, создатель декораций «Синей птицы» в МХАТ, показывал нам, как в кино делают пространство. На первом плане он ставил какую-

нибудь укрупненную диковинку, например опущенный кусок флага или грандиозную ногу статуи; на заднем он повторял эту же диковинку в целом виде, но уменьшенную в десять раз; пересекал промежуток полосами света и получал даль.

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

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

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

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

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

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

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

Мы снимали. Уже появился Эйзенштейн и появился Пудовкин. Я говорю — появились, хотя у этих молодых людей прославившие их картины были третьими. Пудов-

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

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

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

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

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

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

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

С Пудовкиным мне пришлось работать. Это были счастливые дни, когда мы сидели за столом — Пудовкин, актер Б. Ливанов, оператор А. Головня, художник Уткин, режиссер М. Доллер — и говорили об исторических людях так, как будто они живут сейчас, как о знакомых.

Выясняли их характеры для себя, чтобы потом объяснить другим, и радовались храбрости и изобретательности восстания 1611 года. Мы думали о том, как люди носили шапки, и как шапки переламывали волосы, и какой был подъем рукава, и как надевали длинный рукав на руку, как двигались люди. Это было очень счастливое время.

В моих рецензиях того времени многое наивно. В них есть заинтересованность даже не мастера, а подмастерья, человека, видящего зорко, но близко. Но это история нашего кино.

Мы собирались в АРПК (Ассоциация работников революционной кинематографии). Мы были не нарядно одеты, и зал, в котором мы смотрели картины, был не богат. Мы спорили о фильмах. Мы говорили друг другу прямо, что мы думаем. Говорили о самом важном. Старались быть по своему художественному просвещению вровень своему веку. И уходили на улицу. Тогдашняя, еще тихая, не многоэтажная Москва принимала нас, как своих, и мы смотрели на прохожих, как равные, как люди, им нужные, как люди одного времени и в то же время как люди будущего.

1963

О КИНЕМАТОГРАФЕ

В истории искусства есть одна очень важная черта: наследование старшинства переходит не от отца к старшему сыну, а от дяди к племяннику.

Раскрываю скобки своей прозаической метафоры-аналогии.

Лирика средневековья не является прямой наследницей классической традиции, а происходит от младшей линии — народной песни, существовавшей и во время расцвета классической поэзии в виде параллельного «младшего» искусства. Это доказывается канонизацией новых форм, старому искусству в его верхних слоях неизвестных, — рифмы. Развитие романа — это канонизация ниже «литературы» живущей традиции новеллы и анекдота.

Дело происходит так.

Изжив старые формы, «высокое» искусство попадает в тупик. Ослабевает напряженность художественной атмосферы, — и вот начинается просачивание в нее элементов неканонизированного искусства, обыкновенно к этому времени успевшего выработать новые художественные приемы.

Проводя не параллель, а только аналогию, можно указать, что это явление похоже на смену племен или классов, обладающих культурной гегемонией. Современное культурное человечество не прямой потомок шумеро-аккадцев.

Вот почему так опасно всяческое опекание «старшим» слоем искусства «младшего». Здесь могут погибнуть прекрасные возможности. Прототип турбины был выше высокоразвитого паровика, и приделывать к ней мотыль было бы глубоко вредным, тормозящим прогресс делом.

Вот почему так больно смотреть на то, что делают с кинематографом, стараясь его перерифмовать во что-то «театральное» и «литературное».

Старый театр, уже иссохший, старая литература, уже пересыхающая, взялись «улучшать» кинематограф. Не желая обидеть товарищей киноведов, я все же должен сказать, что это прежде всего напоминает эпоху Николая I, когда всем солдатам шили сапоги по одной мерке.

Очевидно, подход наших киноведов основан на той предпосылке, что произведение состоит из формы и содержания и данное содержание можно оформить различными способами. А поэтому можно любой литературный сюжет обработать в кинофильму. А так как хронологически в «большом искусстве вчерашнего дня» представителем сюжетной литературы был психологический и бытовой роман, то он и является прототипом литературной киноленты. Изготавливаются инсценировки старых романов, и пишутся новые романы по их образцу.

Между тем, предоставленный самому себе или в руках людей, желающих осознать формы, вытекающие из его технических (а следовательно и художественных) возможностей, кинематограф не только мог бы развиваться сам, но мог бы стать заместителем нынешнего пересыхающего театра и в то же время обновил бы искусство вновь созданными формами.

Эти формы уже намечались. С одной стороны, начала создаваться новая комедия масок (Макс Линдер, Глупышкин), постоянные типы, переходящие без регримировки из одной ленты в другую. С другой стороны, кинематограф, в частности в американских лентах, явно тяготел к формам, напоминающим структуру авантюрного романа (похищение, погоня, запаздывающая помощь и т. п.). Можно надеяться, что в Америке, благодаря механичности художественного производства, формы кинематографии продолжают создаваться хотя бы в сыром виде, как материал, подлежащий еще осознанию.

Русская кинематография, не имеющая возможности в десятках тысяч лент нащупать формы экранного искус-

ства, должна особенно стремиться к тому, чтобы осознать уже намечающуюся кристаллизацию кинематографических форм, а не загонять тысячи метров пленки на производство психологических анализов и стихотворений в прозе, явно противоречащих и чуждых складу кинематографа.

Бороться с уличным кинематографом можно, только овладев его формами, а не противопоставлением ему безжизненных форм старого искусства, еще более обесиленных перемещением в чуждую им сферу.

1919

СЮЖЕТ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Для настоящей работы по теории кинематографа необходимо было бы собрать все фильмы или по крайней мере несколько тысяч.

Фильмы эти, после классификации, дали бы тот массовый материал, на котором можно было бы установить несколько совершенно точных законов.

Очень жалко, что институты истории искусств и академии больше интересуются Атлантидой и раскопками на Памире.

Кинематограф возник на наших глазах, его жизнь — жизнь нашего поколения, мы можем проследить ее шаг за шагом.

Скоро материал станет необозримым. Скучно думать о том, что мы все знаем о необходимости изучать современные явления истории искусств, но никогда этого не делаем.

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

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

Отчего люди плачут?

Что такое смешное?

При каких условиях смешное становится трагическим?

Трудно осознать литературу, невозможно или почти невозможно руководить ею.

Кино все еще обозримо, возможно создание кинонаучки, механизация его до конца.

В одном из русских повременных изданий в 1917 году появилась очень толково составленная заметка, где

говорилось, что измученные работой писатели сценариев придумали машинку для сюжетов.

Представьте себе ряд лент, накрученных на особые катушки. На одной ленте обозначены профессии людей, на другой—страны света, на третьей—возрасты, на четвертой—разные действия человека, например: «целуются», «лезет на трубу», «сбивает с ног», «бросается в воду», «стреляет».

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

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

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

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

Тайна используется в кино главным образом как сюжетная перестановка.

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

Обычно мотивировкой перестановки является рассказ.

Так, в пушкинском «Выстреле» мы сперва видим Сильвио, упражняющимся в стрельбе из пистолета, а потом узнаем о его неоконченной дуэли с трафом.

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

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

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

В кино сюжетная перестановка торжествует, мы видим сперва обычно несколько непонятных нам сцен,

которые только потом объясняются в форме рассказа действующего лица, причем здесь, при мотивировке рассказом, мы получаем не рассказ о событии, как в романе, а чистую сюжетную перестановку, то есть кусок фильма как бы отрезается от начала и ставится в конце.

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

Параллелизмом действия в романе часто пользовались и для другой цели — для торможения действия. В таких случаях героя или героиню одной части параллельного построения оставляют в самый критический момент и обращаются к другому параллельному действию. Так, книги шестая и седьмая в «Братьях Карамазовых» врезаются в самый напряженный момент (приготовления к убийству Федора Павловича). В «Преступлении и наказании» также перебиваются две темы — судьба Раскольникова и судьба Свидригайлова.

Может быть, такова же техника двух одновременно идущих интриг в «Короле Лире».

В фильме перебивание одного действия другим совершенно канонично. Но по структуре своей оно отличается от перебивания в романе. В романе перебивается один сюжетный момент другим. Мы имеем чередование положений. В фильме перебивающие друг друга отрезки гораздо мельче, они именно отрезки, мы обычно возвращаемся к тому же моменту действия. Типичнейшее перебивание в фильме — это тип «запаздывающей помощи». Героя или героиню убивают, «а в это время» — и мы видим, что друзья жертвы не знают об ее ужасном положении или не могут помочь ей и т. д. И снова перед нами картина гибели и т. д.

Один знакомый литератор указал мне на то, что в современном фильме почти канонично покушение на изнасилование. Жертва борется, друзья далеко, злодей гонится за женщиной, «а в это время» и т. д.

Я думаю, что выбор преступления здесь объясняется не столько желанием играть на эротике зрителя, сколько самим характером преступления, требующим для своего совершения определенного промежутка времени. Поэтому кинематографические злодеяния совершаются обычно способом, требующим длинного промежутка времени: применяется потопление, причем жертва подвешена в подвале вверх ногами и в подвал спущена вода, бросание связанного человека на рельсы, похищение во всех видах, замуравывание и т. д. Сразу же убивают только втөростепенных лиц, не играющих сюжетной роли.

Применяется и развертывание, вернее, раздвижение действия картинами природы, то играющей роль тормозящего фактора, то используемой для создания параллели.

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

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

Европейское искусство широко пользуется мотивировкой даже в фантастических вещах. Волшебство, магия — тоже являются своего рода мотивировкой. Рассказы Гофмана очень часто содержат в себе возможность реального объяснения фантастического.

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

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

Психологической мотивировки тоже не дается. Необходимость одной части фильма в том, что в ней кинооператор показал вид города сверху, необходимость другой — в том, что должна была вступить ученая обезьяна, в третьей части того же фильма дан балет и т. д. И все это вместе смотрится с интересом. Сюжет фильма — это искусный выбор моментов, удачная временная перестановка и удачные противопоставления.

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

Я считаю не лишним напомнить, что А. И. Веселовский считает все «задерживающие моменты» греческого романа не воспроизведением особенностей греческой жизни, а своеобразными стилистическими приемами (Весе-

ловский А. И. Беллетристика у древних греков.— «Вестник Европы», 1876, дек., с. 683).

Задерживающие моменты, тормозящие развитие действия и создающие в сюжете то затруднение, которое необходимо для создания «эстетического» переживания определенной напряженности в авантюрном романе и в киноленте, играют ту же роль, какую в стихотворении, например, занимают параллелизмы, звуковая инструментовка и т. д.

Так как задерживающие моменты, незначительно варьируясь, могут продолжаться бесконечно, то в киноленте для окончания действия необходим брак, то есть любовная история используется для создания обрамляющей новеллы.

1923

ЧАПЛИН

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

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

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

Чаплиновские движения и все его фильмы задуманы не в слове, не в рисунке, а в мелькании серо-черных теней; он совершенно и окончательно порвал с театром и поэтому имеет право на звание первого киноактера. ..

Интересно отметить, что Чаплин в фильме никогда ничего не говорит и между отдельными частями его фильмов не появляются на экране пояснительные надписи. Русские киноактеры рассказывали мне, что они, для того чтобы связать эмоцией разорванные элементы кинодвижений, говорят вполголоса подходящие фразы. Это можно заметить, глядя на их губы. Чаплин в фильме не говорит, а движется. Он работает с материалом кинематографическим, а не переводит сам себя с театрального языка на экранный. В чем комизм самого чаплиновского движения, я сейчас определить не могу, может быть, в том, что оно механизировано. Чаплиновскую игру можно разбить на ряд пассажей, причем обычно пассаж кончается точкой — позой.

Прибегая к метафоре, можно сказать, что чаплиновское движение пунктирно. Сам Чаплин, очевидно, хорошо сознает все «па» своего искусства. Его игру можно разбить на ряд «постоянных движений», повторяющихся с различными мотивировками из фильма в фильм. Перечислю некоторые: Чаплин идет (смех вызывает самый момент трогания с места), Чаплин на лестнице, Чаплин задевает кого-нибудь крючком своей трости, Чаплин падает со стула (ноги рогулькой и остановка в этом положении), Чаплин улыбается (в три такта), Чаплина трясут за шиворот и т. д. Не знаю, сознательно или нет, но ансамбль актеров Чаплина движется иначе, чем их премьер.

Здесь открывается любопытный вопрос: комично ли движение Чаплина само по себе или по противоположности с обычным движением (в его кинопередаче).

Очень любопытны как обнажение чисто кинематографической сущности всех построений Чаплина фильмы «Чаплин в кино» и «Чаплин и Анна Болейн»; в них трюк дан как таковой.

Для пояснения своей мысли переведу ее на материал литературы.

Островский написал ряд пьес, в которых выступили трагик и комик, причем каждый раз эти типы имели какую-нибудь бытовую мотивировку, например, трагик — это Любим Торцов, комик — какой-нибудь чиновник. Но Островский написал и «Лес». В этой пьесе трагик — это трагик и комик — это комик. Маска дана вне бытовой мотивировки.

Чаплин еще раз продемонстрировал все трюки кинематографа: падение в люк, удары ногой в зад, сбивание вещей — и все это смотрится. Горячим это есть можно.

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

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

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

К сожалению, я не знаю хронологии чаплиновских фильмов, но если фильм «Чаплин в Армии спасения» — один из последних, то как будто он уже повернул на эту дорогу.

1923

ЧАПЛИН-ПОЛИЦЕЙСКИЙ

Он незнаком мне, как мои пять пальцев.

Так нужно говорить о незнакомом.

Если женщины знают себя, то потому, что часто меняют платье.

Мы сделали на времени насечки дней, чтобы замечать его движение.

Любовь существует, пока есть разница, есть удивление или разлука.

Искусство в основе иронично и разрушительно.

Если оно и строит свои дома, то только потому, что не построенные домики не падают.

Иронична трагедия Софокла «Эдип» потому, что Эдип сам губит себя, выясняя тайну проклятия над городом. Ироничен «Ревизор», и только потому это и пьеса, что Хлестаков не настоящий ревизор.

Человек не на своем месте — древнейшая тема в искусстве.

Оклеветанная добродетель, короли, лишённые царств, слабовольные мстители, мягкосердечные убийцы, слабые старики, воображающие себя рыцарями Ламанчскими, — это обычные герои.

Обычно в искусстве и описание событий с точки зрения человека чужого им; их не понимающего.

Так описал Вольтер жизнь современной ему Франции в «Повести о Гуроне по прозвищу Наивный», так описал через несколько десятилетий ту же жизнь Шатобриан в «Натчезах», так писал всю жизнь Толстой.

Человек не на своем месте, человек, не узнающий вещей, — вечная тема в искусстве.

В повести Марка Твена «Принц и нищий» случайный мальчишка, попавший в королевский дворец, щелкает орехи большой государственной печатью.

Робинзон не исключение. Правда, он ведет себя на необитаемом острове необычайно целесообразно, создает себе жизнь, но создает ее он на необитаемом острове, а не в Лондоне, где мог бы жить, если бы не его страсть к путешествиям.

Итак, искусство, как я это не доказал в предыдущих строках, движется вперед иронией.

Ирония эта то комическая, то трагическая.

Одним из способов создания иронического построения является создание типа.

Очень часто художнику, создавшему определенный тип, уже жалко потом расставаться с ним, он проводит его из действия в действие, из романа в роман.

Здесь сказывается не только желание сэкономить определенный художественный материал, не начинать работу каждый раз с одного и того же — экспозиции типа, но и другое.

Художнику важно пронести через изменяемые миры его произведений одно неизменяемое мерило.

Поэтому наряду с комедией масок, одним из типов которой является бесконечное повторение всем надоевшей темы о Пьеро и Коломбине, существуют и произведения, в которых изменяются все действующие лица, кроме одного, которое проходит через все части цикла.

Такова роль традиционного слуги в комедии, роль Петрушки в кукольной комедии, роль рыжего в театре.

Этот прием употребляется не в одной области низкого искусства (и вообще неизвестно, существует ли в искусстве верх и низ), им пользуются в очень сложных художественных построениях.

Так проводил Диккенс Пиквика если не через разные романы, то через разные социальные среды в одном и том же романе, так Шекспир через несколько пьес провел образ Фальстафа.

Я видел Чаплина в разных ролях.

Смешон он, по-моему, довольно однообразно.

Удары ногой в зад, вывороченные ноги — все это утомительно. Чаплин изменяется не из фильма в фильм, а как бы сразу. То есть найдя новые приемы, он использует их в целом цикле фильмов, подбирая мотивировки для демонстрации приема, а не руководясь ролью.

Но один чаплиновский фильм запомнился мне, и, я думаю, навсегда. Это — фильм «Чаплин-полицейский» (или «Чаплин в Армии спасения»).

Фильм начинается с картины, как обнищавший Чаплин-бродяга сидит в каком-то углу.

Он слышит пение.

Нерешительно встает и идет.

Подымается по деревянной лестнице.

Открывает дверь и попадает на проповедь Армии спасения.

Растроганный Чаплин, совершая по пути разные эксцентрические выходы, выслушивает всю проповедь.

Поет вместе со всеми.

Но больше всего, кажется, его трогает прекрасная блондинка, аккомпанирующая исполнению гимнов.

Вечер кончен.

Проповедник и девушка пытаются удержать Чаплина, он уходит.

Но вдруг поворачивается и с сокрушенным видом возвращает своим собеседникам ящик для сбора пожертвований, который он успел украсть.

Проповедник и девушка слегка растеряны.

Чаплин удаляется классической походкой.

Очевидно (кинематографически очевидно), его душа потрясена.

Перед нами скоро будет еще один вариант вечной темы: человек не на своем месте.

Но прежде фильм показывает нам предместья Нью-Йорка. Идет страшная драка, избивают полицейских. Груды оборванцев копошатся в свалке. Над всем этим сбродом господствует свирепый великан с лицом, иссеченным шрамами. Картина драки поставлена очень хорошо. Силач, разбросавший своих противников, смяв полицейских, остается среди сцены один. То с правой, то с левой стороны показывается толпа, крадущаяся к нему, но, как только он поворачивается, все исчезают.

Сцена повторяется несколько раз, а потом служит для создания на ее фоне своеобразных неравенств.

Между тем взволнованный и потрясенный Чаплин идет к полицейскому участку. Нерешительно проходит мимо него, еще раз проходит и вдруг, собравшись с силами, неожиданно исчезает в двери.

В участке сержант принимает Чаплина презрительно; но тот скидывает сюртук и готов вступить в драку. Между тем с места свалки прибывают разбитые и искалеченные полицейские. Их вводят и вносят; одни из них неподвижны, другие, шатаясь, отдают честь.

В это время Чаплин уже принят на службу. Он весь переодет, и только сношенные сапоги с носками вверх, походка и полицейская шапка, напоминающая на нем традиционный котелок, сохраняют в нем его обычный облик. Эти сапоги сохраняют «тип», отделяют его от среды.

Чаплина назначают на самый опасный пост. Он выходит из участка. Какой-то молодой человек смеется над

сапогами Чарли. Один удар полицейской дубинки, которой Чаплин вертит так же легко, как своей бамбуковой тростью, повергает наглеца на землю замертво.

Чаплин в предместье.

Декорация места драки. На мостовой лежат лохмотья истерзанной одежды полицейских, занимавших этот пост. На сцене показывается страшный силач. Чаплин притворяется, что он вовсе не озабочен. Он идет по мостовой, великан за ним. Они идут от публики, но сцена снята так, что они все время как будто надвигаются на публику спиной. Этот вызывающий смех трюк был впервые использован Чаплином в одной его ранней фильме, в которой он гнался на мотоцикле за автомобилем. Очевидно, сцена была снята с другого нагоняющего автомобиля. Получалось впечатление, что Чаплин на мотоцикле движется задом на публику. Здесь смешно, очевидно, противоречие между реальным направлением движения и его фотографическим восприятием.

А Чаплину в фильме не до смеха.

Он подходит к фонарному столбу, на котором висит полицейский телефон, и пытается вызвать патруль. Но как только он протягивает руку к аппарату, великан угрожающе наступает. Чаплин скромно и принужденно улыбается. Наконец Чаплин достает телефонную трубку. Он пытается говорить. Силач хватает Чаплина. Чаплин делает вид, что смотрит сквозь телефонную трубку в небо. Обманутый великан сам берет трубку и смотрит в нее. Чаплин наносит ему со всей силы удар по голове своей дубинкой. Силач не замечает. Этот удар, от которого у ударившего болят ногти, удар, нанесенный великану, не замечающему его, очень обычен в фольклоре.

Здесь интересен контраст между силой и слабостью. Иногда этот контраст повторяется и надстраивается новыми этажами: великан, не чувствующий удара, сам попадает в руки или даже в карман другого великана...

Иногда (например, в кавказских сказках) вся эта композиция воспринимается комически. Фильмовый великан, как его скандинавские и другие предшественники, не обращает внимания на удар. Потом чешет ухо, поворачивается и видит Чаплина. Бедный Чаплин, сделавшись в игре меньше самого себя, пытается бежать. Но великан ловит его.

Сперва он становится перед Чаплином и заставляет его снова ударить себя. Впечатления ни малейшего. Потом он угрожающе медленно снимает пиджак. Хватает Чаплина и ударяет его об землю, как бы стараясь вбить бедного комика в тротуар.

Начинается демонстрация силы.

Силач пробует свои мускулы, разминает их, потом хватается за фонарный столб и гнет его.

Чаплин умирает от ужаса. Великан снова встряхивает его и снова берется за фонарный столб, сгибает его так, что головой оказывается в самом фонаре.

Быстрый Чаплин взбегает на спину великана, открывает газовый кран и не дает возможности великану вытащить голову. Бедный великан задыхается и падает. Чаплин щупает ему пульс и, найдя дозу недостаточной, снова угощает его светильным газом.

Силач лежит бездыханный. Чаплин подбирается под согнутый столб и звонит в полицию. Потом спокойно садится на бездыханное тело своего врага.

Чаплин, оставшись один, победоносно закуривает папироску. Происходит взрыв газа, вытекающего из сломанного фонаря. Этот взрыв как бы вновь объясняет тот способ, которым был побежден силач, в то же время давая концовку действия.

Третья роль этой неожиданности та, что она возвращает нам то восприятие героя-комика, которое необходимо для иронии картины.

Я не отметил в начале своей статьи, что не только Чаплин, но и его основные партнеры: блондинка (возлюбленная) и великан (враг) — постоянные, переходящие из фильма в фильм без переименования. Изменяется мотивировка отношения и способы разработки столкновения. Миловидность блондинки (любовь как цель) и громадный рост врага, очевидно, наилучшая комбинация для создания конфликта вокруг своеобразной фигурки Чаплина.

Великан, побежденный хитростью, тоже обычен в литературе, начиная с животного эпоса. Мы вспоминаем и лягушек, заманивших слона в болота, и лисицу, обижавшую волка, и зайца, обидевшего лисицу самым странным образом («Заветные сказки») и т. д. В области людских отношений слабый, побеждающий сильного, — излюбленная фигура. Классический вариант этой темы, конечно, Давид и Голиаф.

В немецких сказках о портном мы найдем гораздо более близкие параллели к подвигу Чаплина. В них мы видим слабого человека, побеждающего великана именно хитростью, а не применением национального оружия.

Ведь Давид сам вооружен (пращей) и сам воин, он дрался со львами; здесь мы видим не столько восхваление слабости, сколько гимн национальному оружию.

Прибегает патруль и показывается из-за угла, потом снова прячется, повторяя сцену драки. Маленький мальчик свистом пугает полицейских. Они опять прячутся,

потом показываются снова. Вот они уже около Чаплина. Чаплин спокойно передает им великана, на груди которого он сидел.

Великана уносят. Чаплин остается один.

Спокойно он ходит среди улицы. Толпа, готовая напасть на него, показывается то справа, то слева, но не выдерживает вида победителя, и, как только он поворачивается, все исчезают.

Здесь мы видим комический параллелизм к сцене первой драки. Обращаю внимание на то, что отдельные эпизоды картины не пропадают, а используются снова и снова. Этим достигается та экономия материала, которой дорожит сам Чаплин.

Великана приносят в участок и там на него надевают двойные наручники. Между тем свежий воздух начинает приводить его в себя.

Чаплин же стоит на посту, охраненный своей славой. Какая-то женщина пытается что-то украсть с лотка. Чаплин бросается поймать воровку. Та плачет. Растроганный Чаплин сам ворует там же и передает женщине. Женщина голодна и падает в обморок. Чаплин и та белокурая девушка, которая уговаривала его исправиться в Армии спасения, поддерживают ее. Женщина уходит.

Поднимается к себе и бросает цветочный горшок на головы разговаривающей пары. Это не столько характеризует ее озлобленность, сколько рассчитано на неожиданность.

А силач пришел в себя, разбросал полицейских, которые тщетно молотили его голову своими дубинами, порвал наручники и бежит мстить.

Чаплин же, не зная о надвигающейся грозе, вместе с блондинкой в какой-то большой семье занимается делами благотворительными.

Здесь Чарли выступает как эксцентрик, который все делает не так, как от него этого ожидают, например, он рассыпает детям корм, как курам.

Место это в фильме самое слабое. Силач вернулся домой. Жена его та самая женщина, которой помог Чаплин. Происходит семейная сцена. Жена нападает на силача, летят тарелки, горшки. Один из метательных снарядов попадает в комнату, где Чаплин предается идиллии, и разбивает старику хозяину голову. Чаплин оправляет мундир и бросается восстанавливать порядок. Гордо он поднимается по лестнице, но, как только попадает в комнату, сейчас же бежит.

Начинается бегство.

Смешное в этом бегстве, кроме обычной традиционной комичности походки Чаплина, еще более утрированно

выделяемой на лестницах, то, что Чаплин, пытаясь убежать, все время попадает прямо на преследователя.

Чаплин взбегает, выбегает, силач за ним, запирает комнату и глотает ключ. Это глотанье железа комично подчеркивает сказочность чудовища. Наконец, волей автора фильма положение складывается так, что Чаплин находится в комнате, а великан внизу у окна. Чаплин хочет бросить в него стулом. Но вдохновение вдруг овладевает им: с трудом подтаскивает он к окну железную печку и бросает ее вниз на голову великана. Тот падает, победенный вторично. Чаплин спокойно осматривает дикое разрушение комнаты, закуривает, хочет сесть, но падает, так как спинка стула сломана. Это падение возвращает, как взрыв, героя из плана героического в план комического.

Между тем белокурая героиня схвачена и брошена в какую-то трущобу, где на нее бросается морфинист. Происходит беготня по комнате. А в это время торжествующий Чаплин выходит из дома. Но его хватают сзади и бросают в какой-то люк, причем сцена бросания сделана подчеркнуто механично. Переход от одного момента (борьба с великаном) к другому (который я сейчас расскажу) дан условный и задевает зрителя только подчеркнутостью условности. Чаплин падает, как кукла, и попадает прямо в комнату, где гибнет его героиня. Но Чарли не дают времени осмотреться. Морфинист бьет его по голове, и кинематографическая неуязвимость героя-комика исчерпана.

Он падает в угол. Героиня как будто гибнет.

Но Чаплин упал на шприц с морфием, это вернуло ему силы. Движения его увыстряются и станвятся еще более механическими, мимика (открытия глаз) еще более утрированной. Чаплин вскакивает, уничтожает морфиниста, обнимается с блондинкой, волосы которой трагически распустились, и бросается на своих врагов. Происходит избивание младенцев. Враги разбиты. Чаплин и его невеста на свободе. Он бросается к ней, но ступается и чуть не падает в люк.

Это снова возвращает нас в план комического. А Чаплин утирает уже пот и бросает капли пота в провал чуть не погубившего его люка.

Затем он и его невеста мелодраматически обнимаются. Сентиментальность здесь, конечно, иронична. Чаплин вообще не сентиментален, и он умнее своего зрителя.

Дело идет к апофеозу.

Декорация места первой драки.

Но уже ни справа, ни слева не показываются готовые напасть хулиганы. Нет. Ничего подобного. Все громилы и

негодяи предместья, которых мы уже знаем по фильму в лицо, идут в местное отделение Армии спасения. На всех них надеты цилиндры и сюртуки. Стандартность гримов и обстановки подчеркивает изменение одной детали.

Церемониальным маршем проходят они мимо Чаплина, церемонно ему кланяясь.

Отдельно проходит великан со своей маленькой женой, он жмет Чаплину руку и уходит.

Сцена построена так, что мы внимательно следим за его удаляющейся фигурой. Он доходит до края тротуара и, вежливо протянув руку, помогает жене сойти на мостовую. А за всеми идет с блондинкой торжествующий Чаплин.

Торжество героя дано как комическое.

Во всем фильме рядом приемов сохранена комичность героя.

1923

КОЛЕСО

«Станционный смотритель» с Москвиным — это роль.

У Пушкина — это повесть.

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

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

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

Отец спивается и погибает, верный схеме.

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

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

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

Зачем портить сделанные вещи?

Зачем переделывать Пушкина?

Плачьте без него.

Может быть, вы хотели выпрямить его идеологически?
Не думаю.

А если и хотели, то напрасно.

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

Все это не мешает Москвину хорошо играть.

1925

СЕМАНТИКА КИНО

Семантикой называется наука о значении слов. Слово «стихотворение» воспринимается, конечно, не только своим звуком. Иногда даже звук его почти не воспринимается, тогда оно играет роль условного знака, вводящего в сферу внимания целый ряд связанных между собой значений. Своеобразная семантика существует и в живописи. Отдельные моменты картины значимы не только по своей красочности, смысловой элемент вторгается в чисто живописную сторону и изменяет ее. Например, если в картине есть отдельная, незначительная в живописном, но важная смысловая деталь, то она может перевести взор зрителя и изменить центр картины. Само восприятие пространственности объясняется тем, что мы узнаем в картине предметы и дарим им на основании знания их обыкновенной сущности — объемность.

Если всматриваться в неопределенный силуэт или узнавать предмет, находящийся в отдалении, то в зависимости от того, как нами будет узнаваться предмет, мы разное будем помещать в пространство отдельные его части. Так называемая беспредметная живопись является скорей живописью с неопределенными значениями изображений. Еще более значительную роль играют смысловые величины в кинематографии.

По новейшим взглядам, факт слияния отдельных сменяющих друг друга предметов в один движущийся объясняется не физиологией зрения, а нашей психикой. Мы склонны считать предмет не переменяющимся, а изменяющимся; таким образом, если на экран проецировать буквы разного начертания, но одного значения, то мы увидим, как буква переливается, постепенно изменяет свое начертание. Если же мы будем проецировать на экран очень похожие по начертанию буквы, но имеющие разное звуковое значение, то моменты превращения будут нам гораздо более заметны.

Увеличивая расстояние между кадрами, делая снимки все более редкими, мы не разбиваем ощущения непре-

рывности движения, а только создаем трудность восприятия. В конце концов можно вызвать обморок у зрителя, который будет тратить слишком много психической силы на связывание бегущих мимо него отрывков. Кинематографическое движение чрезвычайно интересно с точки зрения восприятия движения вообще. Оно относится к реальности, как ломаная линия к кривой. Наше знание, что делает герой на экране, облегчает нам восприятие. Смысловое движение, определенный поступок заполняют как будто бы промежутки между кадрами, облегчают восприятие, поэтому чистое балетное движение в кинематографии страдает больше всего. На экране герой хорошо сморкается, но плохо танцует.

Кино-Глаз и «киноки» не хотят понять основной сущности кинематографии. Их глаза расположены на ненатуральном расстоянии от мозгов. Они не понимают, что кино—самое отвлеченное из искусств, близкое в своей основе к некоторым приемам математики. Кинематография нуждается в поступке, в смысловом движении так, как литература нуждается в слове, так, как картина нуждается в смысловых значениях. Без этого в ней трудно ориентировать зрителя, дать его взгляду одно определенное направление.

Тени в живописи—условность, но заменить их можно только другой условностью. Кино нуждается в накапливании условностей, они заменяют падежные окончания языка.

Первоначальный материал кинематографии—не снимаемый предмет, а определенный способ его съемки. Только определенный подход оператора делает кадр ощутимым.

Но совершенно возможна такая работа писателя, когда он будет оперировать не со словом, а с более сложными кусками литературного материала. Вводя эпиграф, писатель противопоставляет целое свое произведение другому произведению. Вводя документы, отрывки из писем, из газет, писатель не перестает быть художником, а только изменяет сферу применения художественного принципа. «За что?» Льва Толстого—это несколько цитат из Максимова, но они выбраны и противопоставлены друг другу Львом Толстым. И он считает эту вещь своим произведением. «Киноки» здесь попадают у меня рядом со Львом Толстым. Дзига Вертов от Толстого отличается, кроме количества приемов, которыми он располагает, еще и меньшей сознательностью в работе. «Киноки» отказываются от актера и думают вместе с этим порвать с искусством, но сам выбор моментов заснимки есть уже волевой акт. Противопоставление одного момента дру-

гому, монтаж, есть уже работа, сделанная по принципу художественному, только обедненному:

В работах «киноков» киноискусство не выходит на новое поле, а только суживает свое старое. Они работают, как человек с замерзшими пальцами: не умеют брать мелкие предметы и принуждены довольствоваться работой над вторичной формой. Куски, вводимые «киноками»,—традиционны. Выкидывая обычную уже сильно изношенную мотивировку смены частей, они не вводят новой. У них есть своя мотивировка, но она всегда одна и та же: пробег аппарата, голос движения. Материал «киноков» взят без учета семантики кинематографии, поэтому снимаемые вещи оказываются не связанными друг с другом, не повернутыми и не поставленными. На их кадрах вещи обеднены, потому что нет тенденционного, в художественном смысле этого слова, отношения к вещам.

Кинематография—искусство смыслового движения. Основным материалом кинематографии является своеобразное кинослово—отрезок фотографического материала, имеющий определенную значимость. Поэтому кинематографический материал по самой своей сущности тяготеет к сюжету, как к способу организации кинослов, кинофразы.

Места в кинокадре не равноценны. Отдельное смысловое изменение, заменяющее одну двухсотую величины кадра, резко изменяет всю его значимость, тем более резко, что все кругом него не изменилось. Этим широко пользуются классики американской кинематографии, повторяя целые сцены, изменяя их только в основном направлении.

Бессознательная кинематографичность, увлечение мнимой беспристрастностью, боязнь искусства обедняют кинематографию, не разрешая все же задачи о выходе из искусства.

1925

О КИНОЯЗЫКЕ

На иностранных фильмах иногда можно проверить себя.

Это я вспомнил потому, что в «Парижанке» увидел кадр, который я тщетно протягивал всем прохожим, идущим через кинематографию.

Кадр этот следующий: человек стоит на перроне вокзала, по нему бегут световые пятна от подходящего поезда.

Вместе с Львом Владимировичем Кулешовым, год тому назад, писали мы это в одном сценарии. В нем, конечно, таких кадров много. Дело в том, что органические вещества не выдерживают часто сложной химической обработки. Их замучивают.

На дне искусства, как гнездо брожения, лежит веселость.

Ее трудно сохранить, трудно объяснить неспециалисту. Изобретательность нуждается в аудитории, мы истрачиваем веселость творцов. Дело не в кадрах, не в планах. Кадры — дело наживное.

Дело в искусстве.

Картины можно ставить дешево, можно ставить дорого.

В нашей стране мы обязаны ставить дешево.

Кинематографию ведь поливают деньгами.

Советская кинокомедия не удалась.

Не могу себе представить, когда она удалась.

Ведь для того, чтобы провести ее, нужно рассмешить несколько комиссий. Нет логики изобретения. Логика есть в анализе изобретения. Комиссии не изобретают. Любой сценарий мирового боевика будет забракован не по идеологическим, а по художественным соображениям. У нас пока невозможно эксцентриада. Почитайте, как пишут в Ленинграде о фэксах.

Все эти слова просты, как мычание коровы перед запертыми воротами.

Рецепта на советскую кинокомедию, вероятно, никто не имеет. Мы знаем одно, что Макс Линдер доходит до деревенской аудитории и имеет в ней успех. В городской аудитории сейчас успех имеют Пат и Паташон. Газетный успех имеет Бастер Китон. Если следить за смехом в зале, то можно легко заметить, в какой ничтожной части доходит игра Китона до нашего зрителя. В «Нашем гостеприимстве» хорошо принимали железную дорогу, комические трюки Китона принимали всерьез и им хлопали, как игре Гарри Пила.

«Три эпохи» почти совсем не доходят. Интересуются ихтиозавром, львом, которые рассматривали наманикюренные ногти, восхищаются прыжками Китона. Смеются из уважения. Но это не решает вопроса.

Нельзя сделать вывод — эксцентрическая кинокомедия не воспринимается советским зрителем. Дело обстоит сложнее. Кино оперирует в своей работе не просто с изображением, а со смысловым изображением. В процессе обычного видения мы воспринимаем глубину, пространственность благодаря тому, что смотрим двумя глазами. Совмещение видения правым и видения левым глазом

дает нам ощущение размера. Кинокартина снята с точки зрения одного глаза. Между тем мы в кинокартине видим глубину. Глубина эта — смысловая. Благодаря движению в кадре, особенно движению изнутри на нас — по диагонали, — мы верим в пространственность кадра.

Поэтому декорация, в которой не движутся, или дорога, по которой не проехали, в кино не построены. Любопытно отметить, что на экране можно заменить одного человека другим, мало похожим, и публика этого не заметит, если нет установки на перемену. Но публика замечает, что у Гарри Пилля на одной крыше есть на ногах белые гетры, а на другой нет. Это потому, что ноги прыгают. На них есть установка.

Не мешало бы об этом знать и кинорежиссерам. Они ставят декорации, не обыгрывая их, и хотя декорация и стоит, но зритель на экране ее не увидит. С нее не прыгают, а так, стоит она себе сзади. Это не декорация, а пробка для работы киноателье.

Кинолюди и кинодействие, видимые нами на экране, точно так же видятся нами постольку, поскольку они осознаются. Кино больше всего похоже на китайскую живопись. Китайская живопись находится посередине между рисунком и словом. Люди, движущиеся на экране, — своеобразные иероглифы. Это не кинообразы, а кинослова, кинопонятия. Монтаж — синтаксис и этимология киноязыка. Когда в первый раз показывали ленту «Нетерпимость» в СССР, публика не выдержала монтажа (гриффитовского) и уходила с сеанса. Сейчас она читает Гриффита с открытого листа.

Условность пространственности, условность безмолвия, условность неокрашенности в кино — все имеет свою аналогию в языке. Кинематографическое правило, что нельзя показать, как человек сел за стол, начал есть и кончил есть, то есть правило выделения из движения одной только его характерной части — обозначение движения, — и есть превращение кинообраза в киноиероглиф. Поэтому нельзя говорить, что язык кино понятен всем. Нет, он только всеми легко усваивается.

Существование интернациональных центров производства не противоречит этому утверждению. Существует определенный сорт: американская лента для Мексики. Существовали ленты для России. То, что мы имеем от мировой кинематографии, чрезвычайно своеобразно. Мы пропустили несколько лет развития киноискусства. Мы скорее узнали подражателей рампы, чем творцов. Мы не понимаем законов отталкивания форм одной ленты от другой. Не знаем кинодиалектов.

Зоценко имеет сейчас успех у мелкобуржуазной пуб-

лики, но когда ему приходится читать перед крестьянской или рабочей аудиторией, то он читает не «Аристократку», а вещи, основанные на комизме положения.

Аудитория, не знающая литературного языка, не воспринимает комичностей отклонения от языковых норм. Одно время Аверченко был очень популярен в Китае, так как его юмор — юмор положений, а не языка, и положений элементарных.

Киноязык имеет свои нормы. Неправильное пользование этими нормами производит впечатление комичного. Когда в АРРК показывают феерию постановки 1914 года или «Северное сияние», то публика хохочет бескорыстно и неудержимо.

Юмор Китона кинематографичен. С одной стороны, он пародиен. Пародирует эпохальные ленты типа «Нетерпимость», «Рождение нации». Смешное находится не в ленте, а между лентами. Так, смешны, например, деревья в роли доисторических катапулт. Смешна неуклюжесть параллелизмов. Смешно вторжение одного стиля в другой. В историческую драму (бег на колеснице) врывается английская драма (гонка на собаках), разнобой доходит и производит комическое впечатление. Доставка собаки из ящика ассоциируется с запасным колесом. Для нас эта ассоциация необязательна. Негр для нас в картине — экзотика. Для американца — и экзотика и быт. Гадание на костях — экзотика. Негр, играющий в кости, — быт. Столкновение планов комично. Здесь мы переходим на игру с бытовыми подробностями, которая до нас тоже не доходит. Не смешны последствия «сухого закона», игра в мяч, так как мы не знаем ни подробностей закона, ни правил игры. Одним словом, вся вещь нуждается в переводе.

1926

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА В КИНЕМАТОГРАФИИ

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

становилась яснее, а, наоборот, спутывалась. Возможно, что различие поэзии и прозы не только в одном ритме. Чем больше мы занимаемся произведением искусства, тем глубже мы проникаем в основное единство его законов. Отдельные конструктивные стороны явления искусства отличаются друг от друга качественно, но эта качественность имеет под собой количественное обоснование, и мы можем неприметно из одной области переходить в другую. Основное построение сюжета сводится к планировке смысловых величин. Мы берем два противоречивых бытовых положения и разрешаем их третьим, или мы берем две смысловые величины и создаем из них параллелизм, или, наконец, мы берем несколько смысловых величин и располагаем их в ступенчатом порядке. Но обычное основание сюжета—фабула, то есть какое-то бытовое положение, но бытовое положение—только частный случай смысловой конструкции, и мы можем создать из обычного романа «роман тайн» не путем изменения фабулы, а путем простой перестановки слагаемых: поставив в начало конец или произведя более сложную перестановку частей. Так сделаны «Метель» и «Выстрел» Пушкина. Таким образом, величины, которые можно назвать бытовыми, смысловые величины—величины положения—и чисто формальные моменты могут заменяться одни другими и переходить одни в другие.

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

В стихотворениях Фета встречается такое разрешение произведения: даны четыре строфы определенного размера с цезурой (постоянным словоразделом посередине

каждой строки), разрешается стихотворение не сюжетно, а тем, что пятая строфа при том же размере не имеет цезуры и этим производит завершающее впечатление.

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

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

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

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

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

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

«Мать» — своеобразный кентавр, а кентавр вообще животное странное; фильм начинается прозой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезают в кадр, и кончается чисто формальным стихотворством. Повторяющиеся кадры, образы, обращения образов в символические поддерживают мое убеждение в стихотворной природе этого фильма.

Повторяю — существует прозаическое и поэтическое кино и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино есть «стихотворное» кино.

1927

О КИНО

В нашем деле неудача — вещь привычная. Почти всегда не выходит, почти всегда впечатление срывается, а в результате все-таки что-то создается. Я пробыл в кино лет пять. Начал с монтажа картин, с надписей, потом делал сценарии.

Основная моя ошибка и многих других товарищей — это слишком дружественное вхождение в жизнь фабрики и равнение на середину.

Сколько испорченных режиссерами сценариев! Но не нужно было давать их. Нужно было драться.

Тут поденщина обманывает писателя. В литературе при поденщине видишь, что сделал, отвечаешь сам за себя.

А сценарий лежит беззащитный, и люди, не умеющие работать, удовлетворяют свою жажду что-то делать переработками, переделками.

Их работа — это какое-то тяжелое половое извращение.

Вы прочтете дальше о поражениях, похожих на удачу. О споре со зрителем.

Это странный спор. Нельзя сказать, чтобы зритель любил, например, «правую» или реалистическую вещь. Нельзя сказать потому, что само понятие реализма и

«правости» не установлено. И зрителя мы не видим. Зрителя нужно исследовать в театре, а не на дискуссиях.

Но у зрителя, у дискуссионного, есть влечение ко второму сорту. Несомненно, что ленты Оцепа, его «Земля в плену», она же «Желтый билет», имели в Германии успех, близкий к успеху Пудовкина. Пудовкин, человек с неукрепленной душой, кинематографист, работник Межрабпома, еще более усилил ошибку, участвуя сам в ленте Оцепа «Живой труп» и приняв участие в монтаже.

Вот эта вещь из вторых рук понравилась каким-то немцам.

А у нас на клубных просмотрах понравилась «Танька-трактирщица» Светозарова.

Очень слабая вещь. С кусочками, сделанными под Ренуара, Роома, Пудовкина. С деревенскими парнями из Посредрабиса. С крестьянами, на которых чувствуется грим. С переигрышами и недотянутостью.

И так трудно. Изменился читатель, зритель. Появились миллионы новых людей, требующих искусства. И так трудно не ошибиться в требовании. И так легко подделывать требования.

Нужно отбиваться не от требования, потому что требование и даже насилие изменяет наш материал и при большом ответе создает новое искусство.

Но как в голодное время при проходе поезда через полустанок вставала толпа мешочников и каждому нужно было попасть на каждый поезд, так и сейчас, когда едут другие поезда, к поезду встают все и все говорят, что поезд приехал именно для них.

Сейчас в кино нужны мужество, спокойствие при неудаче и сжатость. Нужно чувствовать давление ателье, количества пленки, сметы.

Пишу осенью, когда погода плохая. На фабриках сценариев нет. То, что ставится сейчас,— инсценировки. Я не знаю, может быть, это от плохой погоды, но ртутный свет ателье сейчас мне кажется мрачным.

I. Немецкая киноулица

Глава о Фридрихштрассе — улице немецкой кинематографии. В этой главе говорится о кинофильме как о массовом товаре

Если ехать на автомобиле от Ленинграда в Москву, то самым странным кажется то, что деревня не кончается до Новгорода. От Ленинграда до Новгорода как будто одна не очень густо застроенная улица. Но это не имеет отношения к кинематографии.

До Валдайской возвышенности, до пятиконечной звезды города Вышний Волочек, в котором по улицам проходят каналы так, как в Москве бульвары, до этого города дорога пылит зеленой пылью. Но у Валдая пыль сменяется на красную. Руки шоферов краснеют на руле, краснеют фонари, кожа обивки. Вы смотрите в сторону — и на красной земле вокруг вас валдайские сосны, и так — до новой серой, предмосковской пыли.

Я не помню Южного Берлина, но Северный Берлин отличается от Вестена пылью.

Вестен — новый город, построенный среди садов и с широкими клочьями парков, с широкими улицами торжественных и монархических названий. Много зелени, и так много цветов, что когда едешь на автомобиле к Грюнвальду, то чувствуешь, как тебя охватывают волны запаха левкоя и роз. Осматриваешься и не видишь ничего потому, что ночь и ночью зелень черная. Вестен с круглыми площадями, с фонтанами, с домами под гранит, в общем, пахнет ванильным мороженым.

Северный Берлин огромен и лишен зелени. При мне его все время копали и он был в пыли. В нем старые дома со старыми стеклами и старые фабрики. В домах живут люди другого роста, иначе одетые. Это рабочий квартал Берлина, то есть не квартал только потому, что квартал этот больше Москвы.

А Фридрихштрассе — это совсем другая улица, это Берлин торговый. Фридрихштрассе совсем узкая, она уже Кузнецкого моста, причем дома почти вдвое выше. Эта узкая улица начинается у Унтер-ден-Линден, недалеко от Советского посольства с деревянными воротами, за которыми стоит привратник в зеленой фуфайке с черным воротником; привратник явно с Нордена. Фридрихштрас-

се — узкая, длинная — несколько верст, и под нею, в чистой бетонной трубе, летит поезд унтергрунда. Вагоны, в которых хочется спать, и однообразные стены туннеля с редкими рекламами и толстыми проводами.

Фридрихштрассе — одна из самых торговых улиц Берлина. Вечером здесь загораются электрические рекламы. Очень большая и изобретательная электрическая бутылка льет электрическое вино в цветной бокал, и из бокала вылетают лампочки искр. Вечером здесь много проституток, но еще больше их днем, немедленно после закрытия учреждений. Когда люди закрывают магазины и идут домой, то вот тогда-то и идет по улице самый лучший и солидный клиент для женщины.

На этой торопливой и совершенно деловой улице и находится главное количество кинематографических контор Берлина. Их сотни. Сколько? Вы можете справиться в справочнике. Они не производят, они только торгуют. В каждом доме несколько контор. Они закупают у немецких и иностранных фирм продукцию — отдельными картинками и сразу за год — и потом торгуют в розницу.

Кинематографическая лента — товар очень странный. Она может стоить сорок долларов и десять тысяч долларов, причем отличить картины можно только на вкус. И вот в конторах вам показывают ленты. В первом акте европейской ленты люди знакомятся, в пятом акте они женятся; поэтому первый и пятый акт смотреть незачем. Смотрят обыкновенно четвертый акт, и таких кусочков в день можно посмотреть тысяч десять метров, причем для скорости ленту пускают в полтора раза быстрее. Она бежит, как поезд унтергрунда, когда еле успеваешь разобрат надпись и рекламы. Рядом сидит хозяин; человек неопределенной нации, который, часто внезапно оказывается, умеет говорить по-русски и только скрывает это; и это существо, похожее на постаревшего клоуна старого цирка, все время восхищается у вас надухом своей картиной и наддает пар.

Мы получаем из заграничной продукции далеко не все, но в общем тот товар, который мы здесь видим, лучший из заграничной продукции. Кроме того, он для нас представляется более изобретательным, чем он есть на самом деле.

Западноевропейская кинематография движется уже стадом. Сценарии в ней почти так же однообразны, как кинематография наша. Если одна фирма сообразит, что хорошо снять состязание на льду, а другая, учтя успех Джекки Кугана, начинает снимать младенца, а в третьей появится собака, умеющая отворять двери, то лед, собака и младенец, повторяясь, как пасьянс из четырех

карт, начнут мелькать за железными дверями просмотровых зал всех контор Фридрихштрассе. Количество фильм, вносящих что-нибудь новое и изобретательное, чрезвычайно невелико. И они далеко не всегда имеют коммерческий успех.

Каждый район города требует фильму особого сорта. В рабочих кварталах в 1923 году успех имели Гарри Пиль и салонная комедия, и этот кинематографический товар шел не как книга, а как папиросы. Определенное положение, незначительно варьируясь, может быть сотни раз использовано на одном и том же зрителе. Ленты типа «Кабинет доктора Калигари» коммерческого успеха не имели.

Американская и немецкая лента кажется нам в СССР интересней, чем она на самом деле есть. Так как негр или индеец показался бы в России чудачком и, во всяком случае, человеком не без содержания.

II. Кинофабрики

О работе перемонтажера

В кинематографии часто делаются ленты с изменениями для отдельных заказчиков. Англосаксонские страны не принимают картин с несчастными развязками, для них делаются развязки другие. Для русского покупателя в свое время делали иной конец, чем для европейца. Кроме того, условия демонстрации картины, длина сеанса разные в разных странах, поэтому картины подвергаются укорачиванию. Удлинению они, кажется, никогда не подвергаются. Из «Поликушки» в Германии было выброшено 200 метров. О дальнейших переделках я буду говорить дальше.

Русский зритель получает часто американско-европейскую ленту перемонтированной. По крайней мере часто при этом принято ругать монтажеров. Но дело в том, что существует условие другого восприятия зрителя.

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

Я семь раз переделал одну очень плохую итальянскую ленту — в ней аристократка-графиня была оклеветана

перед своим возлюбленным-рыбаком. Клевета была, конечно, кинематографическая — рассказом. Я эту клевету сделал истиной, а истину сделал оправданием женщины. В итальянской ленте женщина сделалась писательницей и тыкала потом своими рукописями во всех разговаривающих. Рукописи пришлось превратить в закладные. Характер женщины был совершенно нечеловеческий и не поддавался никакой мотивировке. Пришлось сделать ее истеричкой.

В другой картине я из двух братьев-двойников — одного добродетельного, а другого злодея — сделал одного человека с двойной жизнью, коварного злодея, и он погиб у меня за своего брата, и от него отвернулись все его родственники.

Моя работа рядом с работой других монтажеров была детским лепетом. Толстые и добродетельные люди обращались в злодеев, как общее правило, но им нужны были поступки, а поступков они не совершали. Тогда мы им давали интриги, потом им нужны были преступления, они должны были за них умирать. При самой плохой монтажной работе во время какой-нибудь катастрофы, происходящей в доме, пускался дым, а потом монтажеры уверяли, что все погибло в дыму. Но зритель такую работу понимает и не одобряет. Он понимает разом картину и говорит: «Вот там гусь был, так зачем гусь сгорел?» И действительно, гуся сгорать было незачем. Но гусь потом ходил в дурном обществе и его нельзя было показать.

Шедевром кинематографической работы я считаю одно изобретение Васильева. Ему нужно было, чтобы человек умер, а он не умирал. Он выбрал момент, когда эта предполагаемая жертва зевала, взял кадр и размножил его, получилась остановка действия. Человек застыл с открытым ртом, осталось только подписать: смерть от разрыва сердца.

И этот прием был настолько неожиданным, что никем не был опротестован.

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

Лев Владимирович Кулешов сказал однажды, что человек перед тарелкой супа и человек в горе — это человек почти с тем же выражением лица. Для того чтобы придать определенное значение внешнему выявле-

нию эмоции, нужно знать тот ряд переживаний, в котором данный человек находится.

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

Но есть другая новелла, более кинематографическая.

Во время бала какой-то герцог вносит в зал стеклянную бутылку, в которой кривляется какой-то паяц. Он чрезвычайно остроумен и делает необыкновенные движения. И только потом узнают, что эта бутылка наглухо закупорена и что человек в бутылке задыхался и умолял о помощи. Надпись на бутылке была другая, она была воспринята в стиле веселости, и старая песня о рыбьих плясках, о плясках рыб на раскаленной сковородке — для кинематографии полная реальность.

Разнообразие человеческого движения не так велико. Разнообразие выражения лица еще менее велико. Надписи и сюжетное построение могут целиком перестроить тот ключ, которым мы воспринимаем героя. Это новое доказательство приблизительности кино, восприятия его как условности.

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

III. Перед выпуском

«Крылья холопа»

Когда мы писали, переделывая одиннадцать раз сценарий «Крылья холопа», то вначале Иоанн Грозный рычал и ходил, как это и полагается в истории Иловайского. Случайно я в это время работал в Лыноцентре, в котором сейчас, к сожалению, не работаю. Тут я сделаю отступление: я — литератор и с удовольствием работал бы в Кожтресте на реальной работе, на обувной фабрике, в Пулковской обсерватории, потому что мне нужно держать

в руках живые вещи и иметь производственные отношения к вещам, не отношение прохожего, не отношение пассажира к трамваю.

Так вот, по Лыноцентру я знал о значении льна, о льняной торговле в эпоху Иоанна Грозного, о «белой казне», как тогда звалось полотно. Исторически я сделал ошибку лет на тридцать, дав Иоанну Грозному для обработки льна фландерские колеса, но я думаю, что эта ошибка спорная и не безусловная. Вот тогда, когда Иоанн Грозный начал вести свои торговые книжки и торговаться с иностранцами, тогда актеру Леонидову явилась возможность сыграть свою роль. Исторический сценарий может быть построен, конечно, только на экономическом базисе. Этот экономический базис спасает сценарий от пошлости и дает возможность актерам двигаться в кадре. Поэтому особенно вредны сценарии, где экономический подход заменен либеральной мыслью разделения людей на бедных и богатых.

К сожалению, мы еще не умеем делать настоящих сценариев, которые бы разворачивались из производственных отношений, и гримируем сценарии старыми приемами драматургии.

В случае же «Крыльев холопа», картины, поставленной очень добросовестно и, кажется, археологически верно, актер, кроме того, оказался не пассивен режиссеру. Талантливый Тарич не понял, какой материал находится у него в руках в лице Леонидова, или, вернее, у него и без того руки были заняты самым разнообразным материалом, и ему на Леонидова не хватало метража.

Я довольно подробно остановился на этой ленте, потому что при ее громоздкости в ней выявились основные недостатки художественной работы нашей фабрики.

1927

НЕЧТО ВРОДЕ ДЕКЛАРАЦИИ

Нума Помпилий

Существует, кажется, у Тита Ливия старинная латинская легенда:

«Боги торгуются с Нумой Помпилием о характере жертвоприношения, им удобного (стиль Тита Ливия). Боги хотят человеческого жертвоприношения. Нума Помпилий притворяется, что их не понимает.

— Мы просим нечто человеческое,— говорят боги.

Нума предлагает клок человеческих волос.

— Мы спрашиваем нечто живое,— продолжают боги.

Нума накидывает две живые рыбы.

— Мы спрашиваем нечто круглое, мы требуем головы,— говорят боги.

Нума предлагает головку лука».

Итак, боги получили совершенно ненужный им ассортимент.

Приблизительно такие разговоры происходят сейчас между сценаристами и Главполитпросветом.

ГПП нужно нечто живое, человеческое, основанное на живом материале, выражающем взаимоотношение классов.

Сценаристы предлагают рыбу, лук и надписи.

Разговоры длинные и тягостные.

Крылья холопа

Существовал сценарий «Крылья холопа». В этом сценарии описывалось, как некоторый человек летел при Иоанне Грозном и что из этого получилось. Иоанн Грозный в сценарии был взят из «Князя Серебряного».

Главполитпросвет потребовал чего-то иного. Внезапно нам пришло в голову не надувать бога и не держаться ложноклассической традиции Нумы Помпилия. Виновником нарушения традиции был артист МХАТ—Леонидов. Он заявил, что играть Грозного, который рычит и убивает,—невозможно. Тогда нам пришло в голову посадить Иоанна Грозного на реальный исторический материал. Вспомнили, что Иоанн Грозный имел первый в России завод по механической обработке льна, поставленный англичанином Гарвеем, что он конкурировал своим льном с Новгородом, что вообще он не только убивал, но и торговал и даже был основателем льняной монополии. И как только мы ввели реальный исторический материал, не традиционный, сейчас же сценарий начал строиться.

Понятным стало, откуда взялись крылья холопа, потому что без механики не полетишь, а оружейные мастерские и механическая установка Иоанна Грозного могут создать механику. Увязалась царица, потому что царица заведовала «белой казной» (льном).

У Иоанна Грозного появилась роль, и режиссер Тарич смог наконец переделать сценарий так, что он удовлетворил актера и фабрику.

Монпансье

Когда я пришел на кинофабрику, первое, что меня поразило,—это запах монпансье.

Дело в том, что кинематографические ленты клеят грушевой эссенцией, а грушевая эссенция, конечно, пахнет карамелью.

Этот запах проникает в режиссерскую комнату и в голову сценариста.

Запах монпансье в советской кинематографии можно изгнать только введением в нее работы над реальным историческим материалом.

Политическое требование сегодняшнего дня в части своей совпадает с художественным.

Дело идет не о том, чтобы отговориться от этих заданий, а о том, чтобы художественно их использовать.

Мы делаем сейчас ставку на «Крылья холопа», на картину без монпансье, лука, рыбы и человеческих волос.

Нам кажется, что в сценарии нам удалось уже работать над материалом.

Кино ищет нового материала — экзотического, национального, новых кадров, между тем история торговли и настоящая история культуры, даже история штанов, если ее взять научно, может дать для кинематографии больше материала, чем все Дороти Вернон.

1926

ТЕНЬ НЕБОЛЬШОГО СЛОНА

Случайно я пересматривал некоторые документы в архиве бывшей фабрики Ермольева. Сценарии тогда писались легко и просто. Один кинематографический человек, ныне живущий в Берлине, сказал: «Сценарии для меня всегда писала жена: она окончила гимназию».

Ленты у Ермольева создавались с необычайной легкостью. «Война и мир» была поставлена в семь дней, чтобы насолить Ханжонкову, который поставил ее в девять.

В среднем один режиссер ставил в три месяца три ленты. Фабрика загружена была плотно — площадка, павильон, каждый актер.

Теперь от ермольевского слона (такова была марка Ермольева) осталась одна тень, и я над этой тенью не смеюсь. При Ермольеве никогда ни одна квадратная сажень фабрики не осталась бы не занятой. Предположим, что Ермольев остался бы на неделю без денег,

потому что окончился один хозяйственный год и ему не выписывали денег в банке за другой. Предположим, что Ермольев остался без сценария. Все это можно предположить, но нельзя предположить, что Ермольев или Ханжонков оставил бы свою мастерскую не занятой. Он снимал бы себя, свою жену, дворника, но непременно бы загрузил все предприятие и выпустил положенное количество картин.

Возможна ли сейчас полная загрузка предприятия? Возможен ли сейчас выпуск какой-нибудь картины даже без денег? Это необходимо. потому что ни одно предприятие не может выдержать неполной нагрузки. Существует фабрика; и для того чтобы фабрика крутилась и крутилась хорошо и хорошо бы накручивала, существует Госкино, Совкино, репертком. Если для того, чтобы хорошо крутилась фабрика Совкино, нужно построить не четырехэтажный, а трехэтажный дом, то надо идти даже на эту ужасную жертву. Если для этого нужно, чтобы в ГПП сговаривались о сценарии по телефону, то стоит для этого поставить телефон на квартире.

Культурно мы сильнее Ермольева, денежно мы беднее Ермольева и должны поэтому вертеться не хуже его. Сейчас у нас установка на дорогую картину, картину в 30—40—100—120 тысяч, а «Месс-Менд» «Межрабпом-Руси» и «Декабристы» «Севзапкино» вообще, очевидно, будут стоять какую-то цифру с нехорошим количеством нулей. Обязательно ли это необходимо, не нужно ли подумать об умении ставить картины за пять или шесть тысяч? Всегда ли необходимы большие павильоны? Мы поставим большой павильон, а потом нужно его занять, а для того чтобы его занять, нужен народ или нужно заставить героя идти чуть ли не версту по комнате, а это удлиняет метраж, не давая картине новой эмоциональной значимости.

С американскими картинами за миллион долларов нужно бороться картинами не в сто тысяч, а в пять тысяч, основанными на актерской игре. После «Броненосца «Потемкин» всего интереснее поставить картины с тремя действующими лицами и одной декорацией. Сама техника работы—техника фабрики для упаковки—требует в ассортименте русской советской картины присутствия небольших, хорошо поставленных, быстро сверченых картин. Фабрики должны быть поставлены в условия, которые помогли бы им легко маневрировать со сценарным материалом. Вопрос репертуара нужно часто решать в несколько дней, может, даже в один день.

1926

ЛУК БЕЗ ОХОТНИКА

Лук Дугласа — вещь неизвестного назначения. Стрелы втыкаются, очевидно, только для угрозы.

В общем, про его лук и стрелы можно сказать: то к нему их прижмет, то их на хвост нанижет.

Лук Дугласа — орнамент.

Лук же Робин Гуда был инструментом.

Припомним: тогда шли крестьянские войны. И лук был оружием крестьянина против рыцаря. Лук был хорошо работающей вещью, вроде браунинга и бомбы 1905 года.

Поэтому лук и рыцарь Хентингтон (Робин Гуд ленты) — несоединимы. Рыцарь с луком — это так же нелепо, как великий князь с бомбой.

Напрасно Робин Гуду дали благородных родителей. Ленте не хватает человеческого смысла.

Чисто кинематографически говоря, «Робин Гуд» напоминает балет, пропетый красивым голосом.

Театральная декорация. Беглец из Мариинского театра в пещере повстанцев.

Группа беглых фигурантов прыгает. Прыгает Дуглас.

Начинается вещь с макетов. Переходит в макеты с двойной экспозицией. Вообще нехорошо и, главное, не нравится. И товар не американский. Балет. Наш, русский. Только без нашей техники.

Не знаю, куда всунули здесь полтора миллиона долларов.

Но и здесь можно учиться. Мы напихиваем в сценарии все, что найдем и что дадут в ГПП. Поэтому наши сценаристы напоминают чересчур туго набитый чемодан или щеки Фербенкса (щеки Фербенкса видны, даже когда он стоит спиной).

Сценарий американцев суше, тверже, повторней.

Декораций мало. Совсем не дана Палестина (если не считать одной декорации на стекле). До конца использована прекрасная установка рыцарского зала.

Сюжетно правильно развернуты отдельные моменты. Шут занимает место короля на троне. Шута убивают вместо короля, когда он лежал на королевской постели.

Или — король кричит. В первый раз — испугались лошади. Во второй — попадали люди. В третий раз — короля не услышали: молодожены были очень заняты.

Положение делается комичным потому, что хотя сила в третий раз не более тех, но мы уже имеем разгон на эту силу.

Умения работать повторяющимися моментами, умения подготовить эффекты и наращивать их—мы еще не имеем.

Но это умение не спасает ни Робин Гуда, ни того беспризорного миллиона долларов, который был воткнут в эту картину.

Дуглас Фербенкс

Истинное искусство всегда агитационно—так говорил т. Осинский.

Я хочу прыгать.

Потому что я видел «Знак Зорро» с Дугласом Фербенксом.

Ему сейчас сорок три года, а тогда, когда он играл «Знак Зорро», было сорок один. Мне тридцать три, но прыгать я не умею.

Зорро прыгает через стенки, улицы, лошадей, ослов, людей. Если разнять всю ленту на части, то станет понятным, что перед нами прежде всего упражнения гимнаста, и все препятствия, встречающиеся на его пути,—замаскированные гимнастические приборы. Сюжет мотивирует прыжки и фехтование.

Для максимального использования актера Дуглас играет в фильме не одну, а две роли. Такие удвоения актера встречаются довольно часто в американских фильмах, основанных на игре актера.

Хороша ли лента «Знак Зорро»?

Она лучше «Багдадского вора». В «Багдадском воре» цветы похожи на декадентские стулья, долина огня—на грохот в кафешантане, и строгая экономия наведена в гриме второстепенных действующих лиц.

Так плохо загримироваться и так плохо играть, как играет калиф в «Багдадском воре», никогда не сможет самый распутившийся русский киноактер.

В «Знаке Зорро» все актеры, кроме Дугласа, имеют такое же значение, как в цирковом представлении люди, расставляющие приборы.

Все они условны, одеты в испанскую униформу и одним и тем же движением рук поднимают одинаковые сабли.

А Дуглас прыгает через них.

Так же плохо, как отец принцессы, калиф, в «Багдадском воре», в «Зорро» загримирован отец героини. У него тоже отклеивается борода. Хуже играть, чем проведена им и другим актером сцена в тюрьме, нельзя.

Эта роль — не роль, а червеобразный отросток слепой кишки. Для выявления героя вводятся традиционные выродившиеся положения. Из-за них американская кинематография больна аппендицитом.

Но Дуглас прыгает через всю фильму и двигается в ней идеально.

Русское искусство нуждается в шариковых подшипниках. В фильме все движение производится медленно и затрудненно. Мы не пользуемся киноаппаратом для отбора (селекции) движения.

Дуглас прыгает тридцать раз, и лучший прыжок попадает на экран. Очарование его лент основано на удаче движения.

Наша литература и кино основаны на описании неудач.

Вот почему больная аппендицитом американская кинематография так легко через нас перепрыгивает.

Во всяком случае, «Знак Зорро» гораздо лучше «Багдадского вора».

«Багдадский вор» полон ложными деталями, которые только загромождают фильму.

Гуляет по кадрам и ничего не делает горилла. Очевидно, залежалась на складе. А сам Дуглас уже не прыгает, а двигается, развернув фронтально плечи.

Вся эта красивость — от нас. Дуглас в «Воре» уворовал движения Мордкина и Нижинского.

Мы получаем к себе на Дмитровку товар из Большого театра транзитом через Америку.

Нельзя ли сократить путь?

1925, 1926

ПОЧЕМУ ТРОЕ

Сценарий «По закону» имеет довольно любопытное обоснование. Это сценарий в одном ателье, только с тремя актерами и с толпой из четырех человек.

Две трети сценария осуществляются этими тремя актерами.

Мы перегружаем сценарии людьми и массовками. Поэтому мы теряем игру актеров. Если сравнить хороший американский сценарий с нашим, то всегда окажется, что у нас и событий больше, чем людей. Беготни тоже больше, и люди все время выпадают.

Фербенкс в «Робин Гуде» и «Багдадском воре» более экономичен с массовками, чем Митрич (есть такой режиссер) в «Перевале».

Все это создает в наших кадрах «белые» кадры без игры и чрезвычайно удорожает продукцию.

«Нибелунги», конечно, дорогая картина, но она продавалась немцами с пакетом дешевых картин, вытаскивала их.

Мы создали две-три дорогие картины, но не имеем и понятия о пакете.

Советскому производству, если оно не сумеет создать дешевую картину, придется уступить экран белиберде. Это, к сожалению, уже не пророчество.

Советскому актеру изобилие событий (привычка русского заказчика требовать — «исчерпайте тему в своем сценарии») не дает возможности игры.

Поэтому целый ряд режиссеров сейчас мечтает о сценарии для минимального количества людей с минимальным развитием.

Шутя я предлагал Эйзенштейну тему даже для одного актера, но тема оказалась, к нашему обоюдному сожалению, театральной. Для того, чтобы написать сценарий на троих, нужно выбрать такие условия, чтобы эти люди оказались связанными вместе и чтобы к ним не могли прийти со стороны.

Поэтому была выбрана тема: убийство в пустыне. Пустыня здесь материал для съемки и в то же время как бы ограда: ограда от посторонних.

Для создания сюжета необходимо столкновение двух систем восприятия. Например, борьба любви к матери с любовью к отцу («Электра», «Гамлет»). В данном случае взято обычное английское представление о правосудии и приведено в столкновение с тем, что в XVIII веке называли «естественным правом». Обнажена личная заинтересованность судей. Судьи — сами убийцы и в то же время наследники.

Сама идея суда над убийцей имеет то преимущество, что дает сюжетное торможение без внешних перебиваний. В основу сюжета положен рассказ Джека Лондона «Неожиданное».

Недостатком сценария является то, что он американский. Но Джек Лондон, к сожалению, один из популярнейших советских писателей. Его рассказы, в которых негров восторженно взрывают динамитом плантаторы, не оскорбляют нашего читателя из-за экзотичности обстановки.

Джек Лондон — прозаик эпохи торгового капитала (в колониях) — довольно демократичен для Америки. Он хочет, чтобы рабочего не били палками по голове. Пускай лучше рабочий на чудом заработанные деньги купит себе виллу («Лунная долина»).

Вторым недостатком сценария является то, что в нем убивают. Но садистическим делает произведение не убийство, а установка на убийство. Комедии «Трус» и «Наше гостеприимство» начинаются с убийства. Но эти убийства не трагичны, так как они даны общим планом.

Первые убийства в нашем сценарии также не должны впечатлять, так как убиваются люди, «не представленные» зрителю, не успевшие его заинтересовать, почти не игравшие в ленте. Эти убийства — не кровавы.

1926

Примечание

Лента «По закону» была поставлена. На территории Союза успеха она тогда не имела, то есть не имела непосредственного коммерческого успеха. Стоила она тогда пятнадцать тысяч. По заграничной продаже это была одна из лучших лент Совкино. Германия приняла фильм с недоумением. Во Франции лента понравилась.

На том же принципе работы с актером и минимальном количестве действующих лиц я построил ленту «Третья Мещанская», которая лучше прошла в Советском Союзе и считается на Западе, что не отмечалось нашей прессой, одной из лучших советских лент. В построении обеих фильм мы исходили из чисто хозяйственных оснований. Мне нужно было решить вопрос о наивыгоднейшей ленте, наивыгоднейшем использовании актеров. Если «Третья Мещанская» дает неправильный ответ на вопрос о том, что делать женщине, то это производственно обозначало только, что нужно снять другие ленты, с другим решением вопроса. Но хозяйственный принцип, определенное решение вопроса, уже был найден.

«По закону» — тяжелая лента. Режиссер изменил в ней развязку. Я думал отпустить Дейнина с виселицы и кончить ленту хорошей погодой. «По закону» не с художественной точки зрения представляет еще мою ошибку в том, что я работал в этой ленте с эмоциями слишком тяжелыми. Может быть, мы недооцениваем ту нагрузку, которую даем актеру, его эмоциональную раненость вещью. Фогель был тяжело и органически болен. Но я бы хотел, чтобы смерть, которую он выбрал, если ее нельзя было избежать, не была бы связана с лучшей ролью Фогеля.

Нужно беречь зрителя, беречь актера. Иначе решения, даже правильные, становятся тяжелыми моральными ошибками.

1930

Мрачное настроение, которое овладело кинематографистами в начале года, сейчас несколько улучшается.

При оценке положения, очевидно, не приняты во внимание рост национальных киноорганизаций и роль РСФСРовских второстепенных киногруппировок.

Госкинопром Грузии дал Шенгелая в «Элисо». Очевидно, очень крупным событием будет «Арсенал» Довженко. Эта картина и украинского и всесоюзного значения,— она доказывает правильность ставки на развитие местных национальных культурных центров и отучает нас от мысли о «провинции». Советская кинематография перестает быть русской кинематографией и становится кинематографией Союза.

Мелкие киноорганизации, постоянно стесняемые и ограниченные в выборе репертуара, дают нам «Каторгу» Райзмана—первоклассную кинематографическую продукцию.

Кинематографическая мысль продолжает работать. Еще не доказано, что лучше всего она работает в Совкино. Преимущество крупной организации сейчас в Совкино мало используется. Исследовательская работа могла бы вестись прежде всего в этом огромном учреждении. Но она ведется случайно, уже на самих картинах, и то, что должно было быть найдено чисто экспериментальным путем, ищется в самом процессе работы, задерживает ее. Плата за лишний переснятый материал, задержка в выпуске картин—это штраф за некультурность и недостаточную плановость.

Работа ГТК осуществляется тоже в дискуссионном порядке. Постоянно оспаривались удаchi ГТК, его организационные достижения случайны. В ГТК работает Эйзенштейн, потому что он и все режиссеры не участвуют в коллективном руководстве художественной жизнью фабрики. Его лаборатория оторвалась от производства. С самостоятельными группами кинорботников работает не занятый в производстве Ильин.

Совкино имеет грандиозный опыт по прокату. Совкино должно знать, как дышит зритель, через сколько времени можно вернуть картину на экран, какие картины любит Центральная Сибирь и как отражается общее состояние страны на наполнении зала. Отсюда надо сделать несколько шагов для того, чтобы идти к организации исследования современного зрителя.

Мы все еще представляем себе зрителя нерасчлененным, каким-то общим. Для нас неожиданно, когда очередь на Гарри Пилу у кино «Горн» приходится разгонять конной милицией, для нас неожиданно, когда крестьяне в Новосибирске приезжают в город и ночуют в нем для того, чтоб увидеть «Баб рязанских». Для нас неожиданна полная коммерческая неудача «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга» и полная удача восстановленной десятилетней «Пиковой дамы».

Мы до сих пор не проверили, как реагирует на одну и ту же картину зритель разного района. Между тем есть ряд картин, которые не имели успеха на первом экране и имели долгий успех на втором экране. К таким картинам принадлежат, например, «Ветер», «Светлый город» и ряд других.

Крупное централизованное хозяйство может быть прогрессивным только тогда, когда оно основано не на повторении методов мелкого хозяйства. Монополия проката Совкино должна быть связана с исследованием зрителя, с определенной научной работой, с ясным представлением своего рынка.

В настоящее время мы живем предрассудками. Мы представляем себе какого-то мифического общего крестьянина, не знаем уровня его кинематографического развития и те методы монтажа, которые до него доходят.

Сейчас определенное внимание обращено на детскую ленту. Сценарии для детских лент заказаны. Но экспериментальной работы не ведется, или она ведется не в Совкино и недостаточно используется производственными организациями. Между тем оказывается, что детей до восьми лет вообще не стоит пускать в кинотеатры, так как они слишком устают и со второй части перестают воспринимать картину.

Если показывать восьмилетним, десятилетним детям детей младшего возраста, то это им неинтересно, для них это низшая раса. Дети интересуются детьми же, но старше их самих, и детьми активными, а не паймальчиками. И эта жажда активности приводит детей к Гарри Пилу. И не то плохо, что Гарри Пиль прыгает, а плохо то, зачем он прыгает.

Мы представляем себе, что для детей нужны картины с простым монтажом. Институт методов внешкольного образования производил опыт, давая детям записывать содержание картин после просмотра. Просматривалась первая часть «Его призыва». Были дети, которые на память записывали до восьмидесяти кадров подряд в монтажном порядке и, кроме того, все надписи в части, то есть дети не только запоминали сложное кинематогра-

фическое построение, но и могли его расчленивать. Некоторые дети досочиняли картины, рассказывая, что происходило в монтажно пропущенных кусках, и эти пропущенные места они восстанавливали тоже по кинематографическому методу. Этот эксперимент пока еще не использован, между тем его нужно продолжить, нужно его много раз повторить.

У нас существует колоссальный рынок Востока. Наше кино может использовать не только наш собственный Восток, но и Персию, Турцию, часть Китая, а мы не знаем, что хочет видеть крестьянин Туркестана. Не знают это и национальные организации. Кажется, в Туркестане имели особый успех «лошадиные оперы», то есть ковбойские драмы со скачками и выстрелами.

В старину недостаток исследовательской работы над зрителем пополнялся умением районированных прокатных контор. Сейчас исследовательская работа стала совершенно необходимой и на местах. Направляя картины «на глазок», мы не занимаемся сейчас и подготовкой зрителя.

Совкино с его монополией может систематизировать в определенных районах подачу картин. Если «Мать» не доходит до рабочего зрителя, данная внезапно, то, может быть, можно восстановить тот ход развития советской кинематографии, который привел нас к последним картинам. Мы должны подготовить зрителя к восприятию хорошей картины путем ознакомления его не только с боевиками и новинками, но и введением его в круг творческой работы кинематографистов, в самую сферу методов кинематографического мышления.

Кинематографисты за то, чтобы Совкино было органической частью планового хозяйства, а не только счастливым инкассатором советской кинематографии.

1928

СТАНДАРТНЫЕ КАРТИНЫ И ЛЕНИНСКАЯ ПРОПОРЦИЯ

Хороший журналист Максим Горький любил говорить молодым рецензентам: «Не пишите для себя, не пишите для автора, пишите для публики».

Искусство считается с публикой, работает на рынок, а не друг для друга — искусство высокое. У нас работают на себя. И когда проходит фабричная или кружковая мода на определенный прием, то мы считаем его изношенным и переходим к следующему. Благодаря этому у

нас не могут создаваться стандартные картины. Мы не понимаем, что зритель развивается и двигается с иной скоростью и любит привыкнуть. Таким образом, если понимают, что зритель привыкает к определенным кинокартинам, то отказываются понимать, что зритель привыкает к определенным киноактерам и киноположениям.

Здесь есть и вина прессы, которая поговорит о чем-нибудь и снашивает предмет, не одев его. Истребляет тему, еще не использовав. Так у нас считали истребленной тему гражданской войны. Сейчас считают истребленными семейные темы, несмотря на большой успех подражательной «Жены» Доронина. Между тем и изобретательство в производстве не обязательно, это только начальный момент в производстве. Кинофабрики хотя каждый день выпускать велосипеды новой конструкции.

И в результате этого мы имеем недогруженные фабрики, долгую работу над сценарием и не понимаем грузоподъемности сценария, снимая то, что должно хватить на три варианта в одной картине. Сценарий переживает столько различных фаз, что каждая из них является самостоятельным произведением. Кончается работа над сценарием обыкновенно тогда, когда все измучатся и махнут рукой, тогда режиссер подбирает сценарий и делает то, что хочет. Благодаря соединению на фабрике людей по принципу найма, а не по принципу художественных группировок, нельзя создать элементарнейшей вещи — фабричного шефства.

Совершенно не нужно, чтобы молодые режиссеры с первого раза пускались на волю и чтобы их картины прыгали через угрозу попасть на полку, как через барьер. К чему эти скачки, в которых нет даже разбитых голов, потому что если голова разбита, а лента погублена, то все равно она склеивается знаменитыми мастерами братьями Васильевыми или их наследниками.

Режиссер-шеф должен отвечать за работу режиссера начинающего, и если они будут одной группировки, то здесь не будет художественного насилия.

При массовом производстве и производстве цеховом будет использоваться целиком художественная выдумка, которая сейчас бесплодно пропадает в монтажных картинах.

Современная же установка кинофабрики идет на отдельного режиссера, который производит каждый раз отдельные вещи и будто бы заново. Лео Мур назвал как-то киноателье гостиницей для комнат, куда приезжают и откуда уезжают комнаты и декорации. К сожалению, сейчас, кроме того, кинофабрики — гостиницы для режиссеров. Отсутствие группового лица и художественности

картины мешает создать фабрикам сборные программы, потому что на фабрике есть только отдельные комнаты, в отдельных комнатах отдельные хозяева, и собрать нечто из кусков никто не может. Между тем уже давно есть директива, совпадающая с технической необходимостью,—директива о создании сборной программы. Она была сформулирована Лениным в знаменитую пропорцию—в программу, состоящую из развлекательной ленты, хроники и научной. Такая программа дает место научной ленте, приучает зрителя к ней, такая программа дает место хронике, дает смысловую нагрузку сеансу и в то же время позволяет не перегружать содержание развлекательного материала. Наши ленты сейчас по величине более одинаковы, чем галоши. Галоши бывают от первого до четырнадцатого номера, а ленты все от 1800 до 2000 метров. Бывают и выше и нравятся публике, но те ходят без номера.

И вот режиссеры то вытягивают куцую тему, разбавляя ее хроникальными вставками— «А между тем ловили рыбу»—или просто затягивая ее бегущими облаками, то обращают фильму в каталог добрых намерений. Кто-то неведомый, не отмеченный ни в производстве, ни в прокате, как-то сказал, что серийные ленты надоели—и нет серийных лент, хотя они вовсе не надоели и хорошо идут. Составная программа избавляет нас от однометражности лент, изменяет кинематографическую технику, позволяет нагрузить фабрику, давая более компактное заполнение ателье. Наконец, составная программа позволяет делать то, что мы обязаны делать и не делаем.

Кино должно помочь селекционировать человеческий быт и человеческое движение. Нигде нет таких отсталых навыков, как в быту. Вероятно, мы даже пальто надеваем неправильно. Навыки переходят друг от друга, от поколения к поколению непроверенными, потому что быт не инструктируется и не может инструктироваться обычным способом. Мы снимаем заводы и снимаем их, обычно, пейзажно, но завод не нуждается в том, чтобы проверить себя в кино. Но у нас не снято, как нужно дышать, как подметать комнату, как мыть посуду, как топить печку, хотя в одной топке печей у нас такая бесхозяйственность и варварство, перед которым меркнет даже кинематография. Нужно создать ленту в 40—50—100 метров, которая не передразнивала бы жизнь и не ловила бы ее врасплох—потому что жизнь не воришка,—а натаскивала ее как молодого щенка.

Ленинская пропорция, кроме того, создает общественно значимое кино, иначе мы можем заниматься только консервированными вопросами: любовью, смертью и во-

обще вещами несезонными, потому что иначе кино дает ответ на общественный запрос через год, и ответ обыкновенно такой, что вызывает опять братьев Васильевых (между прочим они не братья) и заставляет их переклеить ответ.

Если ленинская пропорция не осуществлена до сих пор, точно так же как не создана еще и стандартная лента, то причина одна — кинофабрики еще не существуют, так как пока есть кустарные мастерские, изготавливающие разовый товар по случайным заказам.

1928

КИНЕМАТОГРАФИЯ НАЧИНАЕТСЯ С ЛЮДЕЙ

Писатели обижаются на киноорганизации.

На это есть полное основание, так как из-за неудачно средактированного закона сценаристы имеют право без разрешения автора инсценировать его вещи.

По смыслу закона, это было сделано для широкой популяризации вещи, для того, чтобы каждое новое ее воспроизведение не тормозилось новой выплатой какого-то гонорара, а главное, новым сговором с автором.

Но дело в том, что в кинематографическом производстве стоимость сценария — в зависимости от того, будет ли уплачено автору темы, — изменится едва ли на несколько сотых процента, потеря же получается очень серьезная.

Обычно писатель с большим трудом отрывает свою тему от банальности. Ему заданы темы. В основных сюжетных положениях он не может уйти от бытовой мотивировки. Его литературное творчество, его литературный поступок состоит в том, что Лев Николаевич Толстой называл «чуть-чуть», — в некотором повороте взаимоотношений материала:

Сценарист же очень часто не является идеальным читателем, до него не доходят те изменения материала, которые сделал писатель. Тема приходит к сценаристу очень часто через дирекцию, но пост члена правления не является литературной квалификацией. Сценарист очень часто обращает тему в банальность.

Больше того, если взять три непохожие темы и дать средним режиссерам самим написать сценарий, — получится три похожих сценария.

В этом отношении любопытен случай с переделкой сценария Лавренева «Рассказ о простой вещи». Режиссер Касьянов поставил ее неплохо.

Сценарист Леонидов, переделывавший первый раз рассказ Лавренева, недостаточно оценил вещь и удвоил ее интригу, введя линию неудачного сыщика. Любопытно, что сделал он это с разрешения автора. Касьянов как сценарист совершенно изменил сценарий, выбросив «простую вещь» — самоотвержение человека — и этим отняв у кофе кофеин.

В номере «На литературном посту» еще не родившийся писатель Сольский, человек, обладающий завидной простотой мысли, предложил совсем гениальное разрешение вопроса: не нужен сценарист.

Сценарии должны писать писатели.

Это — неверное решение вопроса.

Прежде всего, писатель обыкновенно в кино приносит нечто условно-кинематографическое и часто не в состоянии внести в кино свою изобретательность, потому что для изобретательности нужно иметь технику. Получается как будто заколдованный круг. Лавренев принял работу Леонидова потому, что она показалась ему «кинематографической».

Был такой случай в Ленинграде, что для того, чтобы прописаться, нужно было иметь паспорт, а для того, чтобы получить паспорт, нужно было предъявить свидетельство о прописке. Тут получается такая же история. — для того, чтобы работать в кино, нужно уметь это делать, а для того, чтобы уметь это делать, нужно работать в кино.

На самом же деле никакого круга тут нет.

Просто кинематография должна потратить определенное количество денег на приготовление людей.

Сейчас у нас проблему развертывания кинематографии понимают как проблему постройки кинофабрик. Между тем кинофабрики — это только большие пустоты с электрической проводкой. Поэтому идеальными кинотелье явились бы ангары.

Таких пустот у нас достаточно. Например, в Ленинграде не использована, кажется, Елисейевская оранжерея и стоит пустым Спортинг-Палас.

Кинематография же начинается с людей.

Совкино, ВУФКУ, Госкинпром Грузии — все строят фабрики, количество пустот увеличивается. Деньги на заполнение этих пустот людьми не отпускаются, в частности ГТК не поддерживается, предполагается, что люди заведутся сами, как только им начнут платить жалование.

Больше всего понадобятся кинематографии сценаристы. Сценариев не хватает сейчас, а через два года сценариев нужно будет в три раза больше.

Необходимо сейчас привлечь на фабрику целый ряд писателей, оплатить их работу, посадить их сперва писать надписи, пустить на съемку, заставить метрывать картины, столкнуть их с реальным материалом, с реальным метражом, и тогда некоторые из них смогут писать сценарии. Если брак при этой обработке будет равен двум третям, то и это совершенно стоящее предприятие.

На фабрике писатели, прежде всего, прочтут старые сценарии.

В кино сейчас многие влюблены. Мужчины влюбленные говорят женщинам почти одни и те же слова. К счастью, женщины различны, чем и достигается разнообразие. Но, представьте себе, что, если бы все слова были сказаны одной женщине, я думаю, у нее испортился бы характер.

В таком положении находится кинематография. Нам приносят похожие сценарии, один в один. Люди рассматривают себя как индивидуальное явление, а между тем мы все — явление массовое.

В данный момент нужно следующее: нужно установить, что никто не имеет права переделывать сценарии в кино без разрешения писателя и что в переделке обязательно должен участвовать автор, как идеальный читатель собственной своей вещи и как ученик в новой работе.

1927

ИСКУССТВО БЫТЬ СМЕЛЫМ

Это не только искусство, но и необходимость. Один рецензент — Соколов — предложил, в качестве спасения для кино, писать сценарии драматургически правильно. Это предложение начетчика, человека, который не знает, что правила для каждого периода искусства бывают разные. Если бы можно было сейчас писать сценарии по законам Аристотеля, то этому легко мог бы научиться каждый прилежный человек, и Ипполит Соколов писал бы не статьи, а сценарии. Но дело в том, что каждый материал требует другого сюжетного оформления. Рецензент удивляется, что «Мораль» и «Вторая жизнь» написаны правильно с точки зрения старых классических правил. Но эти фильмы построены на семейных историях, то есть материале старом, и поэтому их можно было оформить, не проявляя большой изобретательности.

Перенести эту схему на наш материал невозможно. Вопрос о том, почему в «Капитанской дочке» так много

межевания и соляной монополии без увязки с действием, объясняется тем, что в идеале советской картины и должна быть соляная монополия и линия действующих лиц только условно пересекается на герое.

Мне приходилось писать сценарий из частной жизни, «Третья Мещанская», и мне построить его было легко, и драматургически лента также могла удовлетворить немца, как «Вторая жизнь» удовлетворяет Соколова. Но конец вещи, с выходом женщины из того суррогата семьи, в котором она находилась, написать мне было трудно, и дело кончилось чисто формально — отъездом, который, к сожалению, немедленно сделался дурной привычкой советской кинематографии.

Закона построения драматического действия нет. Его изучают в средней школе, но в высшей школе узнают о функциональности художественной формы. То, что было сюжетом в XVII веке, не сюжет сейчас. В греческом романе, например, все действия героев предупреждены надписями, предсказаниями и т. п., то есть современный интерес к тому, что будет дальше, тогда отсутствовал и сюжет исполнял иную функцию, чем сейчас.

В искусстве завтрашней дороги нет, она создается. Это и заставляет художников быть смелыми. Смелость эта профессиональна и необходима.

Таким образом, я формулирую современное положение сценария в следующих пунктах:

1) Кризис советского сценария не может быть объяснен, к сожалению, кризисом творчества отдельных сценаристов.

2) Для создания нового сценария нужно не осуществление в нем старых несуществующих законов, а изобретательность.

3) Успех иностранной фильма, точно так же как и успех фильма дореволюционной, становящихся у нас боевиками, не является доказательством жизненности старых драматургических форм, так как в этих произведениях другая материал.

В наших удачных фильмах, даже в тех случаях, когда в них присутствует элемент фабульного построения, разрешение обычно дается внефабульным порядком.

В этом отношении интересен «Потомок Чингисхана».

1930

Работа сценариста в кино—это встряхивание калейдоскопа, изменение сюжетных возможностей. Это на Западе. Работа сценариста у нас—это нахождение нового материала. Наш материал и по нахождению своему оказывается трудно обрабатываемым.

Например, «Анна Каренина»—хороший роман, но попробуйте его перенести в условия нашего дня.

Вронский любит Анну. Каренин—муж. Оба притом общественно равные люди. Происходит революция, Каренина сперва везут в Таврический дворец, потом он устраивается куда-то переводчиком, наконец, эмигрирует; Вронский в добровольческой армии, едет из Крыма, Анна в эмиграции и ходит по Берлину или Парижу в котиковой шубе. С кем она живет, не интересуется даже квартирную хозяйку.

Конфликта, создавшего сюжет, нет. Он вымер.

Вот тут и учитесь у классиков.

Новый быт постепенно влез в комнаты за десять лет, во время которых революция тянула за гирю.

Нужно заново придумывать формы искусства.

Есть большая группа лиц, которая этого не хочет. Есть люди, которые не понимают, что форма старого сюжета с семейным конфликтом сейчас не годна.

Все, что я написал, опровергается кино.

У нас в кино довоенная температура. Я говорю о массовой картине.

Основной темой сейчас является повесть о блудном сыне: человек разложился и потом вернулся к своим. По дороге он посмотрел, как буржуазия разлагается.

На кинофабрике буржуазия сейчас разлагается сразу во всех павильонах.

«Яд», «Бархатная лапа», «На рельсах», «Узел», «Жена» и пр. и пр.—это одна и та же картина, одна и та же схема.

Это схема кинопрокатчиков; у нас она обыкновенна, как макароны в Италии.

Я должен поэтому признать свою вину в том, что недооценил в свое время «Братишку» фэксов и хорошую «Тревогу» Евгения Петрова.

В «Тревоге», несмотря на традиционный сценарий, есть новое в способе выражения эпизодов. В этой вещи режиссер снимает, как бы не обращая внимания на процесс выделения. Вещь не распадается, она фоновая, она вся не смотрит в аппарат.

Но и «Братишка» и «Тревога» — проходящие ленты, дешево снятые, только за это и прощенные. Люди не снимают, как «буржуазия разлагается», не потому, что они плохие, а потому, что это легче.

Она разлагается так, что ее можно снимать традиционными способами.

Некоторое опасение вызывает здесь объективность кино.

Представьте себе, что в кино вы показываете, как женщины купаются, а буржуй подсматривает. Очень трудно доказать, что это подсматривает буржуй, а не публика. Показывают-то им одинаковое.

Историческая лента опять тихо обращается в костюмную. Польша равна мазурке, и ксендзы заводятся в подвалах. Происходят революции, и все это без иронии натягивается на роман. Рушится строй, а на экране появляется надпись: «А в это время бедная Полина...»

Мы знаем, что иначе работает Эйзенштейн, но он не в счет, он — государственный заповедник.

Нашим товарищам, которые работают над фильмой факта, работать трудно.

Без Полины не верят. Говорят — неинтересно. Касса — и успех «Падения династии Романовых», которая при пяти тысячах расходов на постановку догоняет в доходе «Декабристов», стоящих так дорого, что цифра становится приблизительной. Даже касса не запрещает фильму факта. Хорошо, что Ханжонков оставил нам наследство. Фильма факта стала исторической. Нехорошо, что мы разбросали по заграницам фильмы с кусками своей революции.

Но очень плохо, что мы совсем почти сейчас не снимаем фактов.

У нас кино отказывается от того, что оно фотография.

Не снимают героическую борьбу за новые сорта технических культур, фабрики, которые строят, людей такими, какими они ходят по улицам.

Экспедиции когда едут, то едут по-старому на красивое. Осетины спускаются с гор в долины — мы не снимаем.

Мы не знаем, какие люди ходят по Новосибирску.

Мы отправляем кинематографиста в путешествие во круг света и потом разбавляем его работу старыми кадрами из фильмотеки.

А фильмотека — яд в руках пошляка. И вот мы видим, как в современную картину вставляют старый экзотический хлам. Человек идет мимо островов, на которых грандиозные плантации города, а на экране мы видим традиционного дикаря. Очень плохая температура.

Непонимание значения документа, отсутствие чувства ответственности перед зрителем.

Бесполезные негероические ошибки.

Мое положение сейчас странное. Я должен защищать в кино тенденцию и направленчество.

И в это время даже такой тихий и не вредный человек, как Юков, нападает на ЛЕФ в кино.

Кинематографисты ощущают сейчас тревогу и ответственность. День идет за днем. Между днем и днем — ночь.

Все кажется благополучным.

Между тем все идет в бесполезную пошлость.

Кино становится искусством скороснимания.

1927

ПОТЕРИ В ЛЮДЯХ

Вечер воспоминаний

Года два тому назад, нанимая режиссера, фабрики оговаривались: «Только без вашего коллектива».

Сейчас коллективы в цене, их разыскивают, им покровительствуют, и все же коллективам очень трудно.

Кинематография обладает одним блестящим свойством — в два-три года она лишает самого самоуверенного человека прежней самоуверенности.

Борьба против коллективов была борьбой киноруководства против киноискусства. Руководство выбирало сценарий, подбирало к сценарию режиссера, художника и к ролям актеров. Получалась ерунда, потому что логически после этого сам директор фабрики и должен был бы снимать или должен был снимать художественный совет, так как именно он предсказал все течение картины.

Скорбь и сокрушение

После этого началась бессознательная борьба режиссера с материалом. Отнимание роли путем мизансценирования и передачи кадров от навязанного со стороны актера кому-нибудь или чему-нибудь другому. Сами картины напоминали кушанье, называемое испанцами «кушанье скорби и сокрушения».

Ели это блюдо, кажется, по субботам, и состояло оно из мяса умерших за неделю животных.

Актеры сводились в одну картину из разных школ и обычно из разных театров, потому что кинематограф бесколлективный—это кинематограф театральный.

Иногда прикрепляли к фабрике актеров, но именно актеров, а не коллектив.

Поэтому возникал вопрос не о том, как построить из определенного художественного материала определенную ленту, а другой—о том, как сделать так, чтобы актер не сидел без работы, причем это понималось самым наивным образом.

В цирке это организовано правильно.

Незанятые акробаты и клоуны надевают униформу и выходят на манеж расстилать ковер.

Правильно это потому, что они в это время не устают нервно. В кинематографии же актеров, вероятно, заставили бы в темном углу во время чужого номера кувыряться на трапеции.

Правильность использования циркового актера тоже довольно феодальная. Костюмы униформы—это фраки или камзолы придворных лакеев. Обращение актера в слугу здесь традиция придворного и дворянского театра, в которых актер был один из челядинцев.

Мы достаточно сейчас понимаем, что такое квалифицированный труд, и поэтому актер на фабрике в промежутках между ролями занят другими ролями, только маленькими. Мы используем его всеми возможными и невозможными способами.

Создается нервная усталость актера, а с другой стороны, теряется свежесть актера для зрителя.

Это—производственная ошибка.

Но простой съемочных групп, а отсюда и актеров, хождение людей на фабрику без работы тоже объясняется отсутствием коллективов.

Выбирают сценарий для режиссера исходя не из определенного круга его возможностей, а исходя из круга тем. После этого начинается подбор актеров, и кинолента фактически делается на фабрике, коллектив которой каждый день создается заново.

Судьба зрителя

Для кинорежиссеров это создает нервную пестроту работы, погоню за знаменитостями, для актеров это создает невозможность развиваться, а для зрителя—неразбериху и невозможность ориентироваться на актера.

Не нужно спорить о том, должны или не должны существовать в советской кинематографии «звезды». Они

существуют, а если это хотите проверить, то посмотрите тиражи открыток, изображающих наших актеров.

Есть люди, тираж которых (по открыткам) полмиллиона.

Любовь к актеру, привычка следовать за ним — не порок в кинематографии. Если у зрителя есть привычка к актеру, если он его избрал своим социальным представителем, то можно, вероятно, ведя актера, изменяя его сценарную судьбу, вести за собою и зрителя.

Проблема сценарной судьбы киноартистки во многом определяет судьбу кинозрительницы.

Равнение на середняка

В нашей кинематографии, к сожалению, очень неточны художественные группировки.

Может быть, поэтому вновь найденные приемы так легко растаскиваются и снашиваются. Коллективы в советской кинематографии, кроме всего, заменяют собою художественное направление. Мы делим людей на фабриках по самым фантастическим признакам. Может быть, лучше было бы, если бы существовала фабрика фэксовской кинематографии, фабрика эйзенштейновской группировки, фабрика пудовкинской группировки и т. д.

Политическое руководство в кинематографии может существовать только в форме художественного руководства, то есть в таком виде, который охватывает специфические свойства данного производства.

Только самоуверенностью, еще непреодоленной, можно объяснить то, что сейчас берутся руководить кинематографией вообще. Такого гениального человека или такого гениального художественного совета, который уже в производстве понимал бы язык любой художественной школы, — не существует. Обычно понимание заменяется благоразумием и скептицизмом.

1929

ИПАТЬЕВСКАЯ БОМБА

О костюмах и нормах поведения

Мы мыслим части кинематографического произведения не слитыми и прикладываем только одну часть к другой. Вопрос о костюмном оформлении, о бытовых деталях произведения рассматривается вне вопросов сюжета.

Сейчас мы имеем картину, усеянную знаменитостями,— «Белый Орел».

Действие картины происходит в 1903—1905-м, предположим— в 1908 году.

Генералы в картине ходят по форме.

На балу танцуют вальс, а не фокстрот, но танцуют его в коротких юбках.

Гувернантка в картине ходит в короткой юбке, голова ее стриженная, она стреляет в губернатора.

Выстрелить ей не удалось, но если бы она и выстрелила, то все равно бы не попала, потому что она и Качалов по своим костюмам находятся в разных эпохах и им друг с другом сделать ничего нельзя.

Снимается картина «Законный брак», она же «Живой труп», по Толстому, под режиссерством Оцепа.

Есть такой великий химик Ипатьев, у которого в лаборатории делается опыт над взаимодействием элементов под большими давлениями. Это так называемые «ипатьевские бомбы». У Ипатьева под давлением все соединилось, даже несродные элементы.

В ленте «Законный брак», неизвестно под каким давлением, соединены тема Льва Толстого, режиссер Оцеп и актеры Пудовкин, Ната Вачнадзе, Мария Якобини и еще какая-то англичанка.

Люди эти связаны типографски: величиной шрифта, которым печатают их фамилии на афише.

В этом ипатьевском соединении участвует Пудовкин, и, вероятно, он знает, что делает.

Дело здесь не в беспринципности, а в бесстыльности, в том, что кинематография потеряла ощущение школы и жанра.

Режиссер Разумный поставил в Берлине «Пиковую даму» в современных костюмах.

Это последовательно.

Очевидно, он взял сюжет как условный или, грубо говоря, как общечеловеческий, но зато у него и люди ездят на автомобилях и действие происходит сейчас.

Но нельзя же играть людей 90-х годов в современных костюмах, нельзя потому, что, одевая человека в современный костюм, мы включаем его в определенную систему поведения и ждем от него современных поступков.

Бритый Протасов в модном пиджаке должен прийти за разводом не в консисторию, а в ЗАГС, и мучиться ему не из-за чего.

Анна Каренина в короткой юбке не бросится под поезд, потому что нет общества, которое отняло у нее сына и изолировало от людей.

Беспринципность этих смесей видна из того, что люди иногда спохватываются, и отдельный мундир или шляпа даются вдруг строго историческими.

Я не утверждаю, что костюмы должны быть исторически верными, точными. Нет, они должны быть такими, чтобы мы в них видели знак той социальной системы, к которой принадлежит все произведение.

Оцепу аплодировали в Берлине, но это не дает никаких указаний на его теоретическую установку.

Запад действительно требует короткой юбки, но ведь эти короткие юбки достаточно выделяются на том же Западе, и при всем сегодняшнем падении кинематографии нельзя идти на бесконечные, даже не подписанные капитуляции.

Мы чрезвычайно темперируем быт (даем его без переходов, как на рояле), сведя его к двум-трем условным знакам.

В кинематографии остались, кажется, только кринолин, крестьянский костюм, короткая юбка и рубаха с расстегнутым воротом для рабочего.

На этих темперированных костюмах могут держаться только выхолощенные элементарные сюжеты.

Исследовательская работа, социологический анализ, ощущение дифференциальных качеств (разностных качеств) при темперированном строе невозможны.

Перепутались стрелки

Благодаря спутанности сегодняшних кинематографических группировок очень трудно представить себе, что за кинематографию мы будем иметь через год.

Ход книзу изобретательской стороны в кино и смешение школ начались с коммерческого неуспеха «Октября».

Одновременно появилась публика, руководящая через кассу производством. Прогремели «Бабы рязанские». Как вещь была принята «Земля в плену».

Кинематография смешалась, как станция, на которой все стрелки переведены без учета направления поездов.

1928

КИНОАКТЕР В КОРИДОРЕ

Для русской кинематографии типично неженатое отношение к материалу.

Мы не умеем дорожить людьми, и я совершенно убежден, что через шесть месяцев состав русских кине-

матографистов обновится на 50—60 процентов. Это очень печально, так как напоминает не плановую работу, а переселение народов.

Нужно относиться к людям как к лошадям, а не как к собакам. Их нужно кормить, чистить, беречь, заставлять работать и рассчитывать их работу на долгий период. Совершенно ясно, что русская кинематография не может обходиться без актеров. Мы должны создать собственного Дугласа Фербенкса, и русская художественная культура по своей значимости более способна на это, чем американская, потому что, как я уже писал, Дуглас Фербенкс, по крайней мере на одну треть,— плохой Мордкин.

Мы берем артистку, снимаем ее в одной ленте и обычно в другой ленте берем уже другую. И это делается даже не потому, что артистка провалилась, а потому, что оказалось, что в первой ленте она сыграла хуже, чем Мэри Пикфорд, и вообще никакого чуда не произвела.

Чудес не бывает, и Мэри Пикфорд, и Фербенкс, и даже Вера Холодная могут быть приготовлены только путем долгой, внимательной работы фабрики и умения хорошо поставить актера.

Вера Холодная отличалась отсутствием мимики, и сценарий, который ее выдвигал, был построен специально так, что это отсутствие мимики работало как прием. Поставили «Песнь торжествующей любви», где героиня загипнотизирована, и лента, говорят, была прекрасна. Так хороший продавец сам создал марку своего товара.

Мы не умеем дорожить киноактерами. Где живет киноактер?

В коридоре фабрики. С бумажными хлопучками обращаются внимательнее, чем с актерами, а мы в результате получаем не больше, чем даем. Актер, которым не умеют дорожить, которого меняют, как спички,— такой актер не создаст нам крупной картины.

Нужен культ человека — сознательное, внимательное отношение к актеру, писание сценария для актера, газета, реклама для актера.

Деревня, оценивая ленту, всегда говорит об актере, спрашивает — увидит ли она его еще раз. Так относится маленький хозяйчик к актеру, он своей психикой угадывает, что легче, экономнее воспринимать одного и того же актера в трех лентах, чем три ленты с новыми актерами. В смысле отношения к актеру у нас не производственный коллектив, а проходные казармы.

Третья фабрика ставила очень плохие картины. Может быть, она передумает, хотя, конечно, ручаться

нельзя, потому что мы все кинематографисты проходящие и проходящие.

Но на Третьей фабрике ставили деревенские картины и для экономии держали постоянных актеров. И в результате работы с очень посредственными режиссерами все-таки актерский коллектив выделил двух артисток.

Одна из них—очень талантливая, разнообразная, несмотря на плохой сценарий, в котором ей все время приходилось умирать, хорошо смеющаяся, плачущая и хорошо движущаяся—Яковлева. Другая артистка— Антоновская, которую мы видели только в эпизодах, так как для нее не было места в сценарии, и все-таки в эпизодах, в совершенно провальных картинах она смогла показать себя.

Тут нет большой заслуги фабрики— ей помогла экономика. У нас на фабриках достаточно лишнего народа, но совершенно никуда негодно наше теперешнее отношение к киноактерам, когда мы думаем, что в нашем распоряжении вообще весь СССР, что киноактеров у нас толпа— тысячи, миллионы.

Это показывает только, что мы еще не научились ценить киноактеров, что мы просто не знаем цену этого товара. Это очень печально, потому что иностранные ленты каждый день своим успехом наказывают нас за наше неумение.

1926

СОВЕТСКАЯ ШКОЛА АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

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

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

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

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

Ленты такого типа невыгодны прежде всего для актера, потому что они обычно берут его как уже созданную величину и только объясняют, почему именно в данной ленте Москвин опять плачет. Эти ленты основаны на театральном облике, и в них все остальное, вне актерской части, является, в сущности говоря, сильно развитыми проходами.

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

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

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

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

Мы же строим не актера, а ленту. Ленты театрально актерские, вероятно, в результате будут исчерпаны, и они идут вообще по своим качествам вниз, что достаточ-

но ясно видно из ряда — «Поликушка», «Коллежский регистратор», «Родился человек».

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

Так как это место чрезвычайно сложное, требующее умения изолировать свои свойства, то наш актер может быть заменен или только бесконечным количеством типажа, который нужно будет отыскивать какими-то общегосударственными средствами, или ничем не может быть заменен.

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

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

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

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

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

1928

ЗА СТОЛБЫ

Прокатные данные говорят нам, что комедии выдерживают гораздо больший срок на экране, чем всякая другая кинолента. Может быть, кроме приключенческих. Интерес к кинокомедии у зрителя чрезвычайно высок. Так как кино должно вытеснить водку и пиво, то нам особенно

нужна комедия, то есть вещь, которая не нагружала бы зрителя, развлекала бы его. Пиво, вероятно, довольно трудно вытеснить лекцией об астрономии. Между тем в деле создания кинокомедий у нас мы видим только попытки. Были комедии с Ильинским, имевшие успех, но тип, созданный Ильинским и идущий прямо от роли Грумио в «Укрощении строптивой», оказался связанным с определенной тематикой. Это закройщик, служащий, то есть герой, не позволяющий привлекать в комедии разнообразный материал.

Были попытки, и попытки удачные, комедии у фэкссов, но это была комедия чисто эксцентрическая, и от нее фэксы скоро перешли к другому, условному материалу, всегда готовой мотивировке — истории.

Одной из лучших комедий у нас является комедия Попова — «Два друга, модель и подруга». Это комедия бытовая, с крепкими мотивировками, с в меру правдоподобными положениями и со смешными вещами. Комизм вещи, так превосходно понимаемый американцами, нами почти не используется, между тем у нас, при диком существовании в одной стране самых разнообразных укладов, вещи сами просятся на комедийное обыгрывание.

Две скалы стояли у Гибралтара, и их называли Геркулесовыми, и езда за Геркулесовы столбы считалась нелепостью. За ними и лежал Новый свет.

Два «Геркулесовых столба» стоят сейчас в устье советской комедии. Это — эксцентричность и мотивировка. Эксцентрические комедии у нас имели целый ряд неудач и часто находят себе прибежище на полках. Но смешное основано на контрасте, а кинематографически смешное должно быть основано на контрасте видимом. Как только мы уходим от мотивировки и начинаем работать с реально не существующими величинами, то нет смешного, так как нет материала для деформации.

Английский и особенно американский эксцентризизм — эксцентризизм бытовой. Корни типа Чарли Чаплина хорошо вскрыты Курсом в его книге «Самое главное».

У нас принято почему-то считать, что советская комедия и драма должны быть чисто бытовыми, и неоднократно делались попытки закрепить 90-е годы прошлого столетия как социальную норму.

Мировой успех эксцентрической комедии показывает, насколько доходит она до самых широких масс. Гарольд Ллойд не только американский, но и китайский герой, а Чарли Чаплин — герой всемирный. Чарли Чаплин — человек, несомненно работающий эксцентрическими методами со специальными эмоциями, человек, умеющий

ими пользоваться; поэтому особенно интересна та переписка между Чарли Чаплином и Лениным, о которой бегло говорил в интервью Мейерхольд.

В наших условиях создание комедии затруднено тем, что мы, несмотря на успех заграничной комедии, именно от нее отрезаны. Наш зритель и режиссер Чаплина почти не знают. Мы не имеем возможности использовать величайший в мире эксперимент над смехом. Те попытки, которые делаются у нас, вероятно, являются рядом неудачных повторных изобретений.

Для создания советской комедии необходима экспериментальная работа по определению нашего широкого зрителя. Нужно анализировать, как принимается комедия на фабрике и в деревне.

Сценаристам необходимо ознакомиться самим с мировой кинокомедией. Режиссерам и сценаристам необходимо создать социально значимую комедию, допустив широкую возможность пробы и эксцентрической и бытовой комедии.

Кассовый неуспех «Пелагеи Деминой», вероятно, объясняется сценарной ошибкой, так как нельзя в комедии позволять главному герою так выпадать из действия. Тут даже заключение в тюрьму — недостаточная мотивировка. Зритель скучает без Пелагеи. Комедия основана на непрерывной заинтересованности в герое. Но и в «Пелагее» лучше всего доходит до зрителя эксцентрический момент смеющегося бюста.

Эксцентризизм и инверсивность положения оправдали себя, при хорошем режиссерском темпераменте и знании быта, в показе Шенгеляя прежде сильно скомпрометированного кавказского материала.

Мы сейчас в кинематографии отравлены скептицизмом. Скептицизм весьма мало полезен на производстве. Опыты над кинокомедией лишены необходимейшего свойства опыта — непрерывности. Попробуем, не выйдет — бросим, а выйдет — тоже бросим. В результате и режиссеры, которые связаны с кинокомедией, как Барнет, тоже сходят на иные, традиционно более высокие жанры.

Если эксперимент слишком дорог, то можно попытаться произвести его на малометражных комедиях, которые сейчас не существуют только потому, что не имеют места на экране, не входят в нашу систему проката.

1929

«ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛЕТ» И КИНЕМАТОГРАФИЯ

1

Товарищ Блюм — оператор «Перелета», жму ручку вашего аппарата! Вы засняли превосходный материал.

Не верьте людям, которым не понравились ваши съемки сверху. Воздух у вас настоящий. Она так и выглядит — земля с аэроплана.

Стада внизу, как черепки разбитого горшка. Дома — как баранки, с отверстием двора внутри. Земля сверху однообразна и геометрична.

На Дону я видел большой Дом младенца. Там лежало четыреста ребят. Здоровье детей удовлетворительно, но они страдали госпитализмом. Госпитализм — это болезнь отсутствия личной судьбы. От этого дети плохо развиваются.

Земля с аэроплана все еще больна госпитализмом.

Ракурс так нов, что исчезает разница между городами, между полями.

Воздушный снимок — новая возможность, новый материал.

Нос аэроплана хорошо режет облака. И облака хорошо работают, показывая высоту. Не подрезайте этот материал.

Но у меня есть с вами разговоры и посерьезней. Вы не показали перехода от воздушных съемок к земным.

Вы дали виды Байкала сверху, а скалы — с поезда. Кто мне докажет после этого, что вода байкальская?

Такие же возражения о Гоби.

Для кинематографиста такой монтаж неубедителен, для зрителя — тяжел. Неправильный монтаж, трудный для восприятия.

Потом, нельзя так нерасчетливо бросаться материалом: вы, например, показываете рикшей сразу толпой, улицей. Они перестают поражать.

Ваша лента русская: она построена по системе трехполки. Об этом можно говорить долго.

Еще вопрос — надписи. Они у вас никакие. Вы устанавливаете все время в надписях сходство между китайской и русской революцией. А кадры говорят о разнице.

Нам не нужен наивный параллелизм. Наука и искусство мыслят различиями, а не сходствами. Мы знаем и должны знать о специфическом характере китайской революции.

Студенты в тогах заслуживают комментария. И все таки генералы во френчах—в надписях не должны быть канонизированы. Не сглаживайте остроты ленты.

Подрежьте, подмонтируйте ее, дайте сделать надписи востоковеду и хорошему писателю.

2

Тома Сойера тетка заставила белить забор.

Том Сойер белил его с аппетитом. Друзья его сперва смеялись над принудительной работой, но Том Сойер красил так убедительно, что им и самим захотелось сделаться производственниками. Они красили за него и в результате еще платили за право работать.

Товарищи, учитесь красить заборы.

У нас к хронике относятся как к принудительной работе. Показывают неплохой «Совкино-журнал» стесняясь. От конфуза даже опаздывают. И если видишь на экране, как идут босиком комсомольцы, то думаешь о том, что пора покупать валенки.

Можно ли ставить «Великий перелет» первым экраном?

Можно, если сделать это с аппетитом, по повышенным ценам.

«Великий перелет»—хороший товар. Там китайское войско встречает наш аэроплан поклоном. Там ламы (в Монголии) одеты изобретательней, чем вся постановка «Аэлиты». Там китайчата очаровательней Джекки Кугана.

Там все китайское. Все не наше. Там люди возят тяжести, которые нужно возить на грузовичках.

Это прямо обвал Китая.

Вы многое поймете в мире, когда увидите эту картину. Ее кадры полны своей китайской жизни. Все режиссеры будут учиться у этой картины.

А зритель поймет после нее, кто такой Чжан Цзолин и кто такие китайские рабочие. Узнают о том, что Китай разный. Что Китай сердит. Новой злобой. Злобой против иностранного купца.

«Великий перелет»—очень хороший товар.

Веселый оператор снимал картину, а администратор картины служил штативом. Дальше еще никто не шел в деле сокращения штатов.

Учиться торговать—это значит уметь организовать покупателя.

Учитесь продавать хороший товар. Умейте его показывать.

КУДА ШАГАЕТ ДЗИГА ВЕРТОВ?

Включение реального материала в произведения искусства — явление закономерное и неоднократно бывшее.

В «Мельмоте Скитальце», упомянутом в «Евгении Онегине», ужасы романа снабжены примечаниями: это, мол, было с тем-то и тем-то.

Получался своеобразный монтаж аттракционов, установка читателя была на кадр, на сообщение. Сюжет мотивировал трюк.

Трюк — это не только тогда, когда Гарри Пиль в белых гетрах прыгает с крыши на крышу. Трюк — это кусок материала, эстетически переживаемый.

Монтаж аттракционов (Эйзенштейна) — переход на материал.

Сосновский в хорошей статье «Пафос сепаратора» поразился новому кадру с адресом, герою с фамилией.

Это будет в кино. И конечно, это относится не только к сепараторам. Это будет в литературе. Вероятно, это будет называться «роман».

Салтыков-Щедрин в письмах к Некрасову протестовал против того, что «тот называет мои статьи повестями и романами».

Пока история литературы изучает не произведения, а их названия.

Роман умирает давно.

Великая русская литература — большое несчастье для современности.

Потому что из-за нее ждут «большого полотна» и Кити Левину — комсомолкой.

Дзига Вертов прямой и крепкий человек. Кажется, что он в числе тех, которые воспринимают изменение искусства как конец его.

Он за внехудожественную, внеэстетичную кинематографию. Кажется, его группа против актера. Но так как неактер не умеет себя вести перед аппаратом спокойно, то возникает такая проблема: научить всех сниматься. Сложный способ забивания стенки в гвоздь.

Дзига Вертов сделал в советском кино много. Благодаря ему появились другие пути.

Мне пришлось видеть «Шагай, Моссовет!».

В этой ленте большинство кадров снято не Вертовым и не по его заданию.

Он берет хронику как материал. Но нужно сказать, что собственные кадры Вертова гораздо интересней того,

что он нашел в хронике. В них есть режиссер. В них есть эстетический расчет и изобретение.

Лучшие кадры — поливка улиц, съемка поезда из-под колеса, новый и старый быт, снятый не без импрессионизма.

Талантливость Вертова — общая кинематографическая, и она несомненна.

Теперь идет вопрос о художественной тенденции ленты.

Монтаж быта? Жизнь врасплох? Не мировой материал. Но я считаю, что хроникальный материал в обработке Вертова лишен своей души — документальности.

Хроника нуждается в подписи, в датировке.

Просто стоящий завод или стоящие 5 августа 1919 года мастерские Трехгорной мануфактуры — это разница.

Говорящий Муссолини меня интересует. А просто толстый и лысый человек, который говорит, — пускай он говорит за экраном. Весь смысл хроник в дате, времени и месте. Хроника без этого — это карточный каталог в канаве.

Дзига Вертов режет хронику. Работа его в этом отношении не прогрессивна художественно. Он, по существу, поступает так же, как и те наши режиссеры-постановщики, да будут украдены памятники с их могил, которые режут хронику, чтобы вставлять ее куски в свои картины. Эти режиссеры превратят наши фильмотеки в груды битой пленки.

Я хочу знать номер паровоза, который лежит на боку в картине Вертова.

Я хочу от Вертова того, что мы имели уже от Мэтьюрина. Конечно, Вертов взял на себя чрезвычайно тяжелую задачу: две тысячи метров без сюжета. Эту задачу нужно непременно укоротить на пятьсот метров. А всю работу нужно озаводить. Нужен сценарист. Нужен сюжет, но не основанный на судьбе героя. Ведь сюжет это только смысловая конструкция вещи.

Это не стыдно.

Мне кажется, что работа Вертова нуждается не в компромиссе, а в более последовательном проведении принципа.

И прежде всего в аудитории.

У нас оставляют иногда режиссера года на два без экрана.

Потом удивляются: оторвался от масс.

Режиссер должен чувствовать своего потребителя. Зал кино. Вертов нуждается в прокате. Без проката нет идеологии: нет форменных достижений.

Несколько слов вступления

Трудно отвязать память от причала молодости не только своей, но и от молодости поколения. Легли между нею и тобой туманы, книги. Много разных книг, но тумана больше всего... Лег приобретенный опыт, а опыт подсказывает, что главное можно передать через детали.

Однажды художник кино В. Егоров продемонстрировал мне, как можно показать на экране море, не загромождая ателье декорацией. Он поставил край борта, за ним положил на пол черный бархат и другой кусок черного бархата повесил как занавес. На черный бархат пола поставил таз с водой. На этот таз дали луч прожектора. Егоров сказал, что зритель по этому сигналу поймет все. Потом показал мне кусок. Я увидел ночь на море, и только одно место, освещенное, может быть, луной из-за облаков, сверкало и переливалось.

Это было не только море, это было море ночью.

Правду в искусстве можно передать только тщательно продуманной, найденной деталью. Продуманной, но не придуманной.

Мы знаем, что Дзига Вертов работал вначале вместе с Михаилом Кольцовым, большим советским журналистом. Он пришел в кино как секретарь Кольцова.

Кольцов был смелым журналистом, который на самолете того времени, не имеющем поплавков, на самолете ненадежном, перелетал из Москвы в Константинополь. Я сказал ему, что он мог упасть. Он ответил, что журналист об этом не должен думать. Журналист должен думать о статье.

В воспоминаниях своих Дзига Вертов пишет:

«В 1918 году Михаил Кольцов предложил мне работать в кино. Это было вскоре после постановления Московского Совета о введении контроля на кинопредприятиях, то есть период, предшествовавший национализации кинопромышленности. Мы начали выпускать «Кинонеделю» — экранный журнал. Через несколько месяцев т. Кольцов перешел на другую работу, доверив мне руководство кинохроникой»¹.

Теперь представим себе Москву начала 20-х годов. Много красных кирпичных домов. Черные вывески с

¹ Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, с. 133.

золотыми буквами. Много церквей. Улицы, мощенные булыжником. На улицах извозчики. По Страстному бульвару, по внешнему проезду его, мимо маленького одноэтажного дома идет Михаил Кольцов.

Через несколько лет в этом доме будут редакции шестнадцати журналов. Заведовать этими журналами будут два человека: Михаил Кольцов и Ефим Зозуля—старый журналист, тот, который стариком пришел потом в московское ополчение, пережил много боев и умер от заражения крови—у него была кровь старше, чем сердце.

В короткой кожаной куртке идет молодой человек в круглых очках. Такие очки были модны, их показал нам Гарри Ллойд в комических картинах. Человек в очках—Михаил Кольцов—идет мимо красной стены Страстного монастыря. На стену смотрит с высокого пьедестала, закутавшись в чугунный плащ, Пушкин. Памятник его стоял тогда на Тверском бульваре. С правой руки Пушкина—старая церковь. Между Пушкиным и Страстным монастырем—маленькая трамвайная станция, и здесь проходят трамваи. Черные рельсы точно и далеко видны среди серого булыжника. Кольцов выходит на бульвар, проходит мимо церкви, мимо старых домов, мимо того дома, в котором жила Анна Керн, идет через проходной двор.

В Малом Гнездиновском переулке был лианозовский особняк с садом. Особняк тогда был двухэтажным (теперь он пятиэтажный). В нем просмотровые залы. В нем сидят люди, которые собираются переделать кинематографию.

Здесь и молодой Дзига Вертов. Он уже мечтает о создании нового искусства—хроникальной документальной кинематографии. Создавать ее надо на основании газетного опыта.

Газета имеет свой сюжет,—сюжет, основанный на столкновении событий, фактов. Сюжет этот как будто случайный, но он определен заданиями дня.

Сейчас газетный монтаж придет с Вертовым в советскую кинематографию. А еще через десятилетия он придет и в художественную кинематографию к Феллини, к картине «Сладкая жизнь», где в сюжете фильма от газетных полос остались газетные фоторепортеры: они бегут с аппаратами фиксировать ужасы дня; они похожи на фурий (евменид)—богинь мщения, преследующих виновных. Они были богинями судьбы. Теперь они бегут не с факелами, а с приборами для моментальной вспышки при фотографировании.

Сюжет в искусстве—разнооформляемая работа по выявлению сущности предмета путем сопоставления ча-

стей событийных, придуманных, или взятых из истории, или взятых из хроники сегодняшнего дня.

Тогда для документального кино сюжетом называлась короткая, имеющая начало и конец, запись факта, это кусок, вырезанный ножницами из ленты, обыкновенно он начинается приближением аппарата, а кончается затемнением.

Вот такие сюжеты потом Дзиге Вертову пришлось снова монтировать в последние годы жизни. Он работал на Центральной студии документальных фильмов. Время для него попятилось.

Моды времени и законы искусства времени

Первые снимки Дзиги Вертова. На них молодой, самоуверенный, счастливый человек, — человек, дышащий удачами времени. Ему казалось, что все начинается совершенно заново, что прошлого как будто и не было.

У того времени были свои моды.

Поэт и драматург Сергей Третьяков носил странный галстук из кожи. Этот ремешок — знак галстука, напоминание о нем, а не галстук: острое времени было направлено на отрицание, а не на утверждение.

Теоретик, ныне забытый, Алексей Ган утверждал, что вообще не будет никакого искусства, а будут народные праздники, процессии: на пути процессий будут стоять баррикады, идущие будут их разрушать, как бы заново принимая участие в революции.

Здесь все неверно.

Революционеры не столько разрушают баррикады, сколько возводят баррикады для того, чтобы бороться со старым, сильным; разбирает баррикады полиция; кроме того, этот трюк или аттракцион может быть использован только один раз.

Эпоха революции в искусстве как будто начиналась не с утверждения, а с отрицания. Эту ошибку Пролеткульта точно определил В. И. Ленин. Он сказал, что революция не отрицает прошлого, а изменяет его направленность; революция наследует все, что было великого в жизни и в искусстве.

Позднее «Леф», в котором работали Маяковский, Пастернак, Асеев, Бабель, отрицал искусство, печатные стихи, отрицал существование стихов стихами.

Молодой Маяковский еще до «Лефа» подписался под манифестом, в котором предлагал сбросить Пушкина с парохода современности.

Прошли десятилетия. Пароходы существуют только на глухих реках, даже для кинокартин нам иногда приходится заново их строить. Воды океанов, озер, больших рек заняты дизелями, ракетами, атомоходами. Пушкин жив.

Толстой доходил в отрицании даже до самоотрицания, говоря, что для истинного искусства ценны только две его вещи. Он писал: «При этом еще должен заметить, что свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства, за исключением рассказа «Бог правду видит»... и «Кавказского пленника»...».

Так писал великий человек в 1897 году. Он отрицал Софокла, Еврипида, Эсхила, Аристофана. В музыке признавал только несколько отрывков, но очень любил Шопена.

Искусство, двигаясь вперед, отрицает самоотрицание.

Искусство Возрождения отрицало искусство средневековья, считая готику только варварством. Искусство Франции долго отрицало Шекспира.

Мейерхольд в 1921 году отрицал всю классическую драматургию. Он писал: «Где репертуар, который, встретив малый ограниченный круг, оскорбит надменные его привычки и заставит замолчать мелочную привязчивую критику? Где репертуар, способный одолеть непреодолимые преграды? Где трагедия, которая могла бы расставить свои подмостки и переменить обычаи, нравы и понятия целых столетий?»

Искусство первых лет революции жило во многом пародиями, эксцентрикой.

Так шли к цирку и к кино через цирк фэкссы.

Так пародировал Островского Эйзенштейн. Так пародировал в надписи на стене монастыря старые молитвы талантливейший Сергей Есенин, человек, глубоко понимавший прошлое и потому яростно его целиком отрицавший.

В этом отрицании было и отречение, ненависть к религии, которая в этой ненависти еще продолжала существовать.

Искусство необыкновенно плотно, необыкновенно крепко. Но нам в искусстве, в сегодняшнем искусстве, надо было решать не только судьбу человека. Мы должны передать социальное поле напряжения, которое создают в мире новые явления. И вот это искусство сопоставления явлений, мышления кадром, мышление предметом — это новый способ понимания мира.

Этот способ создан был кинодокументалистом Дзигой Вертовым.

Дзига Вертов создал свой круг людей, и рядом он имел преданных сторонников, которые не изменили ему

ни в годы долгих побед, ни в годы долгого непризнания.

В 1945 году в статье «Как я стал режиссером» Эйзенштейн вспоминает, как он думал «лет тридцать тому назад». Он рассказывает, как он шел от Мясницкой к Покровским воротам и как думал со всем жаром человека двадцати двух лет об искусстве. Он думал: «Убить! Уничтожить!» Он думал, что надо сперва познать тайны искусства, сорвать покровы и потом разбить старое искусство.

Дзига Вертов в третьем номере журнала «Леф» 1923 года написал:

«Приятельски предупреждаю:
не прячьте страусами головы,
подымите глаза,
осмотритесь —
Вот!
Видно мне,
и каждым детским глазенкам видно:
вываливаются внутренности,
кишки переживаний
из живота кинематографии,
вспоротого
рифом революции.
Вот они волочатся,
оставляя кровавый след на земле,
вздрагивающей от ужаса и отвращения.
Все кончено».

Прибавлю, что этот кусок для большего ужаса набран разными шрифтами: корпусом, дубовым, другим жирным шрифтом.

Это объявление войны, попытка совершить смену вех.

Рядом Эйзенштейн напечатал «Монтаж аттракционов».

«В двух словах. Театральная программа Пролеткульта не в «использовании ценностей прошлого» или «изобретении новых форм театра», а в упразднении самого института театра как такового с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия *квалификации бытовой оборудованности масс*».

Дзига Вертов — режиссер

Сперва он был не режиссером. Его называли съемщиком. Предполагалось, что режиссер должен иметь дело с актерами. А человек, который снимает факт, не режис-

сер, а съемщик, он как бы помощник фотографа, он консультирует по выбору кадров и точек съемки.

В 1918 году Дзига Вертов выпускал киножурнал, который назывался «Кинонеделя». Он был автором текста. Так было в 1918 году.

В том же 1918 году он работает над исторической хроникой «Годовщина революции», в которой уже использован был различный материал сопоставлений.

Потом захотел вмешиваться в жизнь, захотел снимать «Киноправду». Но что такое «киноправда»?

«Правда» — это слово. Но слово — это еще не вещь или это уже не вещь. Слово — это обобщение.

В Библии, в 1-й и 2-й главах книги «Бытие», невнятно, с повторениями рассказывается, как создаются и не зараз и не по порядку сложности разные виды животных.

Слово не вещь, а обобщение разных вещей, разделение их на отряды, на некоторые отдельные обобщения.

Искусство, пользуясь словом, или рисунком, или скульптурой, выделяет общности, а потом уточняет элементы общности. Сами слова дают только общее; выделение частного происходит позднее.

Литература живет словом, а слово — это обобщение. Литература преодолевает общее, говорит: вот эта женщина — Анна Каренина, она аристократка, но она не только женщина определенного круга, не только жена, которая изменила своему мужу. Посмотрим судьбу именно этой женщины, и через нее мы увидим все или, как потом про любовь говорил Маяковский: «Жизнь встает в ином разрезе, и большое понимаешь через ерунду».

Любовь для Маяковского — это его судьба, не ерунда.

И Анна Каренина, конечно, не ерунда, хотя Толстой много раз отказывался от этого рассказа о любви офицера к молодой женщине. Ему казалось временами, что это недостаточно серьезно. Он торопился кончить этот роман.

А в кино все единично. Сняли Самойлову в роли Анны Карениной. Вот эта женщина и есть Анна Каренина. И дуб, снятый в кино, — вот этот дуб. Кино идет от частного к общему.

Кино для того, чтобы показать мир, обобщить мир, должно монтировать, потому что само мышление человека — это монтаж, а не только отражение. Ты видишь себя в зеркале, сравниваешь себя сегодняшнего с собой вчерашним и себя причесанного или лысого с собою же не причесанным, но кудрявым. Искусство — это сопоставление отражений, это размышление над миром. И вот почему так подчеркивал Сергей Михайлович Эйзенштейн

слова «монтаж» и «аттракцион». Он будет монтировать вещи необыкновенные.

Были великие режиссеры, которые снимали обыденную жизнь, но у них в руках был угол съемки, степень приближения.

Они снимали человека в его обстановке и в своем методе видения.

Что же было нового у Дзиги Вертова?

Он захотел снимать жизнь врасплох, внезапно найденную жизнь как бы вне искусства, вне привычных восприятий. Это ошибка? Нет, это неточно понятое слово «изобретение».

«Записки охотника» — это тоже жизнь врасплох. Тургенев с Ермолаем идут охотиться. Они жизнь видят врасплох, мимоходом, думая о другом, стремясь к другому, и поэтому видят они заново.

Так показывает жизнь Гоголь, который не только дает Чичикову невероятное предприятие — скупку мертвых душ, но и перемежает рассказ о нем невероятными по широте описаниями России, лирическими отступлениями.

Многое начинается с ошибок.

Новое течение искусства часто начинается непримимо, как будто заносчиво. Не надо думать, что нетерпимость — всегда только ошибка, отрицание во имя самого себя.

Все это началось как будто «вдруг».

Слово это необычайно, хотя применяется часто.

Толстой удивляется тому, что у Достоевского часто встречается слово «вдруг». У него много неожиданного, прямо противоположного тому, что должно было бы произойти.

Но что значит слово «вдруг»?

Слово «вдруг» имеет два смысла: «внезапно» и «вместе». Есть старый морской термин: «Поворот всем вдруг!» Это означает, что все корабли внезапно должны повернуться, внезапно для неприятеля и дружно между собой.

Великое значение Достоевского сейчас объясняется и тем, что в мире внезапно ощутилось новое великое «вдруг».

Сам Толстой писал в «Дневнике» 6 июля 1881 года: «Революция экономическая не то, что может быть. А не может не быть. Удивительно, что ее нет».

Она была уже в противоречиях жизни и «вдруг» появилась в противоречиях искусства.

Октябрьская революция не могла не случиться. Следует удивляться и исследовать причины устойчивости многих иных стран.

Но «вдруг» для них неизбежно.

Октябрьская революция создала другой строй в классовых сражениях, другую возможность неслучайных случайностей. Герои Достоевского и герои Толстого уже живут в системе двух нравственностей.

Осознание перемены вызывало стремление изменить всю систему искусства и создать новую систему нравственности, новое восприятие жизни, новый реализм.

В искусстве вдруг приближается весь мир вместе, но приближается неожиданно. Тем, что у Данте жизнь осмыслена адом, что у Толстого война осмыслена восприятием солдата, глазами невоенного человека Пьера Безухова и глазами Кутузова — военачальника, не верящего в военное искусство.

Надо было дать новое отражение, надо было увидеть новый мир, который повернулся «вдруг», повернулся так, как он никогда не поворачивался.

Что же сделал Дзига Вертов, кроме запальчивых, юношеских и не совсем оригинальных отрицаний самого искусства? Эти отрицания мы делали все «вдруг» или, во всяком случае, целыми группами, будем их называть «вдруговыми» группами, группами друзей, одинаково видящими.

Что он изобрел, что появилось у него заново — «вдруг»?

Почему имя его прожило десятилетия и его значение во времени возрастает?

Не все изменилось «вдруг», но вдруг изменилось значение оставшегося.

Длинное заключение к тому, что не было сказано

О Дзиге Вертове надо написать много книг, и тогда заключения к нему будут явственны.

Но книги еще не написаны. Считается, что Дзига Вертов малопонятный.

« Был когда-то в «Межрабпромфильме» свой кинотеатр с толковым директором. Прокатывали однажды картину, кажется «Багдадский вор». Она имела большой успех. Потом люди перестали ходить.

— Снимем картину, — сказали директору.

— Нет, — ответил директор, — это ходили те, которые знают, куда ходить и какие картины смотреть. А я обращусь к тем, кто ничего не знает.

Он продолжал держать картину при пустом зале две недели, увеличивая количество афиш вокруг театра.

Потом показалась публика, потом публика наполнила зал, и при переполненном зале картина еще шла, кажется, четыре месяца.

Не надо думать, что первый интерес к явлению — это и последний интерес. И что все книги должны быть обязательно распроданы в магазине в три месяца. Мои книги хорошо покупаются — я не себя защищаю. Я защищаю великий принцип трудности порога восприятия.

Картины Дзиги Вертова первоначально не имели успеха, потому что их рассматривали как кинохронику. Потом они имели успех и у публики и в большой партийной прессе.

Были даже очереди у непрорекламированных картин, например у картины «Шестая часть мира»; она вышла в 1926 году. Она была посвящена экспорту и импорту Госторга. Она имела полный зал, но мы недотерпели с ней до нового прилива людей.

Расскажем коротко об истории картин Вертова, о необходимости их появления и об истории их успеха или неуспеха.

В 1920 году выпущена была его картина «Бой под Царицыном» всего только в трех частях. Картину монтировали, сперва подбирая по смыслу, как всегда это делалось.

Документальные картины уже сами по себе по методу съемки имеют короткие куски. Это возникает потому, что натуре нельзя сказать «остановись!». Она не нанята, она не закреплена.

Монтажница сперва монтировала, потом увидела, что куски очень маленькие, — она сочла их за обрезки и высыпала в корзину. Пришлось их доставать.

Сейчас короткий кусок мало живет в киномонтаже — предпочитают длинные куски. Вероятно, это происходит потому, что у нас звуковое кино, а звук имеет свое время.

Одно мгновение, один промежуток мигания глаз достаточен для того, чтобы увидеть, даже разглядеть.

Звук имеет свою продолжительность; он трудно накладывается на мгновение, если не понять, что звуки в музыке при своей продолжительности, сменяясь, накладываются один на другой воспоминаниями.

Короткий кусок подготавливает появление длинного куска; он сигнал для внимания.

В Киеве Дзига Вертов снял картину «Человек с киноаппаратом». Это была картина совсем без надписей. Она была без сюжета. Можно сказать, что эта картина о методе. В ней есть куски как будто не оправданные: разламывается на экране Большой театр. Куски на кадре

то двигаются, то останавливаются. Это симфония зрения, это то, что называется «эксперимент».

Это было сделано в 1929 году.

После этого появилась картина «Симфония Донбасса». Я посмотрел эту картину в «Арсе» на Тверской улице. Картина сверкала, шумела.

Я вышел после сеанса и пошел не в ту сторону, в которую мне надо было пойти. Я был оглушен, как будто я рыба в реке и в реку бросили гранату.

А потом я увидел эту картину на Западе через несколько лет. Изменилась техника экспозиции, демонстрация картины. К звуку привыкли и научились регулировать. Я все услышал и все понял. А потом я узнал, что Чарли Чаплин передал Вертову через Айвора Монтегю письмо: «Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которую я когда-либо слушал.

Мистер Дзига Вертов — музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним. Поздравляю. Чарльз Чаплин».

Успехи в те дни сгустились, они стали как будто ежегодными. Цепь кинолент о Ленине и «Ленинская киноправда» заключалась лентой «Три песни о Ленине». Сейчас, более чем через сорок лет после выхода фильма, сценарий и отзывы о нем опубликованы в книге «Три песни о Ленине» (М., «Искусство», 1971). Мы видим сценарий, кадры, надписи.

Теперь мы понимаем, для чего нужно иногда применять короткий кусок. Он соединяет своим повторением, делает каждый раз вновь узнаваемой всю картину. Ленина в картине мало, его мало сняли. Мы очень мало снимаем живых людей и почти не сняли Горького, Маяковского. Не сняли людей революции. Не сняли меняющиеся города. Мы пропустили свою историю. Я говорю только про кино. Фильм «Три песни о Ленине» имеет свой сюжет, свой кинематографический образ. Тут рассказывается о женщине в чадре, о том, как она ее сняла и как бы вышла из тюрьмы. Рассказывается это в песнях. Песни были собраны Вертовым. Я видел эти чадры. Те, которые я знаю, были сделаны из тонкого волоса; они были похожи на очень частую, густую сетку от москитов. Это как бы мешок. В одном месте мешок смят. Чтобы лучше видеть, женщина натягивала чадру, и чадра сминалась за несколько лет.

Вещи носили долго, и я видел чудо — новый документальный киносюжет, основанный на сопоставлениях, ко-

торые изменяли смысл повторения, как будто ожили сюжеты Плутарха, сопоставляющего судьбы героев Греции и Рима. Ожили сюжеты молодого Гоголя, осуществляющиеся путем сопоставления судеб людей, идущих по Невскому проспекту.

Дерево превращалось в камень, а камень Мавзолея Ленина обращался песнею в кибитку. Слово покорилося изображению. Песня вошла в монтаж.

Ленин лежит, его образ повторяется в коротких кусках, а люди в реке горя проходят мимо него. А он лежит как будто отдельный, отдельным планом. И это песня.

Поговорим о надписях.

Надписи не только соединяли изображение и уточняли наше отношение к кадрам. Надписи как бы подытоживали впечатление зрителя. Зритель читает тихо, потом, когда разгоралась картина, голос надписей звучал все громче и громче. Это был голос хора — зрительного зала.

Зрительный зал как бы втягивался надписями в картину.

У раннего Дзиги Вертова надписи были крупные, короткие, разнообразно набранные. Это перешло в «Стачку» Эйзенштейна.

Надписи были монтажным моментом, разгадкой смыслового сталкивания кадров.

Это вернулось в «Трех песнях о Ленине».

Звучащее слово и надписи по-разному ощущались.

Они служили одному делу.

Как же звучало слово?

Можно ли снимать картину без актеров?

Все знают, что и профессиональный человек, особенно это видно в телевидении, напрягается перед аппаратом, становится неестественным.

Но сейчас существует мощное движение «прямое кино»: снимают невидимым аппаратом жизнь врасплох, и получается очень важное узнавание жизни.

Дзига Вертов применял другой прием, потому что у него не было того легкого аппарата и той высокочувствительной пленки, которая нужна для внезапной съемки. Дзига Вертов нашел другой способ: он снимал очень сильно занятого человека. Бетонщица Белик в «Трех песнях о Ленине» снята так: прежде всего она снята на работе, снята в самом разгоне работы, снята очень усталой. Вот что говорила бетонщица Белик:

«Работала я в пролете 34, подавали туда бетон на трех кранах. Сделали мы девяносто пять бадей... Когда вылили бадью и бетон растоптали, я вижу — упал щиток. Я пошла, подняла... Стала оборачиваться, когда этот

самый щиток протянуло за каркас, да меня втащило... Я схватилась за лестницу, а руки мои сползают... Все попугались. Там была гудронщица, девочка, все кричала. Подскочил куркум, подхватил, вытащил меня, а я вся в бетоне (*смеется*), мокрая... Все лицо мокрое, гудроном руки попекло было...

Вытащили меня и бадью наверх... Я пошла в сушилку, сушилась возле печки — печка была такая маленькая — и обратно в бетонную. И опять стала три крана давать. И опять на своем месте и до смены, до двенадцати часов... (*Пауза.*) И наградили меня за то... (*смущенно улыбается, отворачивается, стесняется, как ребенок, искренне*) орденом Ленина за выполнение и перевыполнение плана... (*Стыдливо отворачивается.*)»

Женщина говорила, как бы уходя на отдых, но жест и состояние ее были состоянием рабочего человека. Ее жест совпадал с ее положением.

Уэллс видел эту картину. Ему не все перевели. Хотели перевести, говорили о синтаксических особенностях диалогов. Уэллс ответил, что до него доходит правдивость этих людей, и глаза, и смущение. Он уже прочитал их мысли, ему не нужен перевод.

То же сказали приглашенные на просмотр японцы, американцы. На следующих просмотрах были шведы, немцы.

Для «Трех песен о Ленине» записано множество текстов, песен, монологов, речей. Вошло в фильм 1300 слов, но вошли те, которые определялись зрительным монтажом, остановкой, раскрывались.

Кроме того, все эти слова были документальны. То, что говорила ударница, она могла сказать только на Днепрострое в тот самый день.

Документальный кусок, превращенный в кусок художественного произведения, не изменил своей документальности.

Так, скажем, бой при Бородино у Толстого остается в какой-то мере тем самым боем в 1812 году, хотя это творчество Толстого.

Дзига Вертов пришел к новой логике документальной киноленты. Это не единственный путь, но это гениальное достижение, и оно было потеряно. Мы его не отличили от многих других лент, и мы потеряли, не использовали замечательного документалиста-художника...

Сюжетным конфликтом в фильме Вертова было присутствие Ленина в жизни народа, в жизни, которая изменилась Октябрьской революцией.

Ленин и народ существовали вместе.

Развязкой была верность народа Ленину.

Сюжетные средства, изображение, песня, надписи сливались.

В документальной картине торжествовал человек. Это достигалось не тем, что он давался крупным планом, а тем, что он давался в крупном осмысливании, в участии, вместе с Лениным, на переломе тысячелетий.

Дзига Вертов писал про себя, что он создал паровоз в смысле нового двигателя для того, чтобы перевозить толпы людей. Но не создал рельсового пути—скажем, проката—простого, повторного.

Ему не было времени думать. Оказалось, что те годы—начало кинематографии, тот год, 1919-й, когда рядом с листком, на котором был записан монтажный план, спешно замерзал чай,—были годы счастья.

Опыт Вертова вошел в опыт советской кинематографии—не только в ее документальных картинах. Документальные картины часто становились картинами отчетными, работающими на заказчика, слишком определенного.

Такие картины бесславно погибали в смывочном цехе и возвращались обратно в первобытное свое состояние—в целлюлозу—в материал, теперь уже для этого дела оставленный.

Дзига Вертов вошел в большую документальную кинематографию и в большую художественную кинематографию.

Время идет, и время моет или уносит грязь.

Дзига Вертов каждым своим кадром, каждой своей мыслью шел вперед, и он не прошел мимо нас—мы продолжаем у него учиться. И когда он делал ошибки, это не было правилом. Нельзя забывать, что то искусство, к которому мы пришли, создано и его усилиями.

Я был в Италии во время выборов. В Милане над Миланским собором какой-то золоченой статуе был вложен в руки полосатый фраг: христианские демократы подтверждали свою связь с нацией и с христианством.

Свистели дороги так, как засвистели бы струны арфы; если быстро проведи по ним ногтем. Со звуком чиркающей спички проносились друг мимо друга на разных полосах как будто удлиненные бегом машины. Они с прекрасной скоростью бежали мимо жизни, мимо полей, мимо озер, мимо старых городов, которые как будто с испуга забрались на горы. Они убегали от истории.

На остановках я видел, что в этих городах во время накала политической борьбы шли картины Дзиги Вертова и Эсфири Шуб; запомнил:

«Три песни о Ленине». «Падение династии Романовых».

За два года до этого я видел в рабочем клубе Турина ленты Вертова.

1976

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТОЛСТОЙ

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

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

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

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

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

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

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

Паника в Зимнем дворце—неудача оператора, который не сумел справиться с условиями освещения. В результате получился комический эффект фигур—

дрожащих и прыгающих в Тронном зале. Это событие неудачно снято, но с момента использования его иронического осмысления становится чисто игровой сценкой.

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

Третьяков против эстетики и говорит не о конце стихов, а о конце эстетического воздействия вообще. Он требует газеты как газеты. Но такая газета существует. Сделать ее лучше можно и без ЛЕФа. Интереснее вопрос о дифференциальных качествах, об эстетических кусках в газете, о создании в газете и для газеты новых эстетических приемов.

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

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

В основе спор о документальном искусстве чрезвычайно сложен, и его нельзя решить иначе, как приняв во внимание диалектику художественной формы. Определенный прием, введенный как не эстетический, может эстетизироваться, то есть изменить свою функцию.

Эйзенштейн в своем «Октябре» работал, главным образом, вещами, сопоставляя их. Не будем сейчас спорить об удачности «Октября», но метод мышления вещевыми цитатами был нов, и лента была не игровая, а аттракционная. На аттракционном методе работает и Эсфирь Шуб, сопоставляя уже заснятый прежде материал. Здесь идет вопрос только о способе получения материала, а не о разности его использования.

1930

ОБ ЭСФИРИ ШУБ И ЕЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ

Эсфирь Ильинична Шуб жила и училась в Москве. Дома тогда в основном были красиво-кирпичные, вывески—черные с золотыми буквами. Садовое кольцо зеленое, с

бульварами, дома — с палисадниками, и все разной высоты.

Эсфирь Ильинична в юности бывала в доме А. Эртеля — автора книги «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги». Мы почти забыли эту книгу, между тем если она не классика, то приближается к классике.

Музей новой западной живописи Шуб видела тогда, когда гидом в нем был сам хозяин коллекции Щукин. Она знала живого Бахрушина. Знала ту культуру купеческой Москвы, которая нам чужда и все же нами сохраняется и нам нужна: мы приходим не от какого-то одного ручейка старой культуры, а от всей культуры в целом.

И Маркс каждый год перечитывал греческие трагедии, как бы обновляя связи с древностью. Маркс поставил на докторской диссертации имя Прометея, принесшего людям огонь.

Пламя Прометея родственно тому огню, который мы зажигаем над могилой Неизвестного солдата. Пламя Прометея — это пламя изобретателей, воинов за справедливость. Справедливость тоже начинается многими ручейками, пока не становится широкой, как сибирские реки. Так же возникает и искусство. Оно рождается нами неосознанно — мы не успеваем подойти к месту рождения...

Много раз искал я в старых газетах описания, как были восприняты первые паровозы, электрический свет, радио, граммофон. Они поначалу были восприняты хроникой, от делом происшествий! Важное оценивалось не сразу.

Пользуясь преимуществом человека старого века, я напому, как появилось кино. Оно появилось в маленьких, узеньких театриках, балаганчиках, пустующих магазинчиках. Редко сменялась программа! Звонки, извещающие о начале сеанса, звонили все время, чтобы зашел человек с улицы; часто маленький зал был совершенно пуст.

Великий изобретатель Эдисон недосоздал кино. Он взял панорамный ящик и ввел туда кинематографическую ленту, но не додумался соединить это с экраном, который уже существовал в то время для волшебного фонаря. Кино показалось ему аттракционом, и если его показывать на экране, то аттракцион будет скоро исчерпан, думал великий изобретатель.

Так рождается новое, не зная о своем бессмертии или по крайней мере о том, что оно повлияет на несколько столетий.

Хроникальные ленты, фиксирующие жизнь, появились рано. Последний русский император и его жена очень

любили сниматься, и их снимали непрерывно. Кинохроника «записывала» пожары, открытия выставок, но сама существовала как бы незамеченной.

Был в те времена владелец маленького кинодела — Дранков. Он снимал картины такие же, как снимали тогда все: на пятистах метрах передавалось содержание «Воины и мира» или любого другого романа, на двухстах метрах изображалась история Степана Разина. Это были ленты-аттракционы.

Дранков был человеком не очень способным, но обладающим способностью удивляться. Он снимал буквально все. Один раз снял собаку на улице, когда был ветер. Во время показа ролика он закричал: «Вы посмотрите, на ней шерсть шевелится! Это я снял, я!»

Снял, конечно, не он, а аппарат: сняли Люмьер, Эдисон, поколение изобретателей.

Поехал Дранков в Ясную Поляну и снял много кадров Льва Николаевича и его окружения — крестьян Ясной Поляны, Софью Андреевну. Я работал над биографией Льва Николаевича Толстого и как будто ее знаю. Но когда в книге Э. И. Шуб «Крупным планом» смотрел кадры, снятые Дранковым, я заново и по-новому думал о Толстом. Документы поражают, углубляют наше знание, в них переданы отношения людей друг к другу: и свободная старческая приветливость Толстого, и старческое желание Софьи Андреевны показать, что она с ним, что она жена великого человека.

Возможность беглой, неподготовленной съемки сохранила сущность взаимоотношений между людьми, сохранила жест, воздух вокруг человека, Толстого в его обстановке: ему то холодно, то неприятно, то он утомлен славой, то просто ласков.

Вначале, при зарождении советского кино, мы получали много лент с Запада, плохих лент. Мы их перемонтировали. Делали это хорошие люди — С. Васильев, Г. Васильев, Эсфирь Шуб. Они проматывали сотни тысяч метров пленки и не только узнавали чужую жизнь, но даже иногда понимали чужое искусство больше, чем те, которые его делали.

Революция в своих свершениях, в своих ожиданиях заново увидела мир, заново увидела хронику — то, что называли документальным кино. В то же время оказалось, что мы снимали недостаточно: мало сняли Ленина, Горького, почти не сняли Маяковского, Блока; мы пропустили много ступеней изменения жизни.

Я смотрел недавно старую хронику и вдруг заметил, как по московской улице в летний день идут пионеры — идут длинной цепочкой, гуськом, один за другим. Они шли

босиком. Теперь я хотел бы найти эти кадры: мы забыли размеры своей первоначальной бедности.

Прекрасный режиссер Л. Кулешов снимал картину «Приключения мистера Веста в стране большевиков». Сценарий написал Н. Асеев. Картина интересная, но самое интересное в ней — Москва. То, что не было подготовлено к съемке. Это осталось, это не может состариться. Чем это старше, тем это неожиданнее...

Эсфирь Ильинична рано овладела искусством монтажа и рано удивилась документальной картине, возможностям документального кадра.

Тогда все было ново: монтажный столик, запах кинематографического клея, возможность уменьшить кусок, возможность повернуть ленту на глянец или на мат. Мы впервые держали зафиксированную жизнь в своих руках. Но тут надо признаться, что первым и величайшим человеком, который увлекся кино и понял его возможности, был Лев Толстой.

Создавая одну из своих последних вещей — пьесу «Живой труп», Лев Николаевич все время думал о кинематографе и о вертящейся сцене. Для него старинное деление пьесы на акты было уже ненужным. Он хотел и смог тогда зафиксировать живую речь недоговоренных фраз.

Много сделала Эсфирь Ильинична Шуб в монтаже старых картин, она даже хотела заняться игровым кино. Рядом с ней работал С. М. Эйзенштейн. Они взаимообогатили друг друга.

Мы видим мир двумя глазами. Мы видим его довольно широко и, изменяя оси зрения, оцениваем его глубину; киносъёмочный аппарат обладает одним глазом. Он не имеет нашей внутренней физиологической глубины, нашего опыта оценки глубины. Узость съёмочного поля заставляет нас вычленять куски жизни — снимать то одно, то другое. Кроме того, когда мы глядим, мы работаем глазами, двигаем глазами, как бы обегая контуры вещи. Зрение наше, восприятие предмета включает в себя моторные элементы. Всего этого в самом кадре нет, если это не вложит в кадр художник.

С. М. Эйзенштейн и многие изобретатели говорили о широком плане, о широком кадре, потом много говорили о стереоскопическом. Пока это не привилось и вряд ли привьется. Потому что мы научились смотреть.

Каждый акт художественного восприятия вырабатывает конвенцию между изображением и восприятием.

Кинематографическая глубина уже вошла в наше сознание — мы ее воспринимаем по кинематографическим законам.

Взять кадр и понять его как элемент возможного художественного построения было не просто. Кроме того, кадр—я сейчас под словом кадр подразумеваю некое действие, снятое на киноленту, а не квадратик, фиксирующий единичную съемку, один момент, существование предмета в неподвижности,—всегда выбирает один момент события. Мы не можем заснять жизнь человека.

Я недавно смотрел картину, действие которой продолжалось столько же времени, сколько и демонстрация картины,—два часа. Женщина ждет, что ей ответят по поводу ее опухоли—подозревается рак. Она томится, она в нетерпении. Но это совпадение ее ожидания, каждый момент которого наполнен страхом, равного по времени времени сеанса, кажется условным. Ведь мы и в театре разрезаем действие, возводим на новый этап события в пространстве между актами. История продолжается два-три месяца—мы смотрим ее полтора-два-три часа. Но вернемся к Эсфири Шуб.

Молодая женщина в молодом искусстве видит молодые киноленты. В то время уже были картины, основанные не на игре, а только на фиксации факта. Советский режиссер, одно время забытый, Дзига Вертов явился создателем документальной ленты. Сейчас это одно из самых больших имен в истории мирового кинематографа.

Героем его картин оказался сам снимающий. Его воля, его характер, изменения его характера, его восприятие создавали как бы монологи действия.

Я работал с Эсфирью Ильиничной Шуб на маленькой кинофабрике около теперешнего Киевского вокзала. Тогда он назывался Брянским. Помню, когда Москва-река разливалась, вода подходила к нашей студии, и мы против наводнения возводили каменную стенку—закладывали низ дверей свежей кладкой. Сейчас трудно представить себе, что на такой маленькой студии режиссер Тарич смог снять картину «Крылья холопа», которая шла потом по всему свету. На этой фабрике работали Л. Кулешов, Г. Рошаль, молодой М. Донской. Я работал в сценарном отделе.

Я рассказал Эсфири Ильиничне, что в Париже, по газетам судя, показывают ленту со старыми модами. Сперва моды показывали как рекламу, а через десять лет их уже можно было показывать, как комическую ленту. Тут конфликт создавался временем. Нет ничего смешнее вчерашней и позавчерашней моды—она не логична. Ее свежесть воспринимается потом как причуда. Рассказал об этом Шуб и потом предложил ей сделать картину «Февраль», не снять, а взять и склеить старую хронику о Февральской революции с сегодняшней и

посмотреть, что произошло тогда и как мы на это смотрим сейчас. Начали об этом говорить—и Эсфирь Ильинична нашла поворот темы: решила снимать картину «Гадение династии Романовых».

Пока шли суд да дело, Шуб приступила к работе. но не на Третьей, а на Первой фабрике, где ателье оказалось побольше. Это было бывшее фотоателье со стеклянным потолком. В этом крошечном ателье был снят «Броненосец «Потемкин».

Работал в Совкино я с покойным Павлом Андреевичем Бляхиным, сценаристом, автором одной из первых советских кинокартин «Красные дьяволята». Эсфирь Ильинична пришла со своей заявкой, но как делать ленту по этой заявке, было еще непонятно. Работать было очень трудно. Сперва казалось, что в Ленинграде нет ленинградской хроники времен революции. Долго искали хроникеру, потом кое-что нашли на складе, в сыром подвале на Сергиевской улице. Здесь ржавели коробки с пленками.

Пленки перевезли на Владимирскую улицу в отделение Совкино, и Шуб сушила их на веревке, как белье.

Поиски продолжались. Нашли старую царскую хронику. Это были смотры гвардейских полков, флота, были съемки, которые пытались делать внутри дворца. Но так как во дворце для съемок помещение темное, а «юпитеров» тогда еще на документальной съемке не было—да и вообще не было подводки такой мощности,—то снимали с большой выдержкой восемь-десять кадров в секунду. В результате царь и все прочие люди бегали и прыгали. Пленку, из уважения к царской особе, не демонстрировали, но и не уничтожили, а уложили в коробки. В таком виде она дошла до наших дней.

Начали искать дальше. В это время выяснилось, что Амторг закупил кем-то проданную за границу советскую хронику. Там оказалось много материала, среди которого Шуб отыскала шесть кусков—кадры Ленина.

Вообще, мы неразумно относились к пленке. Пленка состоит из трех частей: целлюлозы, фотографического слоя, в этом слое содержится серебро. Эти две части пленки реально существуют. Третья, самая драгоценная, появляется в результате работы оператора—это изображение. Многим казалось, что изображение, если оно старое, уже не важно, оно как бы невесомо. Смывают серебро, а серебра оказывается весьма немного. Из целлюлозы делают мячики для пинг-понга. Тоже небольшой доход. Но при таком использовании киноленты теряется документ: то, что невозстановимо. Кажется, что эти куски не нужны, а потом оказывается, что они

драгоценны. По ним можно было бы восстановить, как выглядели старые города, люди...

Иногда мы отправляем экспедиции выбрать природу. А съемки этой природы уже были, и вы могли бы посмотреть эту природу, никуда не выезжая, у себя на студии. И тут о том, что стало интересным в ленте Эсфири Шуб.

В «Падение династии Романовых» вошли те кадры, о которых я только что рассказывал,—кадры, снятые внутри дворца. Они комически раскрывали торжественное шествие людей с орденами и лентами. Это была как бы самопародия.

Работа Э. И. Шуб вызвала споры. Дзига Вертов и Е. Свилова, то есть основные «киноки», создатели «Киноглаза», одобряли такую ленту. Другие утверждали, что Шуб создала только перелистывание кинодокументов, что материал не организован.

Хочется заметить, что у Э. И. Шуб есть и превосходство над системой монтажа Дзига Вертова. Дзига Вертов превращает материал в зрительно-ритмическую единицу. Это короткие куски без точного документального адреса.

Метод Эсфири Шуб был другой. Она давала возможность рассмотреть предмет, не лишая явление его документальной полноценности. Одновременно мы должны сказать, что, например, уникальные кинодокументальные куски с Лениным или с Толстым вообще не должны подлежать монтажной резке. Зритель хочет и имеет право рассмотреть все, что сохранилось на пленке.

Эсфирь Шуб начинала документальную кинематографию, и мы не можем судить о ней на основании последующего опыта. Она его предварила, она начала так, как начинал Дзига Вертов. Люди умны ее опытом, а не только своим—они как бы стоят на ее плечах

Всего Эсфирь Шуб сделала двенадцать картин за двадцать лет (с 1927 по 1947 год). Великолепно было начало ее творческого пути: «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой»—эти три ленты сделаны за два года. В них проведен один и тот же метод монтажа: сравниваются разнохарактерные, разнозвучащие, но реально существовавшие явления.

Три первые картины Эсфири Ильиничны Шуб основаны на вновь найденном материале. Их писала революция. Мы видим старую Россию, снятую так, как она хотела, чтобы ее снимали: парадной, торжествующей, нарядной. И в то же время мы видим другую Россию—бедную, угнетенную, ненавидящую царя. В ленте «Россия Николая II и Лев Толстой» на тихой своей усадьбе старик Толстой противопоставлен чудовищной силе царской Рос-

сии. И вот эти противопоставления и являются новым качеством сюжета. Не личного сюжета, а сюжета столкновения мировоззрений.

Мы видим и то, что Лев Николаевич не в ладах со своей женой. Она хочет позировать перед киноаппаратом, она хочет, чтобы была показана их «золотая свадьба» — любовь стариков. Это законное желание. Но Толстой не этого хочет, у него другие заботы. Не потому, что он плохо относится к Софье Андреевне, а прежде всего потому, что он не хочет делать личные отношения предметом любопытства кинозрителей. Он живет на экране потому, что мало обращает внимания на аппарат — так занят своими думами, своими заботами; рядом живет обреченная, до последнего момента не понимающая, что срок ее уже отмерен, царская Россия.

В ленте «Великий путь» показана реальная стадия революции. Бедность, необычность войска и создание Красной Армии. Это лента не только становление нового государства, но и социалистических отношений в нем.

Ленты Эсфири Ильиничны Шуб — не прошлое, хотя они так называемые «немые» ленты. Хорошо бы их восстановить сейчас, дав им простой сопровождающий комментарий.

Когда-то Лариса Рейснер рассказывала мне, как в Афганистане показывали американские картины. Она говорила, что так же их показывали и в Индии.

Идет благополучная американская картина, а профессиональный рассказчик, который привык рассказывать сказки на базарах, говорит:

— Этот белый человек плохой. Вы его знаете! Посмотрите, какая у него бесстыдная жена. Посмотрите, как они обижают друг друга. Не верьте белому человеку!

Аудитория очень хорошо принимала этот рассказ.

К лентам Эсфири Шуб должен был бы быть, конечно, другой текст. Рассказать бы, как жил Толстой, чем недовольна была Софья Андреевна, как жили крестьяне, которых мы видим на экране, что об этой жизни пишет сам Лев Николаевич Толстой в дневниках.

Когда-то Чехов в рассказе «Крыжовник» говорил, что у нас в литературе должен быть человек, который бы молотком стучал в наши двери и напоминал бы, как плохо и глупо живет человек.

И Эйзенштейн и Пудовкин говорили, что слово не должно быть только разговором — оно должно пересматривать, пересказывать по-новому то, что мы видим.

Всегда трудно говорить про умершего человека — был ли он счастлив или несчастлив. Как художник, Эсфирь Ильинична Шуб должна была быть счастлива. Она жила

в великое время и была в это время большим тружеником не только для себя. Она помогала кинорежиссерам монтировать картины, осмысливала с ними творческие возможности монтажа. Говорила, что монтаж — соединение кусков и показ течения действия, — монтаж вскрывает противоречие кусков, жизни.

То, что знают художники, то, о чем говорил Толстой. — для того, чтобы показать красное, надо вокруг дать зеленое; то, о чем говорил Станиславский, — чтобы показать громкое, надо сперва показать тихое, — все это целиком относится к киноискусству. Киноискусство это не только показ жизни — это анализ жизни. Киноискусство — это отображение жизни, но не зеркальное ее изображение. Жизнь — это противоречие. Или, как говорил Чернышевский: «Сама ходьба — это ряд падений, задержанных человеком». Он идет, наклоняясь вперед, он упал бы, если бы не выдвинул ногу. Другого способа идти нет.

Великая противоречивость искусства была в лентах Э. И. Шуб.

Товарищество в искусстве это не только дружба — это содружество, это обмен мнениями. Эсфирь Ильинична Шуб была настоящим другом Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Владимира Маяковского. Маяковский спорил за нее, отстаивал ее права, доказывал, что авторские права в документальном кино должны существовать. Это не было услугой друга — это было делом человека, который понимает, что такое искусство, как широко его влияние на людей.

Эсфирь Ильинична Шуб воспитывалась в старых институтах. Она легко и радостно не только пришла на стезю революции, она подарила революции новый жанр искусства. Она была другом людей, именами которых сейчас называют музеи.

Книга Э. И. Шуб «Крупным планом» могла бы быть переизданной, хотя прошло более десяти лет со времени ее написания. Десять убыстренных лет! Но в ее книге, кроме рассказа о работе, сохранился справедливый и дружеский рассказ о деятелях кино. Сейчас я работаю над книгой об Эйзенштейне — и лучший, точный портрет Сергея Михайловича написан Эсфирью Шуб.

1969

ЭЙЗЕНШТЕЙН

В театре Эйзенштейн ставил вещи с сильно ослабленным сюжетом и с установкой на развертывание отдельных мест, которые он называл «аттракцион». Каждая фра-

за текста, реализуясь, становилась самостоятельной сценой.

Эйзенштейн представлял собой еще более законченный тип «режиссера-безпьесника», чем «безпьесник» Мейерхольд.

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

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

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

Путь монтажного построения сюжета выбран был Киноглазом и развернувшими работы Кулешова конструктивистами.

Уже были сделаны по этому принципу несколько фильмов.

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

Конструктивисты во главе с Осипом Бриком думали, что отказ от сюжетного искусства есть вообще отказ от искусства, не понимая, что здесь происходит только смена сферы, обрабатываемой эстетическими методами. Конструктивисты не смогли мыслить диалектически. В наш век эстетически переживается материал. Поэтому документальные вещи, мемуары, письма могут быть приняты, как роман.

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

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

Этот эстетизм сейчас у Эйзенштейна проходит.

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

Этого не было, и не нужно, чтобы это было.

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

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

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

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

Вся сцена на лестнице построена классически, хотя и в нее ворвался ненужный эксцентризм в изображении двух калек. Но я понимаю, что Эйзенштейн этими калекami хотел подчеркнуть уступы лестницы.

Однако это сделано слишком грациозно.

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

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

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

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

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

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

1926

5 ФЕЛЬЕТОНОВ ОБ ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ

Первый фельетон

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

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

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

Второй фельетон

Еще не перевелись большие темы на Руси.

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

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

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

Третий фельетон

Что умеет и чего не умеет Эйзенштейн?

Эйзенштейн умеет обращаться с вещами.

Вещи у него работают превосходно: броненосец действительно становится героем произведения. Пушки, их

движение, матчи, лестница — все играют, но пенсне доктора работает лучше, чем сам доктор.

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

Лестница — сюжет. Площадки играют роль задерживающих моментов, и лестница, на которой, то убыстряясь, то замедляясь, катится коляска с ребенком, организована по законам, родственным законам поэтики Аристотеля: в новой форме родилась перипетия драмы.

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

Четвертый фельетон

О словаре Пушкина. У Пушкина не много новых слов, потому что Пушкин завершитель своего времени. Ко времени Пушкина новые формы были созданы, он лишь улучшил их, но словарь и ритм у Пушкина были — формы становились полубессознательными, уходили из светлого поля воспринимающего читателя, — и в этом была гениальность поэта.

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

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

Остатками старого Эйзенштейна явилось несколько сцен: завернутый в брезент командир — совершенно ненужная возня из «Стачки». Брезент хорошо работал,

когда остался один и раздувался ветром. Не нужно было его больше трогать. Не нужно было так грациозно убивать Вакулинчука. Кроме того, его нужно было убить раньше: если он убит в момент победы матросов и после смерти почти всех офицеров, его смерть уже нельзя воспринять как убийство рукой палачей.

Пятый фельетон

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

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

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

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

1926

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН И НЕИГРОВАЯ ФИЛЬМА

Вопрос о так называемой «неигровой» фильме очень сложен.

Во младенчестве советской кинематографии утверждали: неигровая лента — это «жизнь врасплох».

Реально оказалось, что неигровая — это прежде всего «монтажная».

А монтажные куски требуют установки или остановки для съемки.

В «Киноправде» Дзиги Вертова, посвященной радио, я увидел в качестве крестьянина одного из помрежей Вертова. А по «Правде» это был середняк.

Если бы даже мы и ловили «жизнь врасплох», то факт ловли был бы все равно художественно направлен.

В вещах Стендаля, Достоевского мы имеем включение неигровых кусков, и все равно эти вещи эстетические. Таким образом, отказ от инсценировки, установка на составление сырых кусков — не необходимое и не доста-

точное основание считать какое-нибудь произведение неигровым и внеэстетическим.

Более того, можно смело сказать, что именно в хронике мы встречаем много игрового материала. Я знаю, что моменты февральской революции, например проезд броневиков, инсценированы, потому что сам видел эту постановку. Я видел куски, снятые с Льва Николаевича Толстого, и мне кажется, что даже этот самоуверенный человек немножко подыгрывал аппарату. Научить человека ходить перед аппаратом так, чтобы он этого не замечал, очень трудно.

Из этого может быть только два выхода—или поголовное обучение всех людей киноактерству, но это так же нелепо, как забивание стенки в гвоздь. Или же—выбирание людей с профессиональными навыками, которые бы работали этими навыками, которые были бы настолько целесообразны и стандартизованы, что при съемке не могли измениться. Но если мы выбираем для посева селекционное зерно, если мы в деревнях сейчас заведем племенного производителя, кастрируем всех посредственных быков и жеребцов, не давая им, по выражению Сергея Третьякова, разводить сексуальную эстетику, то почему нам на экране не иметь селекционного человека, которым в идеале и должен быть актер.

Киноактер сейчас—обычно биологически и социально—идеал своего зрителя, и заменять киноактера прохожим—это значит отступать назад от индустриализации.

Я не отрицаю грандиозной работы, проделанной Дзигой Вертовым. Я только отрицаю у него те места, которые он набирает крупным шрифтом. Выгодным для селекции кинематографической формы у Дзиги Вертова оказалась не работа со случайным натурщиком, а перенесение композиционных задач из сюжетных областей в области чистого сопоставления фактов.

Сергей Эйзенштейн сейчас не занимается неигровой фильмой, но он занимается фильмой внесюжетной. Есть старая поговорка, что мертвый хватает живого. Пословица эта сейчас—мелкобуржуазная идиллия, потому что мертвый сейчас не хватает живого, а ездит на нем, как на трамвае.

Когда-то был создан способ соединять смысловые куски судьбою одного героя. И это не единственный способ, и во всяком случае это—способ, а не норма. Этим способом, этой техникой хорошо брать определенные вещи.

Легче всего ими обрабатывать историю о том, как мужчина сошелся с женщиной. И вот почему сюжетные вещи так часто кончаются свадьбой.

Но сейчас не семейное время.

Однако мертвый катается на живом.

Мне пришлось сейчас по заказу переделывать рабковские темы, писать либретто. В теме были мужчина и женщина. Женщину потом исключали из комсомольской ячейки. Написав либретто, я дал его прочесть в одном кружке рабкоров при газете. Один из рабкоров предложил: «А нельзя ли, чтобы секретарь ячейки и был бы мужем этой женщины?» Режиссер спросил: «А разве это бывает, чтобы муж исключал свою жену или принимал свою жену и никто не заявлял отвода?» «Нет,— говорят,— не бывает». Но человек привык мыслить родством.

Эйзенштейн говорит, что если сейчас сценаристу заказывают показ войны с семи точек зрения, то он должен изобрести семью, в которой было бы семь братьев.

Между тем техника искусства показывает нам, что композиционные приемы могут заменять смысловые, вызывая тот же эффект. Например, даже в литературе мы можем разрешить композицию новеллы введением параллелизма. Сюжетную тайну можно создать при помощи «пропавших документов» или просто перестановкой глав.

Кинематография сейчас не нуждается в традиционном сюжете. Эйзенштейновские «Генеральная линия», «Броненосец «Потемкин» (пускай он привыкает ко второму месту), «Октябрь» — это вещи, держащиеся не родством, это вещи игровые, но материальные и внесюжетные. И вторые качества этого разделения важнее, чем очень гадательное первое. Задание внеигровой ленты оказалось полезным как подсобное. Как то затруднение, которое создало новую технику разрешения задачи. Собственно же сюжетная кинематография (те коммерческие сценарии, которые пишут) уже существует как мумия.

К сожалению, мумии очень долговечны.

1927

ПОГРАНИЧНАЯ ЛИНИЯ

1

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

образом, использовались навыки новелл (с кольцевым построением).

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

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

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

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

Для восприятия пейзажа нужно было нечто вроде школы.

И даже для того, чтобы в кино проник пейзаж, природа должна была быть не только перед объективом, но и в традиции.

Традиция эта, впрочем, была литературная.

Потому что в природе нет «картин природы».

2

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

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

В кино входит образ. Такова сейчас генеральная линия.

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

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

Деревенская лента заранее принималась как провинциальное народничество.

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

«Это каприз талантливого человека».

Но дело шло о другой ленте и о другом объекте.

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

Индустриализация деревни — вот кинематографический к ней подход.

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

«Генеральная линия» — это стычка города с деревней.

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

Над трактором смеются лошади. Когда он застрял.

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

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

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

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

Героизм работы показан на фоне машин.

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

Картина вся на смысловом материале, но не узкосюжетная.

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

Лента построена на реальных сведениях, а не на условиях.

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

Материал кусков датированный и адресованный.

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

Факт не вытеснил анекдота.

Весь пафос развязки построен на сводке. Кино обращается в фабрику установок.

Для ленты Эйзенштейна надо готовить место в сознании нашего времени.

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

Специальность установки (современная деревня) создала в кино возможность нового великого мастерства.

До сих пор в кино снимали вещи. Фильма Эйзенштейна сделана на отношении к вещам.

1927

О ЗАКОНАХ СТРОЕНИЯ ФИЛЬМ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Необходимая цитата

Хорошо напомнить одну редко приводимую цитату.

«Еще Гегель очень хорошо показал в своей «Логике», что «форма» предмета тождественна с его «видом», только в известном и притом поверхностном смысле: в смысле внешней формы. Более же глубокий анализ приводит нас к пониманию формы как закона предмета или, лучше сказать, его строения» (Н. Ленин и Г. Плеханов против Богданова. Сб. статей. М., 1922, с. 55. Письмо Плеханова).

И сейчас часто мы встречаем не это безусловно правильное понимание формы, а старое позитивистское определение формы как «сосуда».

Это пренебрежение к анализу законов построения мешает нам оценить собственных классиков.

Эйзенштейн и его предшественники

Представитель сегодняшнего монументального стиля в советской кинематографии, строитель кинематографического Кремля, С. Эйзенштейн происходит из младшей линии русского сценического искусства. Работы Мейерхольда, Юрия Анненкова, театральные выступления Фэкс-сов, Сергея Радлова привели к синтезу циркового и театрального искусства, цирковое искусство передало в театр самодовлеющее значение номера, кусочность композиции, аттракционность и в то же время эксцентризм.

Через театр чужой Эйзенштейн шел к собственному, гораздо более значительному, театру Пролеткульта. Здесь прежний условный материал столкнулся на пьесах Третьякова с политическим заданием. Старые театральные формы отступали и начинали восприниматься пародийно. Труп прежнего сценического искусства был разрублен и уничтожен.

Эйзенштейн утверждает, что не может быть одновременно двух искусств — старого театра и кинематографа, что кинематограф и заменяет и вытесняет театр.

Приход Эйзенштейна в кино

Первые шаги Эйзенштейна в кинематографии — это пробный кусок переделки «На всякого мудреца довольно простоты». И три пробы на работу в Госкино для «Стачки». Сцена допроса, сцена сходки в лесу и сцена шпаны — знаменитая сцена, начинающаяся с повешенной кошки.

Сюжетная часть сходки первоначально существовала — была судьба рабочего, вовлеченного в провокацию. Но кинематографическая форма со своим монтажным построением создает новые внесюжетные организмы в себе самой. Монтажные куски возникают по иным требованиям. Взаимодействие задания, требующего работы масс, с техникой цирка (с его аттракционностью) и с традициями эксцентризма выдвинуло вновь находимые монтажные законы и создало новую форму Эйзенштейна.

В «Стачке» система аттракциона — кратких действенных моментов — использована для социальных характеристик. Гуси и прочая живность на территории завода показывают опасность иной стихии. Это та опасность, которую народ, для другого рода явлений, определил пословицей: «Солдат в отпуску — рубаха из портков (на-выпуск)».

Аттракционность тесно связана в «Стачке» с эксцентricностью. Отдельные куски не входят в строение. Вся линия заговора шпаны (и не чрезвычайно характерная) почти не работает в общей композиции вещи.

Изобретение как творческое закрепление случайной мутации

«Броненосец «Потемкин» был задуман как «1905 год».

Работа должна была идти вдоль тем, по иллюстрационному методу. Съёмки были начаты в Ленинграде. Снимали красиво.

Потом поехали в Одессу ловить погоду и крейсер. Поехали на эпизод.

Кинематография уже обрастает легендами, и я, как местный житель, в эти легенды верю.

Говорят, но о том одни администраторы знают, что погоды в Одессе не было. В Одессе был туман, а туман не снимают. Все сидели и ждали.

Эйзенштейн, великий ошибатель, снял туман и рассвет. Дальше эпизод принял собственную форму. Материал вырастил свою конструкцию так, как частичка жидкости сама строит из себя каплю.

«Броненосец» и его история потребовали противопоставления берега, и он вырастил лестницу. Реальная одесская лестница выросла в лестницу Иакова, и так как на это нет смыслового ответа, то неудачный исторический выстрел «Потемкина», не имевший смыслового значения, внезапно кончился мраморными вскочившими львами.

Львы зарычали. Камень начал двигаться. Кинематографическая форма впервые приобрела поэтический характер, элементы конструктивные сделались элементами смысловыми.

И хотя мы знаем, вернее подозреваем, что бурление воды в «полном ходу» и в «самом полном» в «Броненосце» одно и то же движение, только короче взятое, мы воспринимаем его как другое движение. Режиссер начал переделывать вещь.

Попытка С. Эйзенштейна вернуться к иллюстратизму

С. Эйзенштейну дали тему «Октября» — тему, в которой он должен был пойти по солнцу, вдоль событий, тему иллюстративную.

Здесь произошел разрыв между историей революции и методом съемки.

Иллюстратизм в искусстве почти невозможен.

Эйзенштейн в этот момент развивал свой метод превращения предметов. Метод создания однозначного кадра, подсказывающего зрителю весь ход дальнейших ассоциаций.

Здесь каждый предмет распадался, метафоризировался. Новый метод Эйзенштейна был не емок. Патетичность ему мешала, потому что здесь она не могла быть эксцентричной.

И Эйзенштейн создал ленту стиля «советского барокко». Казалось, что Октябрьскую революцию делали статуи. Статуи мифологические, исторические, бронзовые, статуи на крышах, львы на мостиках, слоны, идолы, статутки. Митинг скульптуры.

Митинг статуй среди посудного магазина.

Революция здесь была взята не тем методом. Выделение людей как выделение мальчишек, выделение солдата в папаше и одной из «ударниц» не удалось.

Эйзенштейн запутался в десяти тысячах комнат Зимнего дворца, как путались в них когда-то осаждающие.

По дороге режиссеру удалось добыть эстетизм, истребить его. Он объелся вещами и перешел на Золя.

Это была борьба с Зимним дворцом, борьба со старой культурой.

По дороге было сделано много интересного. В том же плане, интеллектуальной, а не фотографической подачей вещей. Один проход Керенского, взятый то на «лицо» пленки, то на ее глянец, превращался в законченную характеристику героя.

Любопытно отметить, что благодаря этому поворачиванию адъютанты Керенского при проходе меняются местами: левый становится правым, а правый — левым.

Это совершенно незаметно для зрителя, даже квалифицированного, так как установка дана на симметрию прохода, а не на лица.

Весь проход — любопытнейший образец новой кинематографии.

Исчерпанность старых методов монтажа и борьба с ними

Старый логический монтаж, расчленяющий предмет, но в то же время логически обосновывающий всякую перемену точки зрения, сейчас очень хорошо разработан, но в то же время он перестал ощущаться.

Логический монтаж не заметен для сегодняшнего зрителя, он перестал быть художественной величиной.

Быть может, поэтому он сейчас особенно пригодится в научной кинематографии.

Появились зачатки нового, вновь ощутимого метода монтажа. Эйзенштейн называет этот монтаж — интеллектуальным. Это будет монтаж с ощутимостью смысловых переходов.

Большевистская кинематография

Было бы несправедливо ставить Эйзенштейну в счет стоимость «Октября». «Октябрь» — это каталог изобретений, и многие из этих изобретений советская кинематография уже усвоила.

Только при вещах Эйзенштейна понятен и специфичен весь ряд произведений советской кинематографии. Это головной сорт. Кинематография Пудовкина, легче усвояемая, не может быть сейчас противопоставлена работам Эйзенштейна. Ее эстетические методы традиционны, а открытия слишком злободневны.

Впрочем, и от Пудовкина мы вправе ждать не только удач, но и сомнений и нового изобретательства.

Но Эйзенштейн сейчас представитель некомпромиссной формы.

Может быть, поэтому Эйзенштейн противопоставляет свое киноискусство как «большевистское» — «советскому». Вероятно, считая «советское» искусство во многом слишком компромиссным и часто не то импортным, не то экспортным.

1929

ОШИБКИ И ИЗОБРЕТЕНИЯ

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

Сценарий был задуман Зархи первоначально так.

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

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

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

Искусство очень часто подвигается вперед благодаря постановке неразрешимых задач и ошибкам. Правильно

замеченная и до конца проведенная ошибка иногда оказывается изобретением.

В ленте Пудовкина благодаря отсутствию сюжетной конструкции выделились монтажные задачи, вопросы поэтического кино и сужения кадра. Поэзией я здесь условно называю ту область творчества, в которой смысловые величины имеют тенденцию становиться композиционными. Так, в поэтической строке ритмический импульс подчиняет себе речевую интонацию. В своем развитии, так сказать, ритмизуется и фонетическая сторона речи, а семантические величины вступают в сложные взаимоотношения под влиянием закона повторов.

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

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

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

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

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

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

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

В «Октябре» Эйзенштейна уже найдены куски такого характера.

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

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

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

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

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

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

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

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

не значит непременно, что он ошибается, может быть, просто ты опаздываешь.

Умный и кинематографически осведомленный человек после просмотра кусков Эйзенштейна сказал:

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

Что тут можно ответить!

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

Эйзенштейн многим и, может быть, всем обязан времени.

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

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

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

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

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

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

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

Художественная конструкция требует тематических изменений. Если «Хорошо» Маяковского развивается приблизительно вдоль темы, то это возможно только потому, что техника поэтического языка настолько высока, что материал может быть деформирован самим приемом.

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

Это совершенно гениальная свобода обращения с вещами.

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

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

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

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

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

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

Вещь Эйзенштейна — это кинематографическое событие огромной важности. Для многих это кинематографическая катастрофа. Как известно, первый паровоз бегал хуже лошади. В вещи Эйзенштейна не идеальна работа оператора — не все разрешено внутри кадра. Лучше всего взаимоотношение кадров. Вероятно, основной момент изобретения происходил уже на работе, когда Эйзенштейн разыгрывал вещь. Лента, конечно, очень дорога. Мы все понимаем значение режима экономии. Но самое важное не в том, чтобы дешево производить ленты, а в том, чтобы создавался дорогой товар. И эйзенштейновская картина даже без оценки ее изобретательного момента, ее морального значения, как победы нашей кинематографии, стоит своих денег.

Такая лента не может рассматриваться в сравнении с хроникальными.

Она не мешает хронике, и хроника ей не мешает, это разные приемы творчества.

1927

БЕРЕГИТЕСЬ МУЗЫКИ

Подземные «духи»

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

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

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

75 процентов

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

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

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

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

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

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

Положение Пудовкина грешит производственно... Хорошо, у нас будут выскакивающие и останавливающиеся надписи и не будет монтажного плана съемки. Но для съемки монтажный план нужен. Следовательно, между монтажными листами режиссера и кувырющимися надписями должен быть какой-то, назовем его переходным, момент, который, во всяком случае, будет содержать в себе порядок сцен, точное их содержание. Тогда появится сценарий. Поэтому Пудовкин, вместо того чтобы решить вопрос о том, каким должен быть сценарий, решает другой, менее злободневный вопрос, кто должен писать сценарии, и решает, что это должен делать режиссер.

Черная неблагодарность

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

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

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

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

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

Конец «Потомка» с вихрем верен театрально, верен эмоционально, но не специфичен, поэтому он плох. Он плох, потому что в нем нет духа, нет расчета и нет окончания. Чудо, стихия обезличивают человека. Реальные партизаны, с реальными ранами, сдуты вихрем, они не нужны и забываются. Положение спасает пропеллер и элементарная реализация метафоры — «вихрь революции».

Ржешевский, так же как и Пудовкин, талантливый человек. Но в увлечении поисками ритмического кино не нужно забывать смысловую сторону кинематографии, ее сюжетно-смысловую нагрузку.

Ритмическое, музыкальное кино пока попало на очень плохую дорогу, на дорогу аллегории, на дорогу злоупотребления внеэстетическими величинами, апелляции прямо к физиологии зрителя и его идейной настроенности. Этот путь одновременно и схоластичен и примитивно эмоционален.

1929

ПОДВИГ СЦЕНАРИСТА

Начнем с определений терминов.

Довольно часто в титрах фильмов появляется строка, что такой-то сценарий написан по мотивам, ну, предположим, гомеровской «Илиады».

Но что такое «мотив»?

В словаре русского языка, составленном С. И. Ожеговым, читаем: «Побудительная причина, повод к какому-нибудь действию», и второе значение (специальное): «Простейшая составная часть сюжета, тема в произведениях искусства».

В «Краткой литературной энциклопедии» (т. 4) помещена короткая и очень точная заметка А. П. Чудакова: здесь мотив определяется как простейшая содержательная (смысловая) единица художественного текста в мифе и сказке.

Из комбинаций мотивов происходит сюжет. Это определение восходит к работам А. Н. Веселовского. По Веселовскому, мотив — неразлагаемая далее единица

сказочного повествования. Чудаков упоминает дальше, что в новейших исследованиях, на основании работ В. Проппа, неразложимым элементом сказки считают функцию действующего лица: «В применении к художественной литературе нового времени мотивом чаще всего называют отвлеченное от конкретных деталей и выраженное в простейшей словесной формуле схематическое изложение элементов содержания произведения, участвующих в создании фабулы (сюжета)».

Это определение точно в смысле указания на то, что говорится о мотивах в теоретических книгах, но оно не точно, если рассматривать мотив как часть самого художественного произведения.

С этого я начну разговор, по необходимости краткий, об одном из самых замечательных сценаристов нашего времени, о безвременно погибшем Натане Зархи.

Мало мы дорожим молодостью. Мало ее награждаем, думаем, что потом все успеем.

А не всегда известно, будет ли это «потом».

Натан Абрамович Зархи родился в 1900 году. Его первый сценарий был написан, когда ему было двадцать пять лет. В 1926 году создана была вещь, которая осталась навсегда. Зархи написал сценарий «Мать», вещь, передающую точный смысл вдохновенной повести Горького и в то же время вещь оригинальную.

В сценарии был указан способ снимать натуру: это было внесение в объект съемки авторского отношения.

Массивные, страшные городовые, страшный и ничтожный суд, весна, снятая крупными деталями. Грудью молодого, любящего теннис и музыку Натана Зархи дышала советская кинематография.

Социалистический реализм не выравнивает людей. «Мать» и «Броненосца» снимали почти одновременно и для одного юбилея—юбилея первой революции. Нет более различных и более вдохновенных вещей.

Сценарий «Мать» замечателен по самому посылу; это не экранизация отдельных моментов романа, а осуществление способами другого искусства и на основании другого исторического опыта той же темы, того же приказа великого искусства.

Я его помню молодым. Мне не пришлось увидеть его хотя бы совсем взрослым. Натан Зархи легко и просто пришел в театр, создал драму «Улица радости» с прекрасными ролями.

Он был тогда похож на молодое дерево, в котором цветы теснят листья.

Прошли войны, создавались пятилетки, изменялась страна, а то, что сделал юноша, не прошло.

Он на самом деле инсценировал «по мотивам» произведения в обоих значениях этого слова, то есть учитывал и побудительную причину, направленность действия, и составную часть фабулы. Он брал смысловое намерение автора произведения, выяснял, что художественно доказывается в этом произведении, какое смысловое движение раскрывает предмет (сюжет) данного произведения.

Возьмем пример. Шекспир очень часто инсценировал итальянские новеллы. «Отелло» основывается на новелле Чинтио. В этой новелле мавр, женатый на знатной венецианке, под влиянием клеветы одного из своих подчиненных убивает свою жену. Действие происходит на Кипре. Но мавр старается скрыть свое преступление: женщину убивают мешком с песком, потом на нее обрушивают балку. Инсценируется катастрофа. Поручик признается в клевете, мавр выдерживает пытку, а наказание ограничивается изгнанием.

Здесь все повествовательные куски совпадают с шекспировской трагедией. Но мотивы — в первом значении слова — побуждения Отелло в новелле и в трагедии Шекспира разные.

Пушкин говорил про Отелло, что он не ревнив, а доверчив. Он мстит женщине за то, что она, вознесенная им как идеал, допустила обыкновенный обман. Он не скрывает преступления и сам убивает себя.

В искусстве важна направленность мотива. Если мы будем принимать, что главными мотивами являются действия, то мы не поймем произведения.

Написать, что сценарий создан по мотивам такого-то великого произведения, — значит добиваться величайшей похвалы. Герои повести «Мать» и герои инсценировки Натана Зархи частично не совпадают. Места действия не совпадают, отношения внутри рабочей семьи не совпадают. Но картина «Мать» Пудовкина по мотивам совпадает с повестью Горького. Это великий подвиг Зархи.

В картине Бондарчука «Война и мир», получившей «Оскара», прославленной во всем мире, принятой широким зрителем, очень точно передано движение войск перед Шенграбенским боем. Песенник в полной выкладке танцует перед строем вприсядку и поет «Ах, вы сени, мои сени...».

Это мотив, если рассматривать мотив как часть произведения. Но у Толстого в строю идет разжалованный Долохов, и под эту песню и в такт с ней он разговаривает со своим московским знакомым. Это не подтекст — это главный текст. Песня, марш — большое движение, направленное движение — подчиняет себе малые движения, перенаправляет их.

Мотивом Толстого, посылом его к созданию великой эпопеи было отношение частного к общему, и оно проведено во всем произведении до конца.

Основным мотивом у Горького является то, что мать, жена, домохозяйка преодолевает будничность и включается в дело революции.

В революцию вошли матери. Мать стала тем силовым полем, которое определяет все.

Что делает Зархи?

Он раскалывает семью, введя крупно, точно отсталого рабочего, пьяницу, буяна, черносотенца. Он показывает гибель его, причем мать думает, что муж убит забастовщиками. У матери должно быть чувство кровавой ненависти к революционерам. Она доверчива, она выдает сына по неразвитости. Но магнитные линии революции делают ее активным работником революции. Мать становится рядом с сыном.

Природа, смены времен года, река, солнце становятся теми понятиями, сочетание которых выражает революционный мотив произведения.

Мать берет из рук убитого сына красное знамя, солнце просвечивает сквозь редкую ткань.

Солнце светит над революционной толпой, ведет ее.

У Горького мать разбрасывает листовки, и этим хорошо кончается повесть, но мотивы пудовкинской картины и горьковской повести не разошлись.

Великий город стоит над Невой. Город узких колодезев, доходных домов, фабрик, в которых машины стоят так тесно, что люди зажаты ими.

Есть город памятников, фабрикантов, купцов, чиновников, и есть город пролетариата.

Город Санкт-Петербург превращается в город Ленинград. Вот мотив сценария Натана Зархи «Конец Санкт-Петербурга».

В обоих сценариях Зархи люди не только живут: основной мотив сценария в том, что они вырастают, изменяются.

Они переосмысливают даже город, колонны, памятники, крепость, дворец; все включено в мощную структуру произведения, мотив развит симфонически.

Крестьянского парня в город ввела старуха, да еще малознакомая. За околицей деревни он ребенок, он случайно попадает к земляку в подвал, случайно подводит земляка и не случайно испытывает ярость. Темным человеком он входит в борьбу и просвещается от мотива к мотиву, потому что вся вещь пронзена одним заданием.

Так человек приходит к пушке, к оружию, нацеленному на главного врага.

На Зимний.

Натан Зархи, и дружба его со Всеволодом Пудовкиным, и короткая вспышка его жизни — пример прекрасного подвига.

Вот этот поиск основного мотива, а не использование черепков произведения, не вклеивание иллюстраций, не создание движущегося раскрашенного подтекста, а раскрытие посыла произведения — задача кинематографии.

Мало таких сценаристов, мало таких сценариев, а между тем еще А. Н. Островский писал: «Изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэта — истина. Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни. Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие даже невероятное объяснить законами жизни».

Кино пользуется всеми движениями мира, пейзажами, оно может показывать мир расчлененным и заново воссоединенным. Слово в кино выведено из коробки театральной сцены, оно живет между людьми, над которыми могут проходить облака.

Слово живет рядом с видением, с рядами разных ощущений.

Зархи погиб в автомобильной катастрофе в 1935 году. Он начал книгу по теории киносценария, в которой соединял драматургию, раскрытую Аристотелем, ранние советские книги по драматургии, в частности Волькенштейна, и опыт — пятилетний и уже зрелый опыт — кинематографии социалистического реализма.

Кинематография, как показал опыт великого сценариста Натана Зархи, может пользоваться всеми мировыми достижениями искусства и создавать новые способы выражения главного мотива, мотива сегодняшнего дня, мотива трудного движения вперед и радости открытия, расширения горизонта.

А. ХОХЛОВА

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

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

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

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

Считается, что искусство — это для теории, мастерство — это для разговора, а для публики нужна «баба». Самые честные люди принимают это как налог.

Между тем это клевета на зрителя. Конечно, мир принял Дугласа Фербенкса за красоту, но Чарли и Фатти взяли людей умением.

Мэри Пикфорд не была красивой — она стала ею: ее канонизировал экран. Экран создал из нее новый тип красоты.

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

На экране красив хорошо движущийся человек.

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

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

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

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

Дело не в «красивости», дело не в тягучести ложнопсихологических картин, а в здоровом, динамическом построении кинолент.

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

Весь материал должен быть выразительным, играющим, все построение пластически законченным, убедительным.

тельным, сконструированным по законам пластических ремесел, и, следовательно, человек должен быть специальный, не из театра, не с ложным пафосом и переживаниями, не только с гримом, наклейками и «абрикосовской» красотой, а выразительный, убедительный, характерный.

И вот появляется вдохновенное искусство Хохловой. У Хохловой на экране нет случайного.

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

Она — актер чистой воды.

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

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

К числу этих людей и принадлежит Хохлова.

У Кулешова есть вина.

Найдя новый метод кинопостроения, он связал его с кинодетективом.

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

Кулешову в кино нужны были движения. Сверху кадра вниз, по верху кадра — нужна была нога, рука...

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

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

У Кулешова есть вина.

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

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

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

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

Это — абсолютный товар.

Теперь появилась вторая большая картина Кулешова.

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

И только взблески тут и там показывали, что это в совершенстве развившее свое искусство тело могло бы с такой же уверенностью изобразить и самые неуловимые, тончайшие и лучшие чувства, если бы это входило в круг работы Хохловой».

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

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

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

Сейчас русская кинематография пестра, как выгоревшие волосы.

В ней есть Эйзенштейн и есть Висковские.

Есть сценарии, которые принимают.

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

Нет желания работать очень хорошо. Опыт Кулешова понят немногими. Говоря о Кулешове, вспоминают не его работу, а то, за что отвечает фабрика, — сюжет.

Мастерство Хохловой не использовано.

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

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

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

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

«Накануне моего отъезда в Петербург, не без стеснения во времени, я был приглашен на генеральную репетицию в кинематографическую Студию. Студия — школа. Такие школы создавало художественное рвение революции. Эта школа есть школа для Европы или будет ею.

Я умалчиваю о теоретических достижениях и правилах, преследуемых неутомимой совместной работой художников, режиссеров, артистов, ученых, танцовщиков и музыкантов, и об их результатах для киноискусства. Они полны оригинальности и непосредственного практического значения. Репетиция, которую я видел, состояла из коротких пьес различного характера, к сожалению, лишенных литературной ценности и национальной окраски.

Принцип спектакля—ритмизация мимического действия—не случайное варварское и приблизительное сочетание музыки и действия, но полное слияние того и другого.

Ни одного отрывка без особой композиции. Безукоризненное построение всех движений. Ничего случайного—все строго определено. Во время спектакля у зрителя удовлетворены и зрительные и слуховые эстетические потребности. Это не танцевальная пантомима, где жестикация заменяет слово. «Мы против пантомимы».

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

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

Играли очень хорошие актеры. Постановка поразительных режиссеров. «Наш режиссер—наша душа».

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

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

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

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

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

Здесь холодно, мало света, теснота, пыль.

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

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

1926

СЕРДЕЧНЫЙ ПРИВЕТ ОТ СТАРОГО ДРУГА

Как весной прилетают птицы, так в первый год будущей советской кинематографии в разоренные гнезда старых киноателее приходили люди, которые стали пионерами советского кино.

Сюжеты рождались неожиданно. Иногда мы не знали, что мы держим в руках.

Был рассказ Джека Лондона «Неожиданное» о золотоискателях на Аляске, о лживой морали людей, которые ограбили человека. Они довели его до преступления, а потом судили по закону жестокости, ханжески исполняя ритуал.

Я по этому рассказу написал сценарий. Для прекрасной двигающейся, по-новому красивой актрисы. Пластически выразительной, убедительной в каждом жесте. Для человека, который считал необходимым сразу отвечать на вопросы, а не шарить, будто в темноте.

Для Александры Сергеевны Хохловой.

Картина называлась «По закону».

Золотоискатель, член группы, которая ничего не могла найти,—его прекрасно играл Владимир Фогель—пошел мыть руки и случайно нашел золото. Он принес золото хозяину.

В этот момент Хохлова протянула руку.

И это была завязка фильма.

Кино тогда еще не говорило. Вернее, оно говорило жестами актеров. Жесты Хохловой то вяли от угрозы, то разворачивались от надежды.

Искусство судит прошлое, настоящее и будущее. Гамлет и прав и не прав. Его колебания, колебания его совести, объясняются не только виной его матери и преступлением Клавдия, но всем миром, который—тюрьма, а Дания в этой тюрьме—самая плохая камера.

Толстой утверждал, что Анна Каренина виновата. Но по черновикам романа видно, что Толстой временами не понимал, в чем же ее вина. Суд над Анной, страшная казнь ее колесами вагона—это поиски решения вопроса о настоящей нравственности.

Сила Эйзенштейна в том, что он показал правоту восставшего броненосца. Рождалась новая эпоха, кровью оплачивались новые нравственные ценности. Правоту и справедливость восставших матросов принуждены были признать и те, которые считали справедливым и правильным то, что команду кормят гнилым мясом.

Эйзенштейн, Кулешов, Хохлова, Пудовкин, Довженко, Роом—все это были люди, которым выпало по жребию истории справедливо судить живых и мертвых.

Александра Сергеевна Хохлова—прекрасная крупная советская актриса, внучка старой культурной Москвы, которую мы плохо знаем, потому что не прочли все мемуары и не сохранили многие полезные вещи из деревянных домов, давно разрушенных,—Александра Сергеевна вместе с Кулешовым и его товарищами создавала новое искусство, которое сегодня продолжают, среди многих, и ее ученики.

Ей требовались новые сценарии, большие или малые, дорогие или недорогие в производстве, но говорящие о главном.

Хохлова—первая советская актриса, рожденная в кинематографе и для кинематографа. Актриса безграничных возможностей, которую мы недооценили.

В те годы важно было понять, что приходит новое искусство, которое утверждает новую красоту. Красоту строящегося мира, красоту целесообразных движений, красоту выразительного человека. Кулешов и Хохлова это понимали.

В 1926 году мы с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном написали об Александре Сергеевне статьи, они составили брошюру «А. Хохлова».

Я писал, что есть в мире несколько десятков киноактеров, для них пишут сценарии, потому что само их движение, их способ передачи ощущений—это искусство. Такова и Хохлова.

Я писал, что опыт Кулешова понят немногими, а мастерство Хохловой не использовано в должной мере. Потому что Хохлову не снимают в фильмах того жанра, в котором она должна работать,—в психологических фильмах.

Мы отвергали ложнопсихологические ленты дореволюционного кино. Мы хотели, чтобы экран дал психологию нового человека.

Хохлова была той актрисой, которая могла в этом направлении очень многое сделать. Вспомним лучшие куски фильма «Ваша знакомая». Вспомним превосходную ленту «Великий утешитель».

Хохлова — актриса огромных возможностей. Надо было уметь их видеть, уметь использовать, уметь развивать с их помощью кинематографию.

Кулешов и Хохлова создавали наше кино, создавали киношколу, почти полвека преподавали в Институте кинематографии, который вырос с их помощью. Они воспитали несколько поколений режиссеров. В книгах Льва Кулешова, по которым они учились и учатся, есть и опыт и вклад Александры Хохловой.

Перечитаем не торопясь мудрую статью Сергея Михайловича «Как ни странно,— о Хохловой», написанную тогда, когда он сам работал без актеров и, казалось, актера отрицал вообще. Вот что он пишет:

«Хохлова — это, конечно, единственное в своем роде, быть может, стоящее серьезного упоминания актерское дарование на сегодня.

Это ставка на мастерство. И к тому — резко свое.

Это — не «советский Вейдт» и «советская Пикфорд».

Америка, Европа этого не знают, этого не имеют».

И дальше он говорит о том, что такие мастера, как Хохлова, указывают кинематографу новые пути, открывают ему его возможности.

В этом отношении вклад актрисы в наше искусство велик, хотя снималась она мало.

Пусть ее судьба послужит уроком.

Я рад, что могу сегодня приветствовать вас, Александра Сергеевна, в дни юбилея еще раз вспомнить тех, кто был с нами рядом столько долгих лет. Вспомнить то, что уже никогда не забудется, потому что стало историей.

Спасибо судьбе за дружбу с вами, за совместную работу.

Доброго вам здоровья!

1982

РООМ. ЖИЗНЬ И РАБОТА

Абрам Матвеевич Роом родился в Вильно. Роом кончил там гимназию и переехал в Питер учиться в Психоневрологическом институте. Студенты его носили фуражку с изображением двух змей и чаши, но не имели, кроме этого, никаких других прав. Роом поступил туда, потому что он хотел быть медиком, а в Психоневрологический

институт принимали без «процентной нормы». Жил он в Питере на правах «швейцарского подданного», то есть человека, зависящего от милости швейцара, так как он не имел права жительства. Очень часто швейцар говорил: «Сегодня будет облава»,— и он уходил на ночь на улицу, потому что до 1917 года переночевать человеку, не имевшему права жительства, в гостях было невозможно.

В 1917 году Роом как врач был мобилизован в Красную Армию. Он попал на пароход «Миссури» в отряд Трофимовского, видал падение Казани. Отряд Трофимовского был одним из тех отрядов, которые были созданы революционным энтузиазмом и обращались в полки или потом расформировывались. Было впечатление, что мир кончается. Отряд захватил в каком-то имении такое количество посуды, что не мыл ее, а после обеда скатерть завязывали в узел и все вместе выбрасывалось за борт парохода. Таким образом, крошек на столе не оставалось. Дело кончилось тем, что Трофимовский был арестован. Его судили в Нижнем Новгороде. Роом был свидетелем обвинения.

Потом Роом, уже демобилизованный, ставил в Саратове целый ряд пьес, из которых лучшей постановкой считали «Моцарта и Сальери». Отсюда он уехал в Москву, где первой постановкой его было «Озеро Люль». В 1924 году он перешел в кинематографию, поставив рекламную картину. Второй постановкой Роома была четырехактная комедия «Гонка за самогонкой». Картина эта не увидела света, хотя она очень интересна по выдумке и очень характерна для режиссера. Она вся построена на незастенчивом, на некрасивом. Директор Капчинский, положив картину на полку, имел, однако, мужество немедленно дать Роому новые постановки, поручив ему одновременную съемку «Бухты смерти» по сценарию Леонидова и «Предателя» по сценарию Льва Никулина. Я думаю, что «Бухта смерти»—по доходности или по крайней мере по отношению доходности к стоимости—первая советская фильма. Это талантливая и странная лента. Странная она тем, что она могла бы лечь в основу стандарта. Эта вещь—для зрителя; с умелой экспозицией характеров действующих лиц, данных во время обеда. С умелым введением детских ролей и с героическими приключениями главных действующих лиц. В ней дана хорошо поставленная и оправданная сюжетно кошмарная вторая команда «Лебедя». И хорошо придуман провокатор, снятый как чудовище благодаря простому эффекту освещения снизу. В «Бухте смерти» Роом дал, кроме того, чрезвычайно характерную для него сцену, построенную на задержании. Это эпизод с Охлопковым,

снятый с нарушением всех кинематографических правил, одним длинным, безмонтажным куском и с нарушением же всех кинематографических правил основанный на том, что определенное, ожидаемое зрителем действие не совершается. Таким образом, «Бухта смерти» имеет уже все положительные и отрицательные стороны картин Роома. Она переполнена изобретательностью и пытается одновременно разрешить несколько задач. И, кроме того, в ней есть роомовский дезэстетизм, роомовская работа над уродливым.

«Предатель» — картина традиционная для ругательства. Средний кинематографический разговор состоит из того, что ругают «Предателя» и хвалят «Броненосец «Потемкин».

Роом начал развертывать в самостоятельную тему каждый момент сценария. Сценарий имел уже вначале неудачную тематику, и в результате получилась не картина, а собрание кинематографических изобретений в двадцати или сорока роликах, уже не помню, и ролики эти упорно не лезли в коробку. (Примечание для неспециалистов: деления в картине на части объясняются тем, что аппарат можно зарядить лентой определенной длины, свернутой в ролик. Нормальный ролик имеет не свыше 250 метров и должен всегда слегка болтаться в коробке.) Сценаристы отрекались от сценария. Между тем «Предатель» интересная картина, интересная для кинематографистов, особенно если бы ее можно было смотреть со всеми бесчисленными забракованными эпизодами.

После «Предателя» или во время его съемки, уже не помню, Роом и — случайно — я с ним снимали в Северном Крыму хроникальную ленту «Евреи на земле». Нас было двое, и мы по очереди разгоняли толпу, мешающую съемке в городе, и защищали с оператором Ключом аппарат от пыли в пустых степях Крыма. Там нет воды, и в старых, брошенных колодцах живут голуби; там пустые поля. Сейчас там бьют колодцы и поселяются маленькими кучками евреи из местечек. В пустыне летают по земле какие-то маленькие пестрые птички, катятся по саженой траве перекасти-поле, и стоят одинокие брезентовые палатки переселенцев. А в других местах уже стоят домики из пористого таганрогского камня. Здесь Абрам Роом увидел новых евреев, и мы с ним несколько раз бились об заклад, отличим мы еврея-колониста от просто колониста или просто крестьянина, — и несколько раз ошибались.

Потом Роом в Москве снимал ленту по моему сценарию «Третья Мещанская». Это было довольно сложное

время для кинематографии, когда в силу ряда обстоятельств в кинематографии совсем не было денег, и нам нужно было прежде всего написать сценарий, постановка которого стоила бы минимально. Лента «Третья Мещанская» основана на минимальных аттракционах, на использовании городской природы и одного бедного павильона. В этой ленте нет злодея. Это трое хороших людей, запутавшихся на том, что при изменении городского быта не изменился быт квартиры и что людям на своей шкуре приходится узнавать, что нравственно и что безнравственно. Конечно, в картине и сценарист и режиссер сделали ряд ошибок. Мы сделали женщину праздной. И это заметил зритель. Мы не сообразили, куда деть женщину, и просто ее отправили за город. И лента эта, как и лента «Бухта смерти», стандартная, она должна стать типовой; пока от нее родились «Круг» и «Жена». Но потомство еще будет многочисленно. Картина «Третья Мещанская» вызвала такое количество откликов и замечаний, что они не влезали в коробку, как роомовские ролики «Предателя». При просмотре картина понравилась товарищам из ВАПП, потом ее браковали в Красной Армии, потом ее одобрили в АРРК, потом ее опять где-то забраковали.

Сейчас Роом думает о картине субъективной. О том, что хорошо было бы снимать с точки зрения человека, не показывая самого человека, что хорошо было бы дать одну и ту же вещь в нескольких восприятиях и что хорошо кончить с рутиной ленты в 1800 метров, с кинематографическим романом, перейдя на кинематографические новеллы, сращенные разным образом.

Гораздо ровнее и спокойнее прежних его работ «Ухабы» (сценарий сделан мною и Роомом по рассказу рабкора Дмитриева). С этой картиной, вернее, с ее сценарием, было много возни. Прежде всего у нас до самого последнего времени смотрели на картину из рабачего быта, как на картину дешевую. Поэтому лента была сжата материально, и только впоследствии мы получили некоторую свободу работы. В первоначальном сценарии установка была такая (в сценарии, но не в рассказе): шел спор о переходе с двух станков на три. Причем этот спор раскалывал семьи. Старый рабочий, твердо знающий, что он боролся с хозяином за вопрос о двух станках, считал свою жену, работающую на трех станках, штрейкбрехером, а Таню (Ольгину) сокращали именно потому, что перешли на работу на трех станках. При переводе картины с материала текстиля на материал стекла она очень выиграла зрительно, но ослабела сюжетно.

Сценарий до съемки несколько раз читался в рабочих клубах, нравился там. Конечно, в работе над сценарием нам первоначально мешало незнание быта. Я еще не видал картину на коммерческом экране, но видел ее на рабочих просмотрах и должен сказать, что мы, конечно, должны учиться новому зрителю так, как люди учатся арифметике. Нам казалось, например, что темп ленты затянут. А зрители на просмотре в Гусь-Хрустальном требовали, чтобы картину пускали медленнее. Нам казалось, что главная пара—это Минин и Ольгина, а до рабочего зрителя больше доходят Юренев и Барановская. У рабочего зрителя установка на тему, вероятно, и есть установка на действие. Потому что одним из выводов просмотра в Гусь-Хрустальном у собрания было—«организовать при заводе такие же ясли, какие были показаны на экране». Это показывает значение бытовой картины сейчас. Потому что бытовая картина своим сходством с ежедневным бытом дает зрителю импульс на переделку быта.

Сейчас неигровая кинематография—что-то вроде официальной религии игровых кинорежиссеров. Они снимают драмы, но клянутся, что интересуются только облаками или проблемой урожая. Роом—стопроцентный игровой режиссер, без всякого раскаяния и лицемерия. Он строит картину на актере, на вещи, на игре, и этим самым он становится одним из оригинальнейших режиссеров нашего времени.

1929

О ЧЕЛОВЕКЕ, ОДЕРЖИМОМ ВОСТОРГОМ И СОМНЕНИЯМИ

Видал я, когда был молод,—в Москве, на Арбатском рынке, продают кукол, изображающих молодого, но бородатого человека в черном клеенчатом пальто.

Куклы стояли рядками. Назывались они режиссер. У кукол борода росла ниже подбородка, лицо с узкими глазами, пальто сильно перетянута в талии.

Лев Никулин привел меня на Первую кинофабрику. Она находилась на Житной улице, стеклянная крыша ателье еще сохранилась.

Надо было сделать надписи для картины «Бухта смерти».

Здесь я увидел режиссера, молодого, узкоглазого, с бородой, расположенной, как шарф, на шее.

Одет был режиссер в черное кожаное, туго перетянутое пальто.

Фамилия его Абрам Роом. Он был оригиналом, а не копией.

Он познакомил меня с Л. Кулешовым. С. Эйзенштейн я уже знал как художника.

Роом был человеком горячим, талантливым, нервным, смелым и переимчивым.

Сразу после картины «По закону» предложил я режиссеру Абраму Роому снять современную картину с тремя действующими лицами. Завязку мне дала одна история, происшедшая между комсомольцами.

Художником картины стал Сергей Юткевич, который бывал на редакционных собраниях «Лефа» и после говорил, что мог бы рассказать о Маяковском с точки зрения мальчика из-под стола.

Картина «Третья Мещанская» имела второе название — «Любовь втроем». В ней три действующих лица и была одна декорация. Играли: Н. Баталов — мужа, В. Фогель — любовника, жену — артистка Л. Семенова.

Сценарий этой картины мы с Абрамом Матвеевичем писали около поросшей буком горы Костелы, где жили вместе с Маяковским. Попутно снимали хроникальную картину. Темой была еврейская земледельческая колония. Надписи к картине делал Маяковский. Картина была о степном Крыме, о глубоких колодцах, в которых живут голуби, о засушливых полях, домах, построенных из ракушечника, и городских людях, которые пытаются превратиться в крестьян.

Картина не удалась, потому что не удалось дело, о котором рассказываю; создавались поселки старого типа — не совхозы и не колхозы, они не имели будущности.

Картину «Третья Мещанская» снимали шестнадцать дней. Сценарий был написан с такой точностью, что в нем указывалось, где будет стоять киноаппарат. Фогель и Баталов, чтобы не терять времени, ночевали в ателье. Картина снималась все время легко, вдохновенно.

Так как по декорациям Юткевича комната изображала полуподвал, то картину называли за границей «Подвалы Москвы». Рене Клер ответил на нее картиной «Под крышами Парижа», уже звуковой. Картина Роома много сделала в мировой кинематографии, потому что он показал, что может сделать актер, как можно доглядеть ситуации.

Оказалось, что зритель не торопится, — если он повеял актеру, если он вошел в положение людей, изображаемых на экране, он может смотреть не час и не полтора.

Он смотрит на их судьбы, как на судьбы близких людей.

Работал А. М. Роом в этой картине с неожиданной изобретательностью. Было найдено много кинематографических метафор и хороших сцен с внезапным смысловым разрешением.

У Абрама Роома много картин, но режиссер не сделал всего того, что он мог сделать. Он всегда недоволен собой, хотел переделать себя. Он себя не только отрицает, но иногда отрекается от себя, от того, что было сделано, даже от такой картины, как «Привидение, которое не возвращается». Мы не всегда понимаем, что хоть часто сделанное не до конца верно, но оно вошло в верное.

Попытка, которая не удается десятилетиями, помогает другим художникам создать новую систему передачи новой жизни.

Абрам Роом создал прекрасную картину по теме Анри Барбюса «Привидение, которое не возвращается». Это была одна из последних лент немого кино. Сценарий написал Валентин Туркин. Главную роль, роль заключенного, которого отпустили на один день, играл актер Фердинандов. М. М. Штраух играл тюремщика, который издала следит за заключенным. В ленте у него есть замечательные дальние планы. Тема — в том, как усталый человек, получивший на один день свободу, ее не использовал, заснув от усталости.

Не будем приписывать неудачи многих работ наших режиссеров только им одним. Людям всем поручали одну и ту же работу — снятие нескольких лент, которые должны были прямо говорить о славе времени, воплощенной в славе одного человека. Это художественно неправильно: это сбивало людей и лишало возможности развития очень сильных творцов.

Абрам Роом во время войны снял хорошую картину «Нашествие» по сценарию Леонида Леонова. Моя привязанность к первому периоду работы Роома, вероятно, объясняется биографически: иногда работали вместе.

Когда смотришь кинокартины прошлого времени, то видишь, как они торопятся, как они не верят во внимание зрителя, все время подбрасывая ему новые события. Абрам Роом один из первых замедлил показ человека в кино. В первый раз он это сделал в совсем ранней картине «Бухта смерти».

Вообще дело не в структуре монтажа, а в методе отношения художника к натуре, в том, к какого рода вниманию он приучает зрителя.

Путь Абрама Роома не всегда вел к удаче, но начинал удачи многих.

1964

О РОЖДЕНИИ И ЖИЗНИ ФЭКСОВ

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

Когда играли в городки перед Эрмитажем.

Когда купались в пруду Летнего сада и пасли кроликов на площади Урицкого у Александровской колонны.

Это было время, когда Питер трепетал, как вымпел, «между воспоминанием и надеждой, сею памятью о будущем».

Вымпел был красный. Не дымили заводы, в типографиях замерзшие валы прыгали по набору, небо было синее весной и зимой.

Воздух был разрежен революцией. Город плыл весь под Октябрьским вымпелом. Революция надувала паруса даже тех, кто ее не понял.

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

Вероятно, они шли к Неве на водопой, протянув оледенелые водопроводы.

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

Примороженные к стене, висят «Жизнь искусства» и афиша фэксов на четырех языках.

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

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

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

Это было представление с сильным вводом цирковых моментов.

Несколько раньше или одновременно выступил с «Первым винокуром» Юрий Анненков.

Питер (тогда еще не Ленинград) висел между настоящим и будущим, веса в нем, как в ядре между землей и луной, не существовало.

Это давало размах экспериментам.

Еще существовала литературная традиция, очень сильная в Питере. Многие писатели сами ходили готовыми памятниками.

Эксперимент был направлен против традиции. Выбор «Первого винокура» Льва Толстого и переработка его в цирковое представление были вызовом.

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

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

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

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

Первой постановкой фэксов была «Женитьба». Эта «Женитьба» 1922 года связана с «Мудрецом» Эйзенштейна и Сергея Третьякова (борьба с Островским) и противостоит мейерхольдовской постановке «Ревизора» в 1926 году, несмотря на, казалось бы, общую установку переработки классика.

Фэксы и Эйзенштейн брали классика на слом, а Мейерхольд взял на восстановление. Одновременно или почти одновременно с «Женитьбой» в постановке Козинцева и Трауберга в Москве Фореггер поставил эксцентрическую вещь «Хорошее отношение к лошадям». Художниками этой постановки были Сергей Эйзенштейн и Сергей Юткевич.

Сейчас трудно проследить, почему именно эксцентризмом через Эйзенштейна, фэксов и отчасти Мейерхольда создал новые приемы послеоктябрьского искусства.

Может быть, эксцентризмом обозначил переход внимания с конструкции на материал. Во всяком случае, теория монтажа аттракционов (значащих моментов) связана с теорией эксцентризма. Эксцентризмом основан на выборе впечатляющих моментов и на новой, не автоматической, их связи.

Эксцентризмом — это борьба с привычностью жизни, отказ от традиционного ее восприятия и подачи.

Любопытно, что именно люди, прошедшие через эксцентризмом, сумели овладеть новым материалом.

Эксцентризмом же не как метод подачи материала, а как определенная область материала сейчас — явление только историческое.

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

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

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

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

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

1928

КИНОЯЗЫК «НОВОГО ВАВИЛОНА»

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

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

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

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

Поэтому фэкссам наиболее опасно впадение в чужие русла и всякие неосознанные компромиссы.

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

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

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

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

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

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

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

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

В этих случаях человек был буйком для определения силы течения.

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

Так построен и «Новый Вавилон».

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

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

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

Не связанные смысловым построением планы поддержаны в «Новом Вавилоне» совпадением положений, их

рифмовкой, например, криком: «Кусок парчи только за двенадцать франков»,—крик дан сперва у прилавка, а затем на баррикаде.

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

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

Зритель все более симпатизирует героине. Он верит режиссеру.

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

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

Фэкссы идут, и картина переходная. Не нужно только закреплять переходный момент или ощущать его во что бы то ни стало.

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

1930

ГОЛЫЙ КОРОЛЬ

Про кино на Востоке Лариса Михайловна Рейснер рассказывала мне месяца два назад.

Должна была написать:

«Дома белых стоят замкнутыми; белый на Востоке держит лицо чистым и брёт его, как мою вывеску. Цвет обзывает.

А в углу сидит «Сами» Николая Тихонова и смотрит. Белый выдерживает характер.

И вот является кинематограф. Дешевые, трепанные, как у нас в клубах, ленты показываются в Персии, в Индии, в Полинезии.

Конрад Вейдт и Чаплин в гостях у негров и индусов.

Оказывается:

Белый вообще вор. Жена белого господина ему изменяет. Белый господин плачет. Белого господина бьют. Белый господин обманщик.

Идет теперь саиб по улице, а цветные люди знают — король голый.

И не мытый даже.

Кино с буржуазными лентами на Востоке — перлюстрация переписки господ.

Индусские губернаторы в ужасе. Требуют перемонтажа лент.

Запрещения кинематографа».

Так австрийские генералы, после того как революция была побеждена, уничтожали фонари в Неаполе.

В этом рассказе есть бодрость веры в объективную правду жизни.

Электричество, кино и даже водопровод не могут не быть нашими союзниками.

Это все, что я мог сегодня сделать для друга: сохранить кусок того, что он не успел написать.

1926

МАЯКОВСКИЙ В КИНО

Он снимается в кино, в ленте «Не для денег родившийся».

Эта лента по Джеку Лондону,— по Джеку Лондону, понятому Маяковским.

Иван Нов спасал брата прекрасной женщины.

Потом начиналась любовь к женщине. А женщина не любила бродягу. Тогда бродяга становился великим поэтом, он приходил в кафе футуристов.

Все это снималось фирмой «Нептун», владелец ее был Антик.

Света было мало, поэтому в кафе футуристов задник был почти на самом экране. Задник небольшой, на нем изображена какая-то десятиногая лошадь, в кафе — Бурлюк с разрисованной щекой и Василий Каменский.

Иван Нов читает стихи Бурлюку. Он читает:

«Бейте в площади бунтов топот!

Выше гордых голов гряда!

Мы разливом второго потока

Перемоем миров города.

Дней бык пег.

Медленна лет арба.

Наш бог бег.

Сердце наше барабан».

И, как тогда на бульваре Маяковскому, Бурлюк говорил Ивану Нову:

— Да вы же гениальный поэт!

И начиналась слава, и женщина приходила к поэту. Поэт в накидке и цилиндре. Он надевал цилиндр на скелет, покрывал скелет накидкой и ставил это все рядом с открытым несгораемым шкафом.

Шкаф был набит гонорарным золотом до отвращения. Женщина подходила к скелету, говорила:

— Какая глупая шутка.

А поэт уходил. Он уходил на крышу и хотел броситься вниз.

Потом поэт играл револьвером, маленьким испанским браунингом, вероятно, тем самым, который поставил точку пулей.

Потом Иван Нов уходил по дороге.

Он играл в вещи, которая называлась «Учительница рабочих», был хулиганом, исправлялся, любил, умирал под крестом.

Он играл без грима и не очень нравился Антику.

Когда хозяин спорил с Маяковским, тот хладнокровно отвечал:

— Вы знаете, я могу в крайнем случае писать стихи.

Он веселился, как мальчик, он веселился свадебным индейцем...

Через несколько лет приехала Мэри Пикфорд. Она приехала с Дугласом, у которого щеки были такие, что за ними не было видно ушей.

Она ехала мимо бедных, полосатых полей. С ней вместе ехал оператор, снимая ее, уже немолодую, и толстого ее, славного и уже уходящего из славы мужа.

Поезд бежал, бежали желтые станции. На вокзальных площадках люди кричали.

Махали кепками.

Девушки в кофточках, сшитых из полосатых шелковых шарфов, приветствовали Мэри. На вокзале собралось тысяч пятнадцать. Люди висели на столбах перрона. Немолодые люди с высоко подтянутыми брюками, люди в пиджаках, застегнутых на одну пуговицу, и в серых из бумажного коверкота рубашках приветствовали знаменитую американку.

Толпа бежала за автомобилем. В автомобиле Мэри с открытыми пыльно-золотистыми волосами.

Ночью пошли на Красную площадь. Вверх поднимались купола церкви, похожей на тесно сдвинутые кегли.

Пропустили в Кремль. Дуглас залез в большую пушку, как когда-то залез Макс Линдер, но в пушке было не смешно.

Город был очень серьезный, и актеры не решались на развязность.

Во Дворце труда Дзержинский спорил с троцкистами о контрольных цифрах.

И Маяковский воспевал потом его жизнь, сожженную за революцию.

В газетах говорили о том—быть ли отрубам или хуторам, быть ли автомобилю или автотелеге. В театре шла «Зойкина квартира».

В кино шла «Шестая часть мира» Дзиги Вертова.

В картине мыли баранов в море, охотники чародействовали, приседая перед выстрелом в соболя. Большая, разнокультурная, пестрополосая страна проходила через экран.

Маяковский любил хронику, хвалил Дзигу Вертова.

Он любил поэзию, свой парус, поставленный в ветер времени, и цель свою, счастливое человечество.

Он любил Пушкина и очень обижался на картину Гардина «Поэт и царь».

Там поэт писал стихи так: пойдет, присядет к столу и сразу напишет: я, мол, памятник себе поставил нерукотворный.

А памятники совсем не так ставятся.

Маяковский обиделся за Пушкина, как за своего товарища. На Страстной площади около большого плаката стояли два чучела, изображающих Пушкина и Николая.

А Маяковский проходил через этот город, который еще не весь был городом будущего, приходил на Страстную, которая еще не была площадью Пушкина, думал о Пушкине, писал стихи о любви, о ревности, о Дантесе, о том, как трудно работать поэту, даже имеющему небольшую семью.

И дальше шел по Тверской, которая теперь улица Горького, шел к площади, которая сейчас его имени.

Он шел в театр.

Он собирался ставить пьесу.

Но сперва поговорим о кино.

Кино Маяковский любил хроникальное, но организованно-хроникальное, и сюжетное.

С сюжетом ему было трудно, он лирический поэт, и у него лирический сюжет, он сам герой своих вещей.

Его тема—поэт, идущий через горы времени.

В кино он любил самую специфику кино.

Он не собирался играть с киноаппаратом. Но театр, как и слово, дает художнику какие-то ограничения, и, переходя в новое искусство, надо стараться освободиться от ограничений, а не тащить их с собой.

Лев Толстой любил в кино превращения и не хотел ставить в кино «Анну Каренину».

Кино нравилось Маяковскому и тем, что киноработу не надо переводить. Он любил американскую ленту.

«Потому, что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности (поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. п.)».

Маяковский мечтал о радио для поэтов, для того чтобы передать метод своего чтения, звучащий стих.

Я встретил одного старого редакционного работника, который не печатал Маяковского и был в числе людей, выдававших поэту удостоверение, что его вообще не будут печатать.

Понял он поэта тогда, когда ему прочел стихи сын, а сыну двадцать один год, он краснофлотец.

Вот как приходится дожидаться.

В кино Маяковский хотел вести поэтические образы. Ему нужны были и хроника, и владение предметом, сопоставление предметов, а не только показ их. Люди в кино не должны быть непременно и всегда связаны с полом и с временами года.

Он двигал кино в иной, поэтический ряд. Пойди, уговори людей! Уж в кино-то надо людей уговорить на съемку. Лента сама не снимается. И вот Маяковский написал сценарий «Как поживаете?». Напомню один кусок. Маяковский на улице подходит к девушке. Девушка отвечает ему:

«Да я же с вами говорить не буду».

Девушка отстраняется, оборачивает несколько раз голову, отрицательно покачивает головой.

«Да я с вами идти не буду, только два шага».

Делает шаг рядом.

Затем берет под руку, и идут рядом.

Маяковский на ходу срывает с мостовой неизвестным путем выросший цветок.

Маяковский перед воротами своего дома.

«Да вы ко мне не зайдете, только на одну минуту».

Вокруг зима, и только перед самым домом — цветущий садик, деревья с птицами; фасад дома целиком устлан розами. Сидящий на лавочке в рубахе дворник обтирает катящийся пот.

«На крыльях любви».

Вот с этим он пришел в кино.

В Гнездниковском переулке стоял двухэтажный дом. Там был директором Совкино Шведчиков.

Сценарным отделом заведовал рыжеволосый Бляхин, человек кое-что в кинематографии и тогда понимавший.

Сценарий был такой, как будто в комнату вошел свежий воздух.

Тогда приходилось читать тысячи однообразных сценариев без воздуха.

Потом сценарий прочитали в правлении.

Что же вышло? На этом заседании или на следующем вместо Маяковского помилован был Варрава—приняли сценарий Смолина под названием «Иван Козырь и Татьяна Русских» (или же «Рейс мистера Ллойда»). Потом спасали сценарий Смолина большими декорациями и не спасли.

Лента потонула вместе со всем фанерным пароходом, с Иваном и Татьяной.

Маяковского же поэтический кинообраз остался неосуществленным. И сейчас не берутся сделать, хотя бы в экспериментальном плане.

Сценарий «Позабудь про камин» обратился в пьесу «Клоп». Пьеса «Клоп» пошла в театр, но в театрах у нас главное не слово. У нас играли мимо пьесы, создавая второй план.

То, что делал Эйзенштейн в «Мудреце»,—только обострение обычного. Слово у нас не осуществлялось, словесную вещь сделать не могли. И в театре Маяковский не встретил своего Бурлюка, который бы ему помог остаться собой у рамп!

1940

КОНЕЦ БАРОККО. ПИСЬМО ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

Мы переживаем сейчас эпоху увлечения Художественным театром, театром чистых эмоций.

Растет Станиславский.

Он звучит сегодня для нас. Говорят, что он придумывает, что чичиковский Селифан, внесший чемоданы в дом Коробочки, весел потому, что попал в тепло.

Что Коробочка выбежала, думая, что в дом ударила молния.

Он знает логику расположения кусков.

Связи, которые придумывает Станиславский, часто мнимы, часто противоречивы. Селифан радуется тому, что попал в тепло. В дом Коробочки ударила молния.

Одна мотивировка зимне-осенняя, другая летняя.

Но не в этом дело.

Рассыпается мир в руках Мейерхольда. Режиссер заглушает слова и нередко выплывают среди уничтожен-

ной драмы изумительные куски потопленного в театре мира драматургии.

Старый спор, который знала индусская поэтика, спор, известный Дидро, спор о том, должен ли актер испытывать те эмоции, которые он передает, или нет, то есть должен ли быть актер или он только знак на том месте, куда его поставили драматург и режиссер.

Это тот же спор о кусках и о главном.

Мейерхольд в той своей стадии был удачлив, но эту удачу нужно сменить другой удачей, мейерхольдовской же. Театр Мейерхольда пришел к необходимости иметь драматурга.

Вы прошли от метода вызывания эмоций через метод интеллектуального кино, работающего физиологическими методами, на новый путь.

У Вас сейчас иные вещи.

Вы на пути классического искусства.

От остраненной эксцентрической передачи Вы перешли к самому трудному, отказались от патетики и передали оценку зрителю.

Люди верят, что Вы великий художник.

Но, как всем известно, люди любят видеть новое таким, каким они его себе представляют.

У них есть свой стандартный герой.

Среди этих людей и я не первый.

«Стачка». Нищие в изумительных лохмотьях и отрепьях. Все совершается с конвульсивным напряжением.

Вещь имеет два адреса, два подтекста.

«Броненосец». Знаменитая лестница. И калека на лестнице.

А Ваше восстание посуды в «Октябре»?! Изумительнейшая война с вещами в Зимнем дворце.

Трудно было воевать с посудой, с вещами.

Вы победили Керенского, развели мост и все же не взяли Зимний дворец.

Нужно брать простую вещь, как всякую вещь, как простую.

Время барокко прошло.

Наступает непрерывное искусство.

1932

ПИСЬМО ЧАРЛИ ЧАПЛИНУ

У меня нет непосредственной связи с западноевропейскими и американскими писателями. Мне даже неинтересно знать, что думает о войне Уэллс.

По книгам кажется он мне человеком, не умеющим

смотреть вперед, его технические утопии бедны, машина времени, двигаясь во времени, разбила у него стекло.

Я знаю Уэллса. Был с ним в Ленинграде, говорил ему в Доме искусств о политике Антанты и получил вежливый ответ, что «политика эта ужасна, но она не изменится».

Дело в том, дорогой Чаплин, что люди в белых воротничках не отвечают за действия своих правительств, и кажется им, что железные дороги ходят сами по себе, тюрьмы строятся сами по себе, хлеб растет сам по себе. А они ходят «отдельные» — смотреть Вас в кинематографе.

Мы знаем в нашей стране, как растет хлеб и как идут дороги, и где растут те деревья, из которых делают дрова, и знаем, что дрова нужно рубить, а землю пахать.

Это знание делает труд обязательным.

Я часто видел Вас, Чарли Чаплин, на экране с поднятым воротником пиджака. Значит, у вас холодно. У нас холодной.

Есть еще одна подробность, которая отличает нас от Вас. Если скрипач, певец, писатель — настоящие люди, то работа доставляет им удовольствие. Вот мы думаем, что это есть настоящее отношение к работе.

Так как Вы великий техник экрана, то на Вас приятно смотреть, когда Вы что-нибудь делаете.

Правда, лучше всего на экране, за мою память, Вы сбивали коктейль.

Интересно поговорить с Вами. Вы получаете много писем, вот еще одно.

Сообщаю Вам, что в нашей стране Вас знают меньше, чем в других странах, и так как я письмо это печатаю, то для того, чтобы читатель ждал ответа от Вас вместе со мной, я попросил приложить к моей статье рисунок.

На экране Вы в котелке, в стоптанных ботинках с чужой ноги, в спущенных брюках, в смокинге, если я не путаю название этой части туалета, с тросточкой, в галстуке.

Вашей славой покрыта земля, но на экране Вы всегда грустны.

Вы сделали свой грим из внешности тысячи людей в белых воротничках, из тысячи клерков Лондона.

Они одеваются, как те, другие, которые богаче, вероятно; они носят их сношенное платье. Потому Вы одеты так явно во все чужое.

Я видел Вас много, и Вы всегда старались сохранить чувство собственного достоинства: вися вниз головой, Вы поправляли галстук.

На языке тех, кто подобен Вам, у Вас — «все, как у людей!».

Вы представляетесь мне, Чарли Чаплин, западноевропейской и американской демократией. Зритель Вас любит потому, что жалеет себя. И среди всех несчастий, которые Вы испытали, он все же редко заставляет Вас работать, потому что увидеть Вас клерком, как себя самого, было бы слишком большим испытанием для клерка.

Мне кажется, Чарли Чаплин,—это невежливо в письме,—что Ваша слава, Ваш облик в Европе, оставшись славным, стали менее народными. Мне кажется даже, что Вы несколько уходите от экрана в сторону, за кадр, на место режиссера. И снимаете уже не себя, не свою судьбу.

Я знаю, что у Вас нет усов, что Вы еще молоды, состоятельны и знакомы с целым рядом моих знакомых.

Какое Ваше мнение о фашизме и демократии?

При фашизме Чарли Чаплин, вероятно, носит уже подтянутые брюки.

Мне кажется, что Ваш величественный закат на Западе—явление обычное—это закат мелкой буржуазии, которая не допускает даже роскоши жалеть себя.

Какой такой Чарли Чаплин при Муссолини и при кризисе?

Ведь Вас жалели люди в белых воротничках, немножко лучше Вас одетые, жалели сверху. Ваши бедствия стали всеобщими.

Это звуковое кино, Вы играете в нем роль глухонемого, и оно играет вокруг всеми инструментами джаз-банда.

Веселится.

Вы многочисленны, Чарли Чаплин, скажите же—если будет война, будете ли Вы ей сопротивляться? По крайней мере сумеете ли Вы быть не мобилизованным?

Или Вас уже подтянули и Вы наденете тяжелые чужие, но производственно подобранные по ноге ботинки?

Вы лучше всех знаете зрителя. Напишите—изменился ли он.

Напишите о законах сегодняшнего смеха.

О том, любят ли сегодня на американских экранах несчастье полицейского и смешное положение богача.

Если бы Вы прислали мне конспект одного из своих последних сценариев, то я бы больше понимал Запад.

Напомнили мне о Вас, хотя я Вас хорошо знаю, Стефан Цвейг и другие многие, которые в ответ на наши письма, на письма моих товарищей поправляли галстук и представляли, что сейчас в мире не происходит ничего особенного.

1931

часть 2

30-40-е годы

ПОЯВЛЕНИЕ СЛОВА

Мы, кинематографисты старшего поколения, пережили редкое явление: мы присутствовали при рождении и смерти искусства. При нас появилась художественная кинематография как явление искусства, претендующее на место рядом со старым искусством, иногда даже борющееся с ним. И при нас она кончилась. Я говорю о немом кино.

Постепенно вырабатывался язык немой кинематографии. Сперва отсутствие слова заменили гипертрофией жеста. Постепенно — и это произошло в русском кино очень закономерно — слово заменили действием, а не жестом. Бралась такие положения, при которых слово как бы договаривалось зрителем. Надписи не заменяли слова, они были короткими, афористичными и представляли собой как бы реплики, данные совместно режиссером и действующими лицами.

Немое кино, лишив актера слова, повысило значение сдержанной мимики, не жеста, а общего рисунка фигуры, общего поведения актера, которое и выражало смысл действия.

Слово не должно заменять действия, оно имеет свою нагрузку, более сложную: оно углубляет и изменяет значение действия. Речи вестников в античной трагедии передавали действие, которого не видел зритель, они комментировали, не показывая.

Немое кино к 1925—1930 годам достигло мировых успехов и соединило мир общим, я бы сказал, графическим языком. Весь мир узнал о том, как живут люди других стран, как они себя ведут, как они любят, ревнуют, как они обманывают.

Немое кино, не имея голоса и слова, должно было выражать сложные мысли. Монтаж появился как техни-

ческое средство; первоначально он был связан с тем, что один предмет снимался близко, другой — более отдаленно; монтаж был уступкой особенностям фотообъектива. Но впоследствии монтаж был осмыслен как выразительное средство. Показывая часть вместо целого, выделяя значащую деталь, не только монтаж, но и сама киносъемка пошла по пути создания слова. В слове, в назывании человек выделяет одну черту предмета для того, чтобы определить предмет целиком. В киносъемке кинорежиссер, показывая руку человека, глаза или предмет, с которым имел дело человек, давал представление о целом. Он учил зрителя видеть, понимать и сопоставлять.

Техника беспощадна, и ее завоевания как бы необратимы. Это слово «как бы» я потом объясню.

Безмолвие киноленты маскировалось звуковой иллюстрацией. Она витала около экрана, полумпровизируя, полуповторяя. Звуки фортепиано не вполне доходили до сознания зрителя, но в то же время были необходимы.

Великий композитор Шостакович мальчиком был тапером в кинотеатре «Светлая лента» на Невском в Ленинграде. Это был хороший заработок. Кроме того, эта работа доставляла гениальному мальчику возможность свободно импровизировать. Впоследствии он с любовью и охотой создавал музыку для кинокартин.

Вероятно, никто не помнит, а я знаю точно, что однажды в кинотеатре, где работал Шостакович, произошел пожар. Огонь появился под экраном, и музыкант видел, как появляется пламя. Если оборвать игру, в зале произойдет паника. В кинотеатрах того времени пожары бывали неоднократно. Шостакович продолжал играть, лента продолжала идти, и пожар ликвидировали втихую. А дым, который поднимался из оркестра, как-то слился с мельканием теней, которые всегда населяют синий конус, идущий от проекционного аппарата к экрану. Но я не об этом — я только хотел напомнить о спокойном героизме киномеханика и киномузыканта. Это племя было очень предано своему делу.

Но вот в кино появилось слово. Произошло это приблизительно в 1927 году. Пришло оно из Америки. Оказалось, что звук можно записать на киноплёнке. Новый электронный мир, мир, приближающийся к кибернетике и овладению атомом, овладел по пути словом, овладел возможностью искусства создавать подобия.

В кино появление слова выглядело довольно жалко. Сперва казалось, что слово, звук должны быть отдельно мотивированы в своем появлении на экране. Снимали картины из жизни певцов. Я помню картину, в которой рассказывалось о том, как какой-то еврейский мальчик,

певший в синагоге, стал оперным певцом, отец его огорчился, потом отец умирал, а молодой человек приезжал и пел в доме умирающего отца молитвенное песнопение. Это было очень слезливо, очень далеко от кинематографии и имело очень большой успех.

Когда у нас в Москве и в Ленинграде открыли первые звуковые кинотеатры, зрители были ошеломлены самим фактом звучания на экране, ошеломлены тем, что на шевелящиеся губы киноактера послушно ложилось слово.

«Одна» — первая звуковая картина, появившаяся на советском экране, — была поставлена Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Но фильм был снят как немой и только озвучивался Дм. Шостаковичем. Артистка Е. Кузьмина произносила в картине всего только несколько слов. Картина изображала одиночество и мужество советского человека, борющегося за новую жизнь в глухих краях нашей страны.

Большой успех имела картина Н. Экка. Называлась она «Путевка в жизнь». В ней снялся прекрасный киноактер Н. Баталов и выделился безымянный беспризорник, приглашенный сперва в массовку.

В то время по улицам городов ходили дети, одетые в чужие обноски, они жили где попало, грелись около асфальтовых котлов. Звали их беспризорниками. На борьбу с беспризорщиной были брошены большие силы.

Одной из колоний беспризорных руководил Макаренко, который написал об этом прекрасную, всему миру известную книгу.

Мальчик Кырля, о котором я буду сейчас говорить, пришел на съемку. Для него не было роли в сценарии, написанном Экком, Янушкевич и Столпером. Но когда положили старый продезинфицированный хлам и предложили мальчишкам выбрать себе костюм самим, Кырля так оделся, надел такую невероятную шапку и начал так двигаться, что стал главным героем картины.

Я пишу об этом потому, что этот актер с большими возможностями исчез. Мы не сумели его сохранить. А это был очень талантливый человек.

«Путевка в жизнь» имела невероятный успех и была лентой, определяющей характер года. Это была лента героическая — о добре, о доверии к человеку.

Рядом с ней были другие картины, тоже талантливые. Очень интересной была лента «Златые горы», снятая С. Юткевичем и Л. Арнштамом.

Но первые фильмы представляли собой слабое отражение театральных постановок.

Зрительное изображение не знает времени. Оно мгновенно. Тысячной доли секунды, а при технической съемке

еще меньшего времени достаточно для того, чтобы запечатлеть явление. Звук имеет свое время: слово должно быть досказано, музыкальная фраза должна быть доиграна. Звук и изображение имеют разную временную протяженность. Звук как бы затормаживает киноизображение. Существует театральная традиция: здесь слово—привычное средство передачи мысли, и театр овладел кино.

Многие киноактеры не сразу смогли совладать со словом. Многие кинорежиссеры не знали, что делать с новым способом выражения.

Тем не менее удач было больше, чем можно было ожидать. Фильм «Иван», снятый А. Довженко, был большой заявкой. Это лента о Днепрострое, о величайшей по тому времени гидростанции. В основе ленты была история парня, пришедшего на стройку. Довженко выбрал актера красивого, как античная статуя, показал его неудачу, его трудности, его новое вдохновение. Лента блистательно начиналась образом непокоренного Днепра—порогов, плотов, идущих через пороги. Но как зрелище, которое привлекает людей, которое дает им пищу для мыслей, для разговоров, картина не получилась. Лента будила людей, но, разбудив, она не могла им на деле сказать, чего хочет ее автор.

Очень значительная была картина, снятая в Ленинграде Ф. Эрмлером и С. Юткевичем,—называлась она «Встречный». В картине снимался превосходный актер Гардин. Дело шло о сегодняшнем дне, о работе, о драматизме овладения новой техникой. В ленте была превосходная сцена с человеком, который рассказывает сам о себе; пытаясь оправдаться перед собственным своим отражением в зеркале, он сбивается на самодопрос. Но лента не получила того напора зрителей, который имела острая, эксцентрическая, несколько мелодраматическая картина «Путевка в жизнь».

Очень интересной была картина М. Чиатурели «Хабарда» по сценарию С. Третьякова. В картине рассказывалось о почтенном грузинском интеллигенте, который жаждет отпраздновать свой юбилей. Он мечтает только об одном—о тостах, о близкой славе. Он видит сны о том, как его хоронят с необыкновенной пышностью, как несут огромную раму от его портрета, а человек сам идет за рамой, сам присутствует на своих похоронах, сам говорит речи. Картина была прекрасна своим печальным смехом. Старая интеллигентская Грузия, иронически соболезнуя, прощалась со своим прошлым.

В 1928 году у нас, в стране великого кино и великой теории кинематографии, появилась «Заявка» крупнейших

наших кинорежиссеров. Эйзенштейн, Пудовкин и Александров опубликовали статью «Будущее звуковой фильмы». Написана она, когда у нас еще не было поставлено ни одной звуковой картины. Она начиналась с утверждения, что звучащее кино еще отсутствует.

«Вместе с тем,— написано в этой статье,— мы считаем своевременным заявить о ряде принципиальных предпосылок теоретического порядка, тем более что по доходящим до нас сведениям новое усовершенствование кинематографа пытаются использовать в неправильном направлении.

Неправильное понимание возможностей нового технического открытия не только может затормозить развитие и усовершенствование кино как искусства, но и грозит уничтожением всех его современных формальных достижений.

Современное кино, оперирующее зрительными образами, мощно воздействует на человека и по праву занимает одно из первых мест в ряду искусств».

«Заявка» предостерегала:

«Звук — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии *удовлетворения любопытства*. В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть *говорящих фильм*. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую «иллюзию» говорящих людей, звучащих предметов и т. д.

Первый период сенсаций не повредит развитию нового искусства, но страшен период второй, который наступит вместе с увяданием девственности и чистоты первого восприятия новых фактурных возможностей, а взамен этого утвердит эпоху автоматического использования его для «высококультурных драм» и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка. Так использованный звук будет уничтожать культуру монтажа.

Ибо всякое приклеивание звука к монтажным кускам увеличит их инерцию как таковых и самостоятельную их значимость, что будет, безусловно, в ущерб монтажу, оперирующему прежде всего не кусками, а сопоставлением кусков».

Так было напечатано в журнале «Советский экран» за 1928 год (№ 32).

Что сказать об этой «Заявке», после того как прошло тридцать пять лет?

Никто не обладает даром пророчества. В заявке есть одна если не ошибка, то неточность. Техническое изоб-

речение звукового кино состоит в возможности получения синхронности, то есть в овладении звуком, связанным с изображением. В «Заявке» полемически утверждается, что самое главное — несинхронность. Монтаж рассматривается не как средство выражения, не как способ анализа действительности и передачи ее, а как самоцель. Это средство из инструмента становится какой-то регалий кинематографии, которую надо сохранить так, как сохраняли когда-то царские регалии.

Но в то же время в «Заявке» есть истина, общая для всего искусства. Искусство — отражение действительности, но отражение, как говорил Ленин, не зеркальное. Слово «отражение» — условный термин, как условно каждое человеческое слово.

Звуковое кино — это прежде всего говорящее кино. Надо понять, для чего человек говорит в искусстве. Он высказывает мысли, которые представляют собой определенные смысловые ряды. Но они существуют не сами по себе, а в том, что Толстой называл «лабиринтами сцеплений». Нельзя считать слово человека, который говорит про самого себя, его истинной исповедью. Человек сам себя не знает. И герои в буржуазных романах и фильмах, говоря о своих благородных целях, совершая поступки, в сущности говоря, не благородные, не только обманывают — они и обманываются. Критический реализм овладел методом разделения высказываний героя от его истинных мыслей, от его истинного душевного состояния. Евгений Онегин говорит Татьяне не совсем то, что думает. Он любит ее, кокетничает высокомерием отказа от любви. У Толстого разность между так называемой психологией героя и истинным его душевным состоянием показана очень глубоко. Пьер Безухов, Кутузов, Николай Ростов действуют под влиянием одних и тех же социальных сил, испытывают их реальное давление, но по-разному осмысливают свое поведение. Толстой десятки лет гениальной работы потратил на вскрытие истинной сущности человеческих действий. Сопоставляя слова и пейзажи, анализируя выражение глаз в «Анне Карениной», анализируя сны героев, заставляя их говорить и проговариваться, Толстой как бы снимает маски с жизни, как бы разделяет ее, добираясь до другой, внутренней ее красоты.

В статьях, относящихся к эпохе появления звукового кино, С. М. Эйзенштейн говорил о значении внутреннего монолога, о заэкранном голосе, который позволяет кинорежиссеру, воплощающему авторское восприятие всего произведения, дать свое отношение к тому, что происходит на экране.

Кино—это фотография, это прямое отражение. Но, изменяя точки съемки, строя сценарий, поручая актеру трактовать роль, мы обнаруживаем истинные сущности действий героев. Зазванный голос позволяет нам дать более точное отношение к тому, что происходит на экране. Без голоса Толстого в «Анне Карениной» или без голоса Гоголя в «Мертвых душах» нет этих великих художественных произведений, нет вскрытия сущности явлений. В западной кинематографии зазванный голос существует обычно как иронический голос, потому что спутанность мира там важнее или доступнее для художника, чем познание сущности мира.

Сергей Михайлович хотел создать интеллектуальное кино. Он стремился к нему и его не достиг.

Сергей Михайлович поехал в Америку, он хотел снять «Американскую трагедию» Драйзера. Этот роман рассказывает о гнусном преступлении среднего американца. С. М. Эйзенштейна приняли за океаном как короля кинематографии. Он начал писать сценарий, но оказалось, что он—посол иной страны, а не король этой. Американскому продюсеру нужно было создать занимательное зрелище, ему был интересен «детектив», содержащийся в романе. Эйзенштейну нужен был анализ. Он не отказывается от «детектива», но «детектив» был нужен ему для того, чтобы показать вину страны. Он хотел показать не трагедию американца, а американскую трагедию. Средний человек приходит к преступлению, и надо рассказать, почему он преступник. Сергей Михайлович хотел рассказать об этом зазванным голосом, как бы в противоречии с «детективным» сюжетом. И оказалось, что именно это продюсеров не устраивает. Картина Сергея Михайловича на той стороне океана не была осуществлена.

Вопрос об отношении звука к изображению—это не вопрос техники. Это вопрос о месте художника в изображении действительности. Он ее оценивает, он как бы призван не только изображать ее, но и судить о ней с точки зрения будущности человечества. В нашей стране такой способ получил название социалистического реализма. А если говорить про кинематографию, звук может совпадать и не совпадать.

В американском кино и в кинематографии Европы звук подчинял себе изображение. Монтаж надолго замедлялся наездами киноаппарата на объект, лента стала непрерывнее, связнее и в то же время менее емкой. Иногда—я говорю про превосходную картину «Сладкая жизнь»—содержанием картины является бессмысленность мира, трагическая его несвязанность, усиливаемая

в изображении звуком и словом, неточно сказанным. «Американская трагедия» была по-своему осуществлена великим американским кинорежиссером и актером Чаплином, которого мы можем сейчас называть великим американским изгнанником. Он изгнан из Америки, конечно, не так, как был изгнан Герцен из России. Чарли Чаплин снял картину «Мсье Верду». Маленький человек, добрый человек, семьянин, разорен. Он должен содержать свою семью. Способов жить нет никаких... Дальше начинается чаплиновский гротеск. Герой привлекателен для женщин. Он женится на них, убивает, отбирает драгоценности и на эти драгоценности содержит свою семью. Социальный строй сделал из него сентиментального людоеда. Понятие нравственности сдвинуто, потому что добрый человек оказывается преступным человеком и преступление иронически оправдывается. Это очень страшная американская трагедия. Она снята без зазвонного голоса, но основа ее — в противоречии психологии героя с его действиями.

Но вернемся на тридцать пять лет назад. Я рассказываю о том, как в нашей стране появилось звуковое кино, и перехожу к своим старым рецензиям. Не удивляйтесь моим ошибкам, моей слепоте во многих вопросах, глухоте, неумению видеть: мне жалко было расставаться со старым умением сценариста немного кино.

В результате все оказалось иным. Многие достижения немного кино вернулись в кино звуковое. Новые изобретения никогда не уничтожают старые достижения, но суживают сферу их применения.

Нам всем приходится сейчас переживать еще один перелом. Телевизор с его пока еще ограниченным полем съемки вытесняет и кино, и газету, и книгу. Театр боролся с кино — театр уцелел. Кино сейчас борется с телевизором, — вероятно, оно тоже уцелеет. Эти средства человеческого выражения будут существовать вместе так, как существуют рядом живопись, скульптура, графика.

1963

О «ЧАПАЕВЕ» ЕЩЕ РАЗ

1

Ласарильо с Тормеса — герой плутовского романа — много путешествовал, он искал места и жаждал событий.

Много путешествовал Жиль Блаз. Правда, больше по-лакейски.

Герои рыцарских романов еще раньше ездили далеко за границу известного географам.

Роман родился в скитаниях.

Романист Рустичиано в тюрьме записал скитания Марко Поло, потому что они показались ему похожими на рыцарский роман.

Романные встречи происходили за порогами Нила.

С этой точки зрения, друг моего детства — Жюль Верн, которого я услышал с голоса, так, как с голоса слушали рыцарские романы в XIII веке, — наследник древнейших традиций романа.

Статья моя «Как сделан Дон Кихот» неправильна в том отношении, что в ней роман выведен непосредственно из новеллы.

Роман и новелла отличаются качественно.

Новелла кончается развязкой, а роман — только эпилогом.

Структурные особенности новеллы и романа совершенно различны, и хотя у Боккаччо есть новеллы, которые представляют конспекты романа, но большинство новелл существует отдельно от романа и несет на себе иную функцию.

Роман Ричардсона искусственно остановлен бесчисленными письмами, действие заторможено и обращено целиком в письма. В романе Ричардсона, как в буржуазной семье, ничего не должно произойти. То, что происходит, — ошибка, и она должна быть выяснена письменно.

Купцы ломали доску, эта доска дружбы служила для опознания коммивояжера, присланного от дальнего товарища по торговому делу. Один ее кусок, приносимый посланным, приходился к другому, так родилась тема опознания.

Старый роман создавался на далеких потерянных караванных путях, на баснословности товара, который переходил из рук в руки, на поисках путей, на воспоминаниях о путях утраченных.

Английский роман создан в стране, которая торговала биржей, вытесняя случайность, хотя и не боясь ее.

Тайны английского романа юридичны и выясняются поверенными в делах. Посмотрите хотя бы «Крошку Доррит».

Роман терял свое движение.

Греческий эпос для литературы XVIII века — живая традиция, живой, всем известный материал.

Для Гегеля роман — это уже сопротивление личности обществу, попытка среди прозы жизни отстоять для личности поэзию или научить личность покориться прозе.

Мнение Гегеля о романе достаточно известно, но не нужно только вырывать гегелевские высказывания из реальной обстановки и превращать их в высказывания о романе вне времени и пространства.

Шопенгауэр писал:

«Роман тем выше и благороднее, чем больше внутренней и чем меньше внешней жизни он изображает. Конечно, в «Тристраме Шенди» почти нет действия, но как мало его и в «Новой Элоизе» и в «Вильгельме Мейстере». Даже в «Дон Кихоте» действия относительно мало, а главное— оно очень незначительно, так как почти сводится к шутке».

Сервантес называл Дон Кихота хитроумно изобретательным. Сервантес создавал события. Шопенгауэр видит Дон Кихота таким, каким он чувствует себя—остановленным.

Он—человек остановленного времени, времени, враждебного поэзии.

Пушкин упрекал современную ему французскую литературу в мелочности,—Томашевский думает, что Пушкин говорил о Бальзаке.

Сенковский издавал романы Бальзака, превращая их в новеллы, сжимая вдвое и втрое путем выкидывания подробностей.

Романы Бальзака напоминают склады мебели. Дружинин их сравнивал с картинами, изображающими интерьеры, с картинами, в которых фигуры занимают последнее место.

Вещи завалили романы, остановили их.

Русский роман—роман с пропущенными главами.

XVIII век был веком великой удачи. Литературно русский XVIII век заканчивается Пушкиным.

Буржуазного романа у нас не было, у нас не было романов, соответствующих романам Фильдинга и Смоллета.

Исторический роман был выдвинут Марлинским, его могли бы писать декабристы. Но история была остановлена.

Роман Достоевского и Толстого уже представляет собой распад буржуазного романа, и поэтому он, стадийно, предшествует роману западному.

Такого романа Запад еще не знал.

Отсутствующее место несущественного романа занял в России роман переводной.

Достоевский вынул или пытался вынуть из романа социальную обусловленность и подменял в «Преступлении и наказании» статью внутреннего обоснования всякие внешние обоснования преступления.

Раскольников — Наполеон без цели. Достоевский подходит к определению романа, данному Гегелем.

«Смирись, гордый человек» — это основной лозунг мирового романа.

II

Литература была посвящена безвыходному описанию того, как трудно человеку в обществе, как трудно человеку в семье.

В «Анне Карениной» конец, говорят, скучноват. Кити кормит ребенка грудью, гром ударяет в дерево, гром может убить Кити.

Есть у Толстого вещь, называемая «Дьявол». Когда ее нашла Софья Андреевна, то уничтожила, хотя вещь была написана лет двадцать пять назад.

В «Дьяволе» описана беременная жена, с желтоватым цветом лица, рядом с женой — мать жены.

Иранцы благоразумно говорят, что жениху не нужно показывать мать невесты, потому что человек увидит старость своей жены, не видя себя старым.

Человек в «Дьяволе» любит женщину, работницу, которая полола в саду. У нее красивые ноги. Он любит, хочет убежать с ней в Америку, встречается с нею в саду, в зарослях.

Доска гостеприимства устроена так, как детские складные картинки.

Сложите сад «Анны Карениной» и сад «Дьявола» — картина срастается.

Там, за деревом, разбитым молнией, шалаш дьявола.

Проклятая жизнь. Молния, которая не помогает жизни, катастрофы, которые не смеешь вызвать, неосуществленное бегство, человек, пытающийся сохранить себя в прозаическом мире, — вот содержание старого романа.

Новое в романе состоит в том, что любовная история происходит в форме анализа семейной жизни: жизни после замужества. Ново то, что семейные истории сравниваются.

Одновременно Толстой пишет повесть «Дьявол» о глубоко разочаровании человека, который оставил любовницу-крестьянку, женился на барышне и не может забыть первой любви.

Повесть «Дьявол» представляет собой еще одну параллель любовным историям «Анны Карениной».

Одновременно Толстой снова мечтает о создании литературы всем понятной.

Я не ставлю и не могу ставить знака равенства между значением Толстого и отдельных советских кинематографических произведений, но отмечаю, что «Чапаев» — произведение всем понятное, для всех доступное.

«Чапаев» — лента, в которой рассказывается о людях непокоряющихся, это не только другой жанр, но прежде всего это другой мир, другая быстрота изменения человеческих взаимоотношений, другая быстрота изменения человеческого характера.

Это было настоящее неожиданно для нас самих, тогдашних кинематографистов, что мы обрадовались ленте, но ее недооценили. Вот что меня заставляет вставить эти несколько строк в старую статью 1935 года.

О сегодняшнем отношении к картине вы прочтете дальше, но я могу предупредить вас: в 1937 году, в столетнюю годовщину смерти Пушкина, колхозники села Михайловского по-своему связывали Чапаева с Пугачевым; они считали, что Чапаев — победивший Пугачев. Мы можем сказать еще больше: это Пугачев изменившийся, проживший за то время, которое показано на экране, целый сложный процесс изменения, роста.

Теперь перехожу к старой статье.

«Чапаев» — лента будущего десятилетия как пятилетия, а может быть, более близкого времени, снятая с ошибками, с небрежными павильонами, где плохо сделаны колонны и явно не хватило денег на декорацию, с маленькой массовкой, которая крутится в лесу, создавая впечатление больших масс, хотя леса в уральских степях, под Лбищенском, конечно, нет.

Но лента эта иначе, чем раньше, строит судьбу человека, и этим она — лента будущего. Я читал сценарий «Чапаева», сценарий довольно обычный, затянутый, с рассказом о том, что надо пропустить.

Фильдинг главным признаком мастерства Гомера считал то, что Гомер начал «Илиаду» прямо с конца войны.

Сценарий «Чапаев» начинается с того, что ткачи из Иваново-Вознесенска едут на помощь Чапаеву. Отдельными кадрами показаны голод, неорганизованность, сложно рассказана в ленте судьба женщины. Сценарий явно не влезает в тот физиологический максимум восприятия, который ограничивает длину фильма.

Но главное в ленте — это то, что она основана на показе человека на своем месте или человека, который дорастает до своего места.

Вилья — мексиканский вождь, показанный нам в американской картине «Да здравствует Вилья!», — человек не на своем месте, он тоскует во дворце, как Санчо Панса, его положение — положение сапожника, который

судит выше сапога. Он должен вернуться к себе или быть убитым, его дело — кавалерийская атака. Лента основана на ограниченности человека, лента любит ограниченность человека.

«Чапаев» не знает противопоставления человека для себя и человека в обществе. Люди находят себе место. Анка пьет чай в награду. Место около самовара — это тоже общественное место. Центральная, на мой взгляд, сцена показа, где должен быть командир.

В сценарии это место сделано так: Чапаев рисует на песке ситуации боя. Это была бы мультпликация.

В ленте эта сцена обратилась в сцену с картофелем. Картофель и трубка — реальные бытовые вещи, вещи военного быта, они работают так, что потом становятся разгадкой целого ряда сцен. Чапаев в бою находится там, где и должен находиться командир. Зритель понимает логику положения Чапаева и видит, как сливаются поведение человека и поведение командира.

Отказ от движения был своеобразным аскетизмом романа. Движение было отодвинуто, отдано детективному роману, движение было сохранено за преступлением и погоней.

«Чапаев» — лента законного движения.

Работа с вещами была признаком первого периода советской кинематографии.

В фильме «Под крышами Парижа» мы видим прямое продолжение этой работы, уже с прямым заболеванием параллелизмом и иероглифизмом. Женщина влюблена, показана электрическая вывеска кафе — сердце, пронзенное стрелой. Мужчина дарит женщине нарядные туфли, они показаны рядом с ее старыми, грубыми, и во время обыска полицейский наступает на туфлю. Ножи, пальто, ключи, комнаты сравниваются друг с другом.

В «Чапаеве» есть вещи, и «Чапаев» во многом происходит от «Октября» Эйзенштейна, ленты, которая оказалась художественно даже более плодотворной, чем «Броненосец «Потемкин». Но в «Чапаеве» вещи передают отношения между людьми, а не заменяют людей. «Октябрь» был бальзаковской лентой. Зимний дворец оказался заселенным не столько юнкерами, сколько статуями и слонами. Революция была направлена как будто против вещей. Линия шла так: Бальзак — Золя — Эйзенштейн.

В «Чапаеве» от «Октября» взято строение эпизодами, но эпизод не обрывается, а имеет сюжетное разрешение. Например, сцена веселья партизан кончается выстрелом и фразой: «Чапай думать будет». Следующая за этой сцена кончается словами: «На все, что было говорено,—

наплевать и забыть». То, что в эйзенштейновской кинематографии было презрением к сюжету, а следовательно, только пародированием сюжета, стало новым сюжетом. Поэтому реплики вещи так хорошо запоминаются.

Довженковская кинематография до последнего периода была кинематографией остановленного движения, с замедленным действием и умышленно обедненным сюжетным ходом. Путь «Чапаева» заставляет пересмотреть и творческий метод Довженко и творческий метод Эйзенштейна.

Литератору он говорит о полном изменении романа, об ином ощущении героя в произведении, об изменении жизнеотношения. В «Чапаеве» изменилась самая глубокая сущность искусства.

1935

«ТИШЕ! ЧАПАЙ ДУМАТЬ БУДЕТ!»

Интересно и ответственно говорить о вещи, которую все знают.

Тридцать лет тому назад на экраны всего мира вышел «Чапаев», и лента была признана всеми зрителями.

Сейчас лента, несколько первоозвученная, но та же, в том же монтаже, выходит на наши экраны.

Интересно и ответственно говорить об этой ленте, потому что сейчас она выглядит по-иному и, как мне кажется, понимается глубже.

В «Чапаеве» несколько потемнела фотография, она как бы зачернела, кажутся условными отдельные игровые куски, но основное — образ Чапаева и драматургия борьбы старого и нового мира революционной России — стало значительнее и как бы различимее.

Как старый кинематографист, должен признаться, что лично я, восторгаясь тридцать лет тому назад «Чапаевым», недостаточно оценил фильм, новизну работы режиссеров и актера Б. Бабочкина.

Между тем работа по созданию ленты происходила почти на моих глазах, и братьев Васильевых я знал еще до ленты и даже был их крестным отцом.

Сергей Дмитриевич Васильев родился в Москве в 1900 году, в 1915 году он добровольцем ушел на фронт. Он знал старую царскую армию, революционного солдата, знал среду, в которой родился Чапаев. В октябре 1917 года Сергей Дмитриевич вступил в Красную гвардию.

Георгий Николаевич Васильев родился в 1899 году в Вологде; с 1919 года по 1922-й был в Красной Армии.

Сергей Дмитриевич учился в Институте экранного искусства; в первые годы Советской власти самых разнообразных институтов, которые пытались помочь созданию нового революционного искусства, было много. Я вспоминаю Институт истории искусств, Институт живого слова в Ленинграде, Институт слова в Москве и многие другие. Но искусству экрана Васильевы научились не в школе, а на работе у монтажного стола.

В Малом Гнездиновском переулке в Москве в небольшом доме, теперь надстроенном, было Совкино, работало в нем человек пятьдесят: несколько редакторов, несколько писателей; тут и начинали редактировать иностранные картины Васильевы.

Немое кино давало большой простор воле монтажера, куски могли получать по воле монтажера любое соединение: они могли переосмысливаться. Ленты завершались в процессе монтажа. Это свойство кинематографии преувеличивалось, иногда даже противопоставлялось значению актерского мастерства. Режиссеры уверяли, что ножицы монтажера решают построение художественной ленты.

На самом деле монтажёр был тогда всесилен, когда он имел идеологическую структуру вещи, когда он ее правильно задумывал. Правильно найденный конфликт, конфликт, понятный зрителю, конфликт человеческий, освобождал режиссера от натурализма; лента переставала быть подстрочником жизни, она становилась осмыслением жизни.

Васильевы помогали монтировать советские ленты, редакционно просматривали заграничные ленты, главным образом американские.

Подписи Сергея Дмитриевича и Георгия Николаевича Васильевых так часто повторялись вместе, что я их прозвал братьями Васильевыми. Сейчас существуют братья по космическим полетам. Васильевы были братья по кинематографической работе.

Васильевы вели на производстве обыкновенную советскую жизнь: Сергей Дмитриевич был профсоюзным работником, Георгий вмешивался в жизнь всех цехов. Они были оба друзьями и советчиками всех режиссеров Советского Союза. Они лечили картины, а этот процесс был очень интересен: он был процессом художественным.

Возникла великая советская кинематография. Декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению был подписан Лениным 27 августа 1919 года. Через пять лет появилась «Стачка» Эйзенштейна, еще через год «Броненосец «Потемкин» того же режиссера, затем «Мать» Пудовкина и картина

«По закону» Кулешова, еще раньше появились работы Дзиги Вертова, работы Козинцева и Трауберга.

Братья Васильевы были «сыновьями» Сергея Михайловича Эйзенштейна, они работали рядом с ним, они видели его руки на пленке, они были в числе его первых учеников, они ему помогали своим огромным опытом. Они видели и поняли урок «Броненосца «Потемкин».

Новое строение художественного произведения, смысловые завершения отдельных монтажных построений — киноглаз — были ими усвоены.

Братья Васильевы пришли в кинематографию самым трудным и самым правильным путем: начали с самого простого, а в то же время все ими сделанное освещалось высокой и сложной мыслью.

Когда итальянская экспедиция на дирижабле Нобиле потерпела катастрофу у Северного полюса, когда люди после катастрофы пытались уйти, спасаясь от бесконечных и неверных льдов, когда весь мир стремился прийти на помощь погибающим, советские пароходы и ледоколы пошли прямо через льды.

«Красин» сокрушал льды.

Люди ледокола оказались бесстрашными, они спасли и погибающих и их спасителей.

Происходила проба душевных сил советского человека; ареной был Ледовитый океан.

На помощь итальянской экспедиции шло несколько советских судов, работало несколько советских кинооператоров. Братья Васильевы собрали из плохих и разрозненных кусков киноленту «Подвиг во льдах». Обоим братьям понадобилось большое искусство, уже накопленное советской кинематографией, для того чтобы создать из отрывистых записей повесть о подвиге.

Ленту эту стоило бы обновить, посмотреть, потому что это лента-документ — она незаменима.

Первой художественной работой братьев Васильевых был фильм «Спящая красавица» по сценарию Г. Александрова. Тогда создавалась неправильная теория монтажа аттракционов. Предполагалось, что короткие, как бы цирковые куски, созданные на основе столкновения противоположностей, сами по себе овладевают душой зрителя, а сценарий является как бы предлогом для монтажа.

Эта теория не объясняла того, что уже было создано, потому что «Броненосец «Потемкин» до предела логичен и нарастает драматургично, переосмысливая уже показанное, анализируя жизнь, а не склеивая разбитые ее черепки.

«Спящая красавица» доказывала, что классический

балет умер и никому не нужен. В сценарии сталкивались оперный театр и революция. Партизаны сушили портянки на театральных облаках; кажется, в театральных ложах стояли коровы, революционер прятался в оперной голове Черномора.

Все было очень пестро, и против воли режиссеров балет все же выглядел красиво. Они сняли отдельные куски балета «Спящая красавица» на фоне петергофских фонтанов, и это зрелище опровергало установку произведения.

«Спящая красавица» вышла на экран, но приняли ее очень сонно, даже не рассердились. Васильевы начали искать другой сценарий. Мне кажется, что по дороге они сняли небольшую ленту о кроликах, очень веселую.

Создание художественного произведения дело не легкое, и создать его можно только, стоя на своих ногах, понимая то, что происходит, и выражая свое время.

Существовала повесть Д. Фурманова «Чапаев». Это была вещь знаменитая, но не имеющая определенного жанрового названия: не то это был дневник комиссара, не то это была документальная запись, не то художественное произведение нового типа. Фурманов сам написал сценарий «Чапаев» и потерял его.

Сценарий этот найден недавно. Он имел много недостатков, в том числе и тот недостаток, что Фурманов нарисовал себя самокритично, показал, как он боится первых боев. Это было правдиво, но не выражало отношений политработника к командиру, потому что основывалось на случайности первого боя.

Это должно быть отдельной темой.

Тот сценарий, который попал в руки братьев Васильевых, написан А. Фурмановой, участницей гражданской войны, бывшей политработницей 25-й чапаевской дивизии. Фурманова знала В. И. Чапаева и его бойцов, имела в распоряжении архив писателя, его записи.

Из ее сценария в картину попало много ценных кусков, но он не был художественным произведением, он был подстрочником событий. В нем хроникально рассказывалось, как ткачи города Иванова послали отряд на помощь Чапаеву и как люди отряда помогли превратить партизанскую дивизию в дивизию Красной Армии. Все было правильно, правдиво, но не был найден способ доказательства значения Чапаева. Не было раскрыто главное, а материала оказалось столько, что снять это было невозможно, даже заболел болезнью многосерийности, которая потом эпидемически распространилась на экраны.

С. М. Эйзенштейн говорил, что, начиная снимать, надо прежде всего решить, что ты не будешь снимать.

Иногда он нарушал это правило, создавая замечательные эпизоды, не входящие во внутреннее строение произведения, как бы расщепляющие его.

Васильевы работали вместе с Фурмановой; предполагалось, что лента будет немая. Режиссеры снимали после неудачи, денег было немного, но была вера в тему и был опыт кинематографии.

Опыт Эйзенштейна, опыт Пудовкина, который научил, как можно анализировать человека на экране, показывая его среди других людей, раскрывая в нем те мотивы действия, которые для него самого, может быть, и не ясны, но реальны и понятны зрителю.

Опыт картин о гражданской войне был уже большой. Показывали много раз стихийно-революционных вождей восставшего народа, их неудачи, их взлеты, пытались показать роль партии, и обыкновенно эта роль сводилась к надписям, обращенным прямо к зрителю.

В городе, в котором когда-то жил Максим Горький, в городе, в котором жил Антон Павлович Чехов, на горе стоит Дом творчества имени Чехова.

Над домом световая надпись: «Человек — это звучит гордо». Этой фразой, этой мыслью Горький очень гордился. Мысль Горького — это гордость за человечество, борьба за эту гордость. Человек в его возможностях, в его способности к подвигу, к мысли, к величайшим напряжениям гордится своим названием «Человек».

Недавно у нас было в ходу выражение — «простой человек».

Выражение «простой человек» выделяет большой класс людей, которые, очевидно, именем своим не гордятся.

Но в ленте Васильевых Чапаев гордится своей славой, а враги боятся и его таланта и его славы.

Чапаев научился грамоте только два года назад, не знает, кто такой Александр Македонский, не знает, что доктор — это ученая степень и что эту степень не могут присудить ветеринарный врач и фельдшер.

Трудность Чапаева в том, что он малообразованный человек, и в том, что он стоит во главе плохо организованной дивизии. Но ни он, ни его боевые товарищи не простые люди.

Картина начиналась с показа бегства бойцов одного из отрядов Чапаева от чехов. Бойцы убежали, бросили в воду оружие. Произведение начинается как бы с самого низшего момента жизни дивизии.

Чапаев появляется вместе с Петькой как герой. Его тачанка напоминает колесницы героев Гомера, решающих колебания чаш весов боя своей личной храбростью.

Чапаев сражается сам, он человек, вокруг которого складывается сопротивление.

В этот момент является комиссар.

Командиру дивизии стыдно за своих бойцов, он пытается скрыть то, что только что произошло, и говорит про воинов, которые добывают из воды брошенное оружие, что они купаются, им жарко.

Чапаев знает силу и слабость своей дивизии; он не только очень храбрый человек, он не только Ахиллес, сражающийся на своей колеснице с врагами и лично их побеждающий. Он военачальник со своей традицией, стремящийся к новому пониманию жизни.

Своя история у Чапаева есть, у него есть смутная традиция давних революционных боев, разгромов, побед.

Зимой, в 1937 году, вместе с другими товарищами поехал я на пушкинские торжества в село Михайловское.

Ели, покрытые снегом, стояли вокруг покрытого льдом озера.

Народ весь в целом и каждый человек в отдельности в бывшем имении Пушкина леса не рубил.

Деревья стояли, как храм, над имением Пушкина.

Колхозники устроили маскарад на льду. Проходила Татьяна Ларина, надевшая ампириное платье на тулуп. У нее был такой рост, она была так красива, что выглядело это хорошо. Шли богатыри, царица-лебедь, в кибитке ехал с синей лентой через плечо бородатый крестьянин Емельян Пугачев, рядом с ним ехала сирота Маша Миронова — капитанская дочка.

И за ними на тачанке, гремящей бубенцами, с Петькой ехал, командуя пулеметом, Чапаев.

Я спросил организатора шествия — ведь про Чапаева Пушкин не писал?

— А для нас это все одно, — ответил мне колхозник.

Чапаев — наследник пугачевских боев, в которых мятежники сражались, к удивлению генералов, не так, как должны сражаться мужики: они сражались умно, изобретательно, маневренно.

Чапаев — человек мысли, это человек, обремененный ответственностью за историю, нервный, жаждущий разъяснений, жаждущий полноценности.

Это гордый человек.

Вот почему герой ленты Васильевых Чапаев стал героем советского народа.

Могут спросить, что вы скажете про Б. Бабочкина?

Я говорю все время о нем, потому что он раскрывает всю картину, всех героев картины, даже тех, с которыми он как будто бы не встречается, как не встречается он с полковником Бороздиным.

Он — мысль картины, потому что он интеллектуальный боец, в нем мы видим, как растет народ.

Он раскрывает нам и анархизм партизан, и честное заблуждение, тоже анархическое, Жихарева, которого прекрасно сыграл Н. Симонов, он раскрывает Фурманова, которого играет Б. Блинов.

В одной из реплик Чапаев на экране хвастливо говорит, что «замухрышку к Чапаеву не пошлют».

Вокруг Чапаева вырастают и раскрываются люди.

Я говорил уже и повторю еще раз, что работа Б. Бабочкина при всем успехе картины мною и многими другими не была первоначально понята. Мы не сумели разделить картину, нам казалось, что Чапаев как художественный образ уже стоял готовым, только нужно было открыть дверь, чтобы впустить героя на экран.

Нет, образ Чапаева — это история, книга Фурманова, работа братьев Васильевых, великая работа Бабочкина, который заново осмыслил самое высокое звание — народного артиста.

Кроме того, он — правда.

Его поведение во время боя сознательно; он объясняет свой маневр бойцам, он рассказывает, где должен быть командир во время боя, как он должен уметь жертвовать собой и беречь себя.

Все показано на картошке и на котелке.

Котелок изображает гору, с которой обозревает военачальник бой. И это объяснение на картошке потом становится ключом для объяснения стратегического смысла событий фильма.

Когда Чапаев идет впереди — значит, положение необыкновенно сложное.

Он выступает, как знамя.

Лента Васильевых рассказывает о том, как растет человек, по-новому понимая свое место в бою и в истории, показывает, для чего ему нужна партия.

Показывает, что простотой не надо хвастаться, ее надо преодолевать трудом, ее надо побеждать, учась.

Ткачиха, пришедшая в ряды чапаевцев, показывает им высокое умение выжидать, терпя страх и побеждая страх.

Ткачиха Анна учит зрителя бережливости революции.

Революция не должна быть хвастливой, потому что хвастаться ей не перед кем, потому что ей не на кого оглядываться.

Врага не надо представлять слабым, враг силен, умел, он может сдерживать свои нервы, может подавлять своей храбростью.

Развертывается драматургия боя. Под звук барабана,

не взяв винтовки на руку, стройными рядами наступает офицерский полк.

Георгий Васильев с сигарой идет на правом фланге, бросая весело и безнадежно свою жизнь, как козырь в уже проигранной игре.

Молчат пулеметы: мало патронов.

Сталкиваются две психики, борются две психологии.

Побеждает новый Чапаев, Чапаев думающий побеждает традиционную удаль казаков.

Лента имеет свои стратегические узлы, ее конфликты новы и реальны. На глазах у зрителя растет, не сдаваясь, не грубая, не зазнаваясь, как бы разочаровываясь в себе и снова находя новые силы—теперь другие,— Чапаев.

Таким его показали братья Васильевы.

Мир живет своими противоречиями; человек познает мир, исследуя его противоречия в искусстве.

В искусстве не нужны компромиссы, не нужны замалчивания, не нужны комплименты.

Нужна правда.

Правда раскалывает прошлое так, как раскалывают скалы солнце и мороз.

Лента «Чапаев» бескомпромиссна. И вот почему она воскресает через тридцать лет и будет жить еще долго и вот почему в ней нет пустых мест.

Люди на экране действуют, они решают задачу своей жизни и революции для себя, как бы не оглядываясь на зрителя и на режиссера.

Чапаев с первых кадров картины чувствует свою ответственность перед революцией и перед каждым бойцом дивизии. Но в ходе действия он начинает чувствовать свою ответственность перед людьми не воюющими, перед жителями деревень, в которых останавливается дивизия. Он жертвует за них жизнью, но тем не менее он в каждый день жизни должен отвечать перед этими, много выдавшими, много работавшими, много перенесшими и совсем не простыми людьми, которые пойдут с ним вместе по одному пути.

Осмыслены и этим обострены концы эпизодов.

Показана сцена гульбы отряда. На крыльцо выходит Петька, стреляет в воздух и говорит спокойно:

«Тише! Чапай думать будет!»

Такой конец не только неожидан, но как бы порывает со старой теорией разорванного монтажа аттракционов. Здесь все связано, как в атоме и солнечной системе.

Чапаев учит своих бойцов, познавая жизнь, познавая войну, учась у партии.

За Чапаевым народная история.

Когда-то мальчишки, ученики яснополянской школы, спросили у Льва Толстого, для чего существует песня. Он рассказал им о том, как пел Хаджи-Мурат перед смертью, окруженный врагами, израненный и не сдающийся.

Толстой считал, что только религия была ошибкой Хаджи-Мурата, но сам боец, выдвинутый крестьянством гор, был в борьбе своей безукоризненным.

Песня подымает Чапаева так, как вода подымает в шлюзах корабли. Она его история, прошлое его подвига, от песни он учится не бояться черного ворона, черного напоминания о гибели бойцов в поле.

Вы помните, как сказано в «Слове о полку Игореве» о погибшем русском воине: «Ту рать птицы покрыли крыльями, а звери подлизали кровь».

Но черные крылья, покрывшие храброе войско, были покровом славы.

Со свадьбой сравнивает бой певец «Слова о полку Игореве».

Была свадьба, но кровавого вина не хватило.

Ходили казаки Ермака на далекую Свирь, пробивали пути к океану и к Бухаре. Погиб Ермак в реке, но остались пути через Сибирь и слава.

Так в реке Урал погибает, не сдаваясь, Чапаев.

Вот и новое утро у старой, никогда не умиравшей ленты. Снова двигаются на экране люди, мы знаем про них больше, чем они знали сами про себя, больше, чем знали о них тридцать лет тому назад. Мы помним путь Чапаева — простой и славный путь братьев Васильевых и великий и трудный путь советского народа.

На вопрос крестьян, за кого он, Чапаев ответил, что он за Интернационал.

Мы это можем повторить, потому что мы не сбились с этого пути. Мы, как Чапаев, верим Ленину, стараемся жить без хвастовства, жить, изменяясь для будущего, работать вместе, боясь не столько ошибок, сколько лжи.

Советская кинематография сейчас имеет превосходных молодых режиссеров.

Я не упоминаю их, не называю их имен, потому что каждое имя мне дорого и каждый из них еще не до конца раскрыт.

Надо учиться у «Чапаева», учиться советской кинематографии широкому искусству мысли, интернациональному искусству экрана, понятному для всех людей всего мира, учить людей подвигу и в бою видеть цель, а не самих себя, как бы мы ни были любимы другими.

1964

О НОВЫХ ПУТЯХ КИНО

В 1927 году Маяковский писал:

«Пользуюсь случаем при разговоре о кино еще раз всяческим образом протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых. Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за всей этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли».

Маяковский не был против театра и не выступал против актера.

В кино он настаивал на том, чтобы как можно больше снимали революционную хронику.

Но сам он писал сценарии для игровых картин.

В сценариях этих делалась попытка перенести поэтические образы на экран.

Поэтому Маяковский протестовал не против появления актера на экране в роли Ленина, а против подмены актера человеком, похожим на Ленина.

Никандрова сняли в фильме «Октябрь».

Этот человек внешне действительно был похож на Ленина, но он был «мертвый», он позировал. Было очень неприятно видеть, как непохож похожий человек.

Внешнее сходство при отсутствии попытки передать внутренний строй человека производило впечатление неуважения.

Ленина на экране и в театре изобразить трудно.

Алексей Каплер — автор сценария «Ленин в Октябре» — пошел по очень простому и, мне кажется, верному пути.

Он дал образы рабочего и жены рабочего, он показал, как люди относятся к Ленину. Каплер окружил Ленина любовью, он как бы впустил в ленту зрителя с его отношением к Ленину.

Ядро ленты представляют сцены, в которых мы видим, как накануне Октябрьской революции Ленин скрывается от агентов Временного правительства. Зрителю страшно за судьбу Ленина.

Классически традиционно разработана схема. Готовится налет на квартиру Ленина. Он об этом не знает. В его квартире медлят.

Зритель знает, что Ленин не был арестован перед Октябрьской революцией, все равно он взволнован.

Почти во всех пьесах, во всех сценариях о Ленине

образ вождя показывали в эпизоде, на мгновение. Каплер решился всю ленту построить на образе Ленина.

Ленина ищут враги. Ленин работает. Опасность, окружающая вождя, создает эмоциональное отношение. Появляется дополнительное ощущение в различии между поведением гениального человека и той опасностью, которая над ним нависла.

Удача картины «Ленин в Октябре» — во многом удача драматургии.

Хорошо придумано медленное узнавание Ленина женой рабочего.

Эпизоды вне квартиры Ленина слабее.

Эмоционально действует, но вряд ли правильно разрешена история с шофером. Кстати, как будто бы грузовики тогда не ходили на дутых шинах, а литую шину проколоть нельзя. Весь эпизод с шофером сценарно нужен, но построен плохо.

Очень хорошо построен эпизод с солдатом, который диктует Декрет о земле. В этом эпизоде непосредственно Ленина нет, но эпизод находится на уровне картины. В нем присутствует Ленин как тема.

Хорошо придуман эпизод, когда филеру сообщают приметы того человека, которого он должен разыскать.

Образ Ленина в ленте вообще несколько раз рассказывается, рассказывается разными людьми по-разному. Это очень хорошо найдено, но не всегда хорошо сыграно. В частности, филер пришел из другой ленты не перегрировавшись.

Качество режиссерской работы в картине неравномерно.

Щукин могучий актер. Охлопков выдерживает свою роль и усиливает роль Щукина.

Представитель Временного правительства, филер, студенты, люди на улице торопятся «сняться к сроку».

Щукин по росту, по ширине груди, по голосу не похож на Ленина.

Он хорошо знает Ленина по кинохронике, по портретам.

В игре ему приходится идти от одного изображения жеста Ленина к другому.

Щукин играет смело, крепко.

Он превосходно передает контур ленинской фигуры, смело работает, показывая спину, походку.

Одновременно в ленте актер показывает внутреннее движение. Он передает негодование, интеллектуальное презрение Ленина к предателям.

Щукин выделяется отдельным могучим образом из общего фона картины.

Сценарий и режиссер дали возможность актеру сыграть.

Ленин сыгран в первый раз.

Это очень много.

Революционный Петроград восстановлен достаточно убедительно. Правда, Зимний был тогда другого цвета, он был багрово-красный, а у Смольного не было тех будочек, которые потом поставил архитектор Щуко, но в общем облик города восстановлен.

Режиссер поднял картину, показал, что в семье советского искусства кино по-прежнему впереди.

Удача «Ленина в Октябре» — это удача драматурга, актера, режиссера.

Возьмем другую ленту: «Волочаевские дни».

Братья Васильевы сами сценаристы своих картин.

«Чапаев» был законной удачей Васильевых.

«Чапаев» — творческое изобретение. Эта лента построена на ряде сюжетно завершенных эпизодов, показывает рост человека.

«Чапаева» как ленты сейчас почти нет. Лента целиком вошла в сознание страны.

Не умаляя заслуг Васильевых, мы знаем, что ленте предшествовала работа писателя Д. Фурманова. Он первый рассказал о Чапаеве. Он анализировал характер партизана и глубоко, умно показал рост человека.

В «Волочаевских днях» Васильевы работали одни. Сами написали сценарий, как пишут сейчас многие.

Сценарий этот не влезает в одну серию. Может быть, он влезет в две. Но это не сценарий двухсерийного фильма. Это сценарий, написанный режиссерами без учета драматургических законов и киноограничений.

Тема, которую подняли Васильевы, чрезвычайно сложна. Она растянута во времени (начало интервенции на Дальнем Востоке в 1918-м, конец в 1922 году). В нее должны войти сотни людей.

Сюжет позволяет авторам не идти вдоль темы.

Сюжет ограничивает материал и показывает тему в виде основных взаимоотношений людей.

«Волочаевские дни» показаны на экране наполовину. Другая половина осталась за экраном.

Все помнят замечательный эпизод с японцем, который купается в котле, поставленном на костер. Эпизод замечательный, он превосходно задуман, прекрасно сыгран. Для того чтобы эпизод совершенно дошел до зрителя, надо было показать, откуда котел и что стало потом с котлом. Ведь котел опоганен японцем. Это нужно для того, чтобы не получился просто рисунок на тему «черт в аду».

Нужно было углубить эпизод, показать его реалистическую сущность. На все это у режиссеров не было места, не сделан драматургический расчет.

Эпизод с партизанами, уничтожающими отряд японцев в лесу, прекрасно задуман. Тишина, кукует кукушка... Методами обычной войны нельзя найти противника.

Для этой сцены нужен покой и время. Нужно показать тишину леса. Но у авторов нет времени.

Хорошо начинается линия георгиевского кавалера, не захотевшего петь «Боже, царя храни». Хорошо начата линия стариков, не пожелавших дать японцам коней. Но линии потеряны. Не потеряна только история с портсигаром.

Портсигар был подарен старику, которого потом расстреляли. Портсигар становится символом мести и памяти. Но построить сценарий на вещах пробовали много раз, и уже можно перестать пробовать.

Получился в ленте японец — прекрасно работает Свердловин.

Хорошо работает Дорохин — предводитель партизан. Актер так верит своей роли, что, хотя у него нет той дополнительной краски, которая есть у Свердлина, они равны по силе.

Но актеру нет места в фильме. Лента спешит.

Когда армия идет в наступление на японцев и прожекторы японцев освещают наших людей, то опытный человек понимает, что где-то в покрытой бархатом монтажной корзине лежат многие снятые куски. Они вывали, не «влезли»...

Васильевы не стали хуже, чем были во время «Чапаева».

Они превосходные выдумщики, их выдумки доходчивы, народны.

Хорошо замечает метла след японцев.

Но японцы в войне показаны отрывочно.

Существовал в России писатель Одоевский, человек великого таланта, очень образованный, но дилетант.

Он написал рассказ о великом художнике Пиранези. Художник рисовал фантастические замки, вещи его были гениальны, но он жил среди великой, не им построенной культуры.

Одоевский говорит его устами:

«Часто в Риме ночью я приближаюсь к стенам, построенным этим счастливецем Микеллем, и слабою рукою ударяю в этот проклятый купол, который и не думает шевелиться, — или в Пизе вешаюсь обеими руками на эту негодную башню, которая, в продолжение семи веков, нагибается на землю и не хочет до нее дотянуться».

Нам, людям великой эпохи, эпохи построек, о которых не мечтал даже Пиранези, не надо забывать в искусстве о границах, о строгом умении ограничивать себя для того, чтобы вдохновение было свободнее.

Благодаря тому, что был разрыв между писателями и кино, наши сценарии ушли к беллетристике или к поэзии. Они предназначены для чтения, а не для постановки. Мы не проверяем их с часами в руках, и в результате мы сами должны их сокращать, «резать».

Что нам нужно сейчас? Нам нужно киноруководство, авторитетное, знающее и вдохновенное.

Я проверил путь одного сценария — «Девушка с характером» Геннадия Фиша. Сценарий прошел через девятнадцать отзывов, причем один и тот же человек давал по три отзыва — то положительных, то отрицательных.

Это тоже мучение, может быть, более обидное, чем мучения Пиранези, потому что у того остались хотя бы офорты.

Нельзя провести вдохновение через девятнадцать инстанций, помех.

Люди, которые принимают наши сценарии (редакторы, консультанты), дают указания. От их указаний зависит осуществление вещи, иногда значительнейшей. Людей этих много, они сменяются, но за дело, за фильмы, не отвечают.

Искусство жаждет воплощения.

У Гомера описано, как души Аида собрались вокруг жертвенника крови и как Одиссей копьем ограждает его.

Души хотят жизни, воплощения.

Автор киносценария жаждет просторов, работы с режиссером, он хочет жизни на экране, чтобы увидели его образы, его героев. А тут отгоняющие безыменные консультанты.

Для того чтобы было великое киноискусство — на фабриках должно быть весело.

Для того чтобы было великое киноискусство — должен быть киноактер.

Киноактера должен любить зритель, должен знать его.

Любовь к киноактеру часто заменяет длинную экспозицию вещи — зритель знает, кого он увидит на экране.

У нас есть Черкасов, Свердлин. У нас должно быть несколько сот киноактеров.

Тот план, который мы делаем, должен быть утроен, для того чтобы его можно было выполнить.

Вместо того чтобы снимать картину, которая не может целиком увидеть экрана, братья Васильевы должны были на ту же тему снять три картины.

Емкость кинопроизведений учитывается неверно. В один стакан стараются влить полтора стакана. Вода выливается в блюдечко, из блюдечка воду вливают в стакан, вода переливается, и это переливание из пустого в переполненное называют переделкой сценариев.

Стране нужны сюжеты, нужны вещи, где может работать живой актер. Нужны вещи, в которых бы решались глубокие политические и этические задачи. Решения должны быть не просты. Надо, чтобы зритель думал над образом актера.

Эти ленты должны дать наш быт, Москву, 1938 год. Семья, любовь, ревность, труд, счастье и несчастье. Это должны быть ленты о нас.

Построим сюжет просто. Посмотрите «Ленина в Октябре» — как доходят до зрительного зала простые вещи.

Но в ленте, как показал нам «Ленин в Октябре», нужны не только образы, но и положения.

Не будем подражать и пародировать друг друга. Лента «Балтийцы» тоже доходит до зрителя, но доходит своим смысловым заданием, делая эмоциональный заем у зрителя, а не обогащая его. Не будем суживать жанровое разнообразие нашего искусства.

Мы уже создали вещи, которые были неизвестны Америке и Европе. Наши вещи дали революции, миру образцы человеческого поведения. Но этого мало.

Нужно вдохновенно ограничить себя.

Ленты на кинофабрике должны помогать друг другу. Циничное отношение к количеству павильонов, к метражу, циничное отношение к времени сценариста, которого принуждают к переделкам, должно быть заменено спокойным, деловым, экономным решением.

Нам надо наконец научиться снимать хронику.

Наша хроника донашивает старую аппаратуру, она с трудом справляется с засъемкой самых важных событий. Быт, изменения его она снимать не в силах. Мы можем пропустить для кино реконструкцию Москвы, пропустить изменение лица деревни.

Ясная Поляна уже стоит вся под черепицей, под Днепропетровском, в колхозах, появились тротуары. Кто напомнит ближайшим потомкам, кто нам самим напомнит, как выглядел мир вокруг нас? Кто нам покажет вещи, которые быстро меняются вокруг нас, меняются сейчас? Кто нам документально покажет социальные сдвиги в стране?

Посмотрите, как в ленте Эсфири Шуб «Страна Советов» после боев, после военного строя мужчин 1917—1922 годов появляется женщина — ей открыт путь всюду, вплоть до кремлевской трибуны.

Вы помните в этом фильме московскую колхозницу, снисходительно ласково говорящую о мужчинах? Помните, как она выглядит на экране, как она чувствует аудиторию? Этого человека в нашей художественной кинематографии вы не видели.

Для того чтобы хорошо снимать, надо снимать много, надо много пробовать. Для того чтобы много снимать, надо снимать грамотно. Грамотность в кино идет от основы — от драматургии, от сценария. Кинематографией должны руководить кинодраматурги.

Ошибкой «Волочаевских дней» является то, что на эту тему надо было снять три разные картины.

У нас не простой, а «перестой» кинематографии. Нужно вперед!

Нужно веселое, ежедневное вдохновение ремесла.

1938

ОБ АЛЕКСАНДРЕ РЖЕШЕВСКОМ И ЕГО ТРУДНОЙ СУДЬБЕ

Про Александра Ржешевского рассказал мне Юрий Николаевич Тынянов.

Он работал тогда в сценарном отделе «Ленфильма».

Снимали картину «Турбина № 3». Местом съемки был Волховстрой — это была большая стройка, которая определяла если не лицо эпохи, то план будущего. Тынянов приехал на съемку.

Снимали момент, когда человек падал в воду под плотинкой, прямо в водоворот, образующийся сливом воды.

Нужен был этот трюк или не нужен — не знаю. В кино делают много трудного и ненужного, и часто самое трудное оказывается самым ненужным. Когда наступает момент рискованной съемки, основного актёра подменяют другим человеком, который идет на риск. Подменным человеком — «дублером» — должен был быть Ржешевский.

Кто-то посмотрел, как падает вода с высокой плотины, поговорил с инженером и догадался посоветовать сперва бросить в воду еловое бревно. Бревно пошло вместе со льдом, на секунду задержалось на гребне плотины, потом рухнуло, нырнуло и выплыло разломанным и взъерошенным. На бревне как будто снова родились обрубленные ветви.

— Ершисто! — сказал Юрий Николаевич и предложил Ржешевскому: — Давай уедем!

— Я прыгну!—сказал Ржешевский.

— Прыгать не надо,—ответил Юрий Николаевич и увез Ржешевского со съемочной площадки.

Рассказ я помню точно.

На извозчике, а потом в поезде Ржешевский повторял:

— Я прыгну, я прыгну! Надо прыгать, жить без дублеров!

Все это известно кинематографистам, и, казалось бы, можно не повторять рассказ Тынянова. Но этот случай обычно рассказывают для характеристики бахвала и труса. Он пригодился тогда, когда Ржешевского нужно было обвинить в чужих неудачах—их мотивировали его характером.

Тынянов рассказал историю храброго человека, который, несмотря ни на что, хотел прыгнуть и прыгнул бы, если бы ему не помешали.

Так вот, в искусстве бывают моменты, когда надо прыгать. Ржешевский прыгать умел и был храбрецом.

И прыгать обыкновенно приходится самому.

В истории кинематографии прыгать пришлось тогда, когда в кино пришел звук.

Мы, люди старого кино, уже создавшие многие картины, остановились тогда на берегу новой великой реки и скопились так, как в старом Петербурге скапливались прохожие на гранитной набережной в те полчаса, когда разводили мосты.

Обычно мы шли, много наговоривши, много намечтавши. Я помню такие остановки весной: слегка прикоснувшись к горизонту, опять вставало солнце, текла Нева—широкая, серо-синяя, как будто подводя черту под тем, что было ночью и вчера.

Так мы скопились, ожидая будущего.

В сборнике избранных статей С. М. Эйзенштейна (сборник этот вышел в 1956 году) Р. Юренев вспоминает статью Сергея Михайловича «О форме сценария». «Сценарий,—писал Эйзенштейн,—это только стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождении зрительных образов... Сценарий—это шифр. Шифр, передаваемый одним темпераментом другому».

«По существу,—комментировал Р. Юренев,—это было отрицание сценария как идейно-художественной основы фильма. Здесь сказывались и реминисценции «монтажа аттракционов», отрицавшего театральную драматургию, и основные положения «интеллектуального кино» с его специфическим киноязыком, выражающим понятия. Как ни удивительно, теория «эмоционального сценария» на-

шла горячих приверженцев среди сценаристов... Ржешевский стал на некоторое время самым модным и плодовитым сценаристом. На его сценариях потерпели серьезное поражение такие большие мастера, как В. Пудовкин («Простой случай», 1929—1932) и Н. Шенгелая («Двадцать шесть комиссаров», 1931—1932)...

Все это испытал теперь и сам Эйзенштейн.

Речь идет о «Бежином луге», снятом по сценарию Ржешевского.

Верны ли эти оценки?

Немое кино было искусством, которое родилось и закончилось за период жизни одного поколения. Оно было кратко, как кратка была жизнь классической античной трагедии.

Немое—зрительное—кино имело дело с явлениями, которые можно было дать протяженными и мгновенными. Время существовало как движение. Предмет мог быть укорочен до напоминания о предмете. Время зрительного кино создавалось на монтажном столе. Это время создавалось движением и, может быть, родилось, как говорил Эйзенштейн, сперва из технической необходимости перезарядки аппарата, а потом—из необходимости показывать действие, происходящее в разных местах.

Слово существовало как резюме. Слово действующего лица было кратко. это был знак слова. Оно было кратко, как строка, прочитанная в газете. Оно было почти что восклицанием.

Переход на звуковое кино был труден. Слово имеет свою длительность, оно останавливает действие, оно связано с говорящим. В то же время на экране оно не помещено, не прикреплено к говорящему—звучит сам экран, а говорит один из людей, и прикрепить слово к определенному месту экрана—это задача, которую решают—без успеха—только теперь, вводя стереофонию.

Появилось эмоциональное слово—слово заэкранное, резюмирующее, и мы с ним не справились. В манифесте советских режиссеров Эйзенштейна, Александрова и Пудовкина «Будущее звуковой фильмы» говорилось не о том кино, в котором есть слово, а о том, в котором звуковой ряд вступает в сложное, смысловое соотношение со зрительным рядом. Недаром в «Заявке» было написано, что «только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования». Эту мысль Эйзенштейн развил далее: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительным образом».

Эйзенштейн уже тогда думал о вертикальном монтаже. Впоследствии он размышлял и о смысловом цвете, но не довел работу до осуществления.

Все это нужно помнить и знать, чтобы иметь право говорить о Ржешевском.

Он блистательно начал работу в немом кино со сценария «В город входить нельзя», осуществленного режиссером Ю. Желябужским и великим актером Л. Леонидовым. Фильм имел большой успех. В этом и в других, позже написанных сценариях Ржешевский не только обнаружил умение владеть сюжетными зрительными компонентами и из них выстраивать увлекательное зрелище—это умели многие. Он видел то, что писал, он не описывал пейзаж, поступок, жест—он видел все это так «принудительно», что режиссеру нужно было снимать написанное точно и не задумываясь о том, как сделать зримым написанное в сценарии. Ржешевский видел фильм целиком, поэтому и надписи у него возникали не как унылая информация, а как эмоциональный компонент фильма, по закону монтажного кино, в котором главное—столкновение кадров, надписи сталкивались с изображением, а не соответствовали ему.

Он был превосходным сценаристом немого кино, работа Ржешевского в этом искусстве двигалась параллельно работе новаторов режиссеров. Он не эксплуатировал найденное другими, а создавал новое: новые конструкции сюжета, новые способы обращения с визуальным материалом и надписью. Одного он не мог: ввести звук в немое кино, мысль, которую несет слово, соотносить с зрительным рядом. Тогда этого не мог никто, и не нужно винить только одного Ржешевского.

Немой кинематограф еще развивался, еще рос, еще вырабатывал свои формы и стиль. Разведчиком этого нового стиля и был Ржешевский. Но он работал на переломе искусства. Пришел звук и изменил в кинематографе все, отменил найденное, потребовал отказа от поисков «немой» выразительности.

Александр Ржешевский понимал истинную разницу между картиной немой кинематографии и звуковой картиной. Немая картина как бы не имеет времени. Время у нее целиком определяется режиссером. Мгновения достаточно, чтобы увидеть. Миг—это монтажный кусок. Звук—слово—требует времени, слово требует иногда минут. Разговор требует паузы. Вся система монтажа изменяется, но, что главное, изменяются методы анализа действительности.

Первое время звуковая кинематография все рассказывала, она висела на помочах слов.

Кинематографические ремесленники (первыми — американцы) другой возможности не видели. Они снимали синхронно оперные спектакли, эстрадные «ревью» — все, что звучит само по себе. Казалось, что кинематограф погибает от новой техники. Парадокс был в том, что новейшая техника тянула искусство назад.

Вот почему люди, которым была небезразлична судьба их искусства, противились примитивному варварству звукового кино. Среди них был Чаплин, были советские революционные режиссеры. Среди них был и Ржешевский.

Нужно было искать возможности использовать новые средства. Но больно было отказываться от старого искусства, от искусства, которое уже существовало.

Нужно было использовать выразительность звука и слова, не отказываясь от монтажа. Звук должен был стать частью целого, влиться в посыл произведения, в направленность его эмоции.

Звук рассматривался как новый монтажный элемент. Если дать понятию «монтаж» очень широкое значение и считать, что монтаж временами совпадает с таким понятием, как конструкция, то все было правильно, но разрешение было впереди.

Это обыкновенная история. Изобретения имеют свою полосу неудач. Они возникают преждевременно, даже когда они необходимы.

В основе сценария «Очень хорошо живется» лежал фельетон М. Кольцова. Сценарист и режиссер хотели обобщить случай, объяснить его. Они вводили заэкранный голос, новые методы съемки, замедляли съемку, убистряли ее, вводили как бы вставные новеллы.

Это была смелая попытка.

В этой ленте Пудовкин хотел предпринять еще один эксперимент: дать тему весны, вводя в эту тему элементы абстракции. Весна в «Матери», охарактеризованная улыбкой ребенка, таянием льдов и прилетом птиц, удалась. А та попытка, о которой мы сейчас говорим, была показана только нескольким людям. И уж нельзя судить о степени удачи. Был приговор, а не критика.

Мы ошибаемся очень часто, ошибаемся, когда мы идем вперед, ошибаемся, когда запаздываем. Конечно, количество ошибок надо уменьшить. Но каждую нужно прежде всего понять. И тогда, может быть, окажется, что иные «ошибки» ведут искусство.

То, что становится понятным впоследствии, но отвергается современником, нельзя называть ошибкой на том основании, что так еще не работали.

Был ли во всем не прав А. Ржешевский?

Я присутствовал на просмотре «Бежина луга» (сделанного из «срезок»). Просмотр вел Р. Юренев. Он верно говорил об интересе картины. Хорошо, когда у людей есть мужество и они признают собственную неправоту.

Картина «Бежин луг» была остановлена в съемке, просмотрена в черновом монтаже (некоторые эпизоды совсем не были смонтированы), была забракована.

Монтажницы, монтируя «Бежин луг», отрезали кусочки и сохранили их. Погибшую ленту восстановили как систему фотографий. Я видел ее: эти фотографии почти что движутся. Собрана эта фотокартина по сценарию А. Ржешевского (поправки Бабеля были сделаны поневоле, в ответ на критику, и содержали дополнительные мотивировки — они сохранены во втором варианте картины).

«Бежин луг», снятый по сценарию Ржешевского, трагичен. Преступление еще ужаснее оттого, что в основе его лежит непонимание будущего. Мы смотрим сейчас не старую ленту и не повторяем своих упреков.

Люди борются за новое, сокрушают старое и не могут его победить. Его нелегко победить даже в системе кинематографии. Иногда бьют артиллерией по своим же окопам.

Мы все не до конца понимаем новое, не понимаем даже своего собственного нового, не понимаем людей, которые идут впереди, не понимаем тех, кто идет рядом.

Предвидеть будущее очень трудно: наша первая оценка не всегда подтверждается.

Видел фильм «Октябрь» в момент его появления. Люди расходились с просмотра, разговаривая о неудаче.

Меня нагнал Всеволод Пудовкин — веселый, тогда еще молодой. Он сказал, наклоняясь ко мне:

— Как хотел бы я иметь неудачу такой силы! Сейчас все мы будем работать иначе.

Лента еще должна была созреть в сознании. Она понятна сейчас, и по ней можно подняться, как по лестнице уже не эксперимента, а достижения.

Как мы знаем, «Бежин луг» был встречен критикой очень сурово. Сергея Михайловича критиковали его друзья и ученики, любящие его люди.

Теперь мы видим ленту, составленную как бы из намерений художника.

Нужно сказать — Эйзенштейн часто передавал как бы остановленными кадрами определенное настроение.

Фотолента, лента остановленных кадров «Бежина луга», убеждает.

Сергей Михайлович часто мыслил монтажно, цитируя. Это не вина и не недостаток. Искусство переосмысливает прежде найденное; оно не выбрасывает созданные наход-

ки, оно изменяет их так, как жизнь изменяет значение слова.

Слово «труд» ассоциируется у Пушкина со словом «глад», с понятиями о нищете.

У нас «труд» ассоциируется со словами «подвиг», «слава».

Но усилие, заключающееся в слове, сохранено.

В «Бежином луге» Ржешевского и Эйзенштейна есть воспоминания о «Бежином луге» Тургенева, есть русская природа, воспринятая русскими детьми.

У Тургенева был шуточный рассказ ребят о том, как деревня испугалась, что сейчас придет антихрист. Сценарист и режиссер ввели в картину богоборческие представления. Старое хочет убить новое так, как Сатурн пожирал своих детей. Но в ответ на преступление старого, на наступление Сатурна показано, как мобилизуется новое: старый храм разрушен, его разрушает крестьянин, похожий на Самсона, но он разрушает не храм филистимлян, а собственный свой храм, свою преодоленную религию.

Не все, что делал Александр Ржешевский, было правильно. Но он был нужен всем, и ему поэтому очень обрадовались; волна подняла его на гребень.

Он имел удачи, но не имел победы.

Ржешевскому удавались немые сценарии. Ленты, снятые по звуковым сценариям, не удались.

Были удачи в театре.

С драматургом М. Кацем он написал «Олеко Дундич».

Пьеса шла десятилетия. Но это не компенсирует потерь. Полной удачи в сценарном деле Ржешевский не имел, может быть, потому, что он не нашел режиссера, который бы в него поверил.

Я друг Александра Ржешевского. Может быть, потому, что я знаю, как трудна работа художника, как она рискованна и как необходимо иногда принимать на себя ответственность за риск.

Хочу справедливости. У Ржешевского есть свое место в кино. Оно им завоевано.

История советского кино героична и привлекательна. Поэтому она должна быть справедлива. Не надо списывать ошибки на одного человека. А иногда оказывается, что в ошибках были заслуги. Мы должны признать свою вину в том, что не все вовремя понимаем.

Мы — ветераны кино — сейчас не молоды. Вот уже ведем раскопки.

Мы заново перечитываем свою жизнь, мы переосмысливаем прошлое, для того чтобы укрепить сегодняшний и завтрашний день.

Монтаж истории—в столкновении кусков, в частичном отвержении старого, в перепонимании старого.

Это не отступление—это движение вперед. Человек двигается, когда идет, как бы падая вперед, задерживая падение новым шагом,—так говорил Чернышевский.

Ржешевский умер внезапно, не увидев картины по своему сценарию, хотя бы собранной из кусков.

Не собираюсь защищать каждый шаг, сделанный мастером в продолжение его жизни.

Жизнь—это ряд усилий. Мы видим цель, но не всегда видим дорогу. Я коротко рассказал о том, как переосмыслилось то, что делал Александр Ржешевский, как переосмыслилось понимание этого человека, с его необдуманной и нужной смелостью и глубокой любовью к искусству.

1982

«ВОЛГА-ВОЛГА»

Существовала когда-то теория, что пьеса—это предлог для спектакля. Существовала теория, что сценарий—мотивировка трюков.

Я эту теорию хорошо помню, потому что сам ее проповедовал в 1922 году.

Многим кажется, что для комедии эта теория правильна.

Ссылаются на Чарли Чаплина. Чаплин не пишет сценариев, он делает картины из отдельных сцен.

Эти сцены иногда повторяются из картины в картину.

Мы знаем такие повторения: Чаплин проглотил свисток или Чаплин катается на роликах. Иногда повторяется не только трюк, но целое сюжетное положение.

Но в картинах Чарли Чаплина есть единство героя,

Сам Чаплин—сюжетный герой, через него зритель узнает многое о мире и о себе.

У Г. Александрова, как говорят в кино,—золотые руки.

Он владеет техникой кино в высоком значении этого слова. Не только техника съемки у Г. Александрова совершенно современная, но он знает также, как надо делать комедию, как надо делать смех.

«Веселые ребята»—смешная комедия, правда, с цитатными местами.

«Цирк» отличался от «Веселых ребят» элементами мелодрамы. Его финал крупнее сюжетного рисунка вещи.

На комедиях Григория Александрова много смеются, но о них мало говорят.

О «Волге-Волге» стоит поговорить подробно.

В сюжете комедии две линии.

Первая—это линия Дуни (Л. Орлова). Девушка сложила песню, эта песня распространилась в народе, девушку обвиняют в плагиате, ей нужно доказать свое авторство.

Вторая линия сюжета—это Бывалов (И. Ильинский). Жизнь страны враждебна озлобленному бюрократу Бывалову.

Искусство, которое показывает Г. Александров, вне времени и пространства. Самодеятельное искусство—как всегда у Г. Александрова—выражено джазом. Это не быт, а цитата.

Ильинский работает очень хорошо. Текст его роли во многих местах первоклассный, но, к сожалению, комизм ленты в большинстве случаев словесный. Бывалов дан Ильинским с большой силой, с большой реальностью. Слабее линия Дуни, очень разнообразно и охотно показываемой в ленте. Обе сюжетные линии связывает Бывалов, который хочет использовать самодеятельное искусство для того, чтобы с одной из самодеятельных трупп поехать в Москву.

Один момент Бывалов даже выступает как похититель славы Дуни.

Сюжет мог удаться, если бы роль Дуни была написана с той же силой, как роль Бывалова, если бы авторы иначе решили вопрос о самодеятельном искусстве, если бы они не увлеклись комизмом вещей. Но введена Дуня в ленту вяло, эпизод на плоту затянут. Плот никуда не идет, и вместе с ним стоит и сюжет.

Бывалов отремонтировал старомодный пароход «Севрюга». Такой пароход возможен в американской комедии. Это пароход с Миссисипи, хотя такие пароходы раньше бывали и на наших реках. Пароход этот плывет очень долго, соревнуясь с откровенно театральной, расписной парусной баркой лесорубов. Барка довольно плохо ходит под веслами, паруса на ней неохотно надуваются.

На этих двух, очень условных, судах пробуксирована середина комедии. Середина эта очень затянута. Чем дальше от Мелководска отплывает «Севрюга», тем более неправдоподобной она становится, но комедия при том не становится комичнее.

Трюки, которыми работает Александров, мне кажется, сделаны технически—я говорю о технике сценария—неправильно.

Хвастун-капитан рассказывает о том, что на реках бревна иногда пробивают днища кораблей, и сейчас же бревно пробивает днище.

Чисто сделанные сцены, показывающие, как Бывалов проваливается через палубу корабля, как сажа летит из трубы парохода,— все это трюки, все это комизм вещей, причем вещей держаных.

Человек, который мог создать Бывалова, который построил очень сложным способом великолепную интермедию поющего официанта, человек, создавший сцены отчаяния Бывалова среди веселого, поющего города, мог бы иначе построить сам город, так, чтобы в нем жили не одни дворники и официанты.

В ленте недостает мужского голоса, большой, серьезной, волжской песни.

Поэтому в ленте «Волга-Волга» есть пароходы, а Волги мало.

Перед Волгой показали нам Чусовую.

Проходит на экране превосходно снятая, прекрасная река.

По реке плывут плоты, на плотках пляшут самодельный канкан. Пляшут неплохо, но река уж очень хороша.

Люди с сердцем иначе бы пели и танцевали, увидав такие берега.

Сделано это неверно. Песни Лебедева-Кумача— серьезные песни. Им надо было больше верить.

Александров и в этой комедии пошел на мелодраму— положение Дуни трогательное: она обижена. Но тогда драматичность надо было брать глубже и песню— выше.

Для того чтобы что-нибудь хорошо узнать, надо сперва знать, потом забыть и вспомнить нечаянно.

Надо забыть о том, что в американских комедиях премьерша показывается во всех видах, и в том числе в мужском костюме, что мы ее видим там и сухой и мокрой.

Это можно делать, но тогда, когда это будут не цитаты из недавно увиденных комедий, а ряд положений, меняющих жизнеотношения героев.

Григорий Александров— мастер, ему снисходительность не нужна. Орлова— талантливая и привлекательная артистка. Она заслуживает правильно написанной роли.

В фильме нет драматургии, нет подчинения всего одной большой, художественно прочувствованной идее.

Вещь разламывается, середина выпадает, комедия начата не так, как окончена.

В техническом отношении все сделано хорошо, лучше, чем придумано.

Сила Григория Александрова видна в том, что он вывел замечательного актера Игоря Ильинского из штампа.

Штамп был удачен, с ним актер шел из комедии в комедию. Это было смешно, но Ильинский мог дать больше. Григорий Александров в этом помог Игорю Ильинскому.

«Волга-Волга» дает нам новые возможности советской комедии, основанной на характерах. Но кинокомедия должна стать сюжетной.

Кинорежиссер должен пойти за драматургом.

1938

КАКИМ БЫЛ ПУГАЧЕВ?

I

В сценарии Ольги Форш было увлекательно показано грозное и вдохновенное восстание Пугачева.

Исторически Пугачев был намечен Ольгой Форш очень интересно.

Он не был по-современному политически грамотен.

Народ любил Пугачева за удаль, за смелость и не очень настаивал на царском его происхождении. Но не нужно так тщательно снимать с Пугачева обвинение в самозванстве, как это сделано в картине.

О пугачевском восстании писал Пушкин. Гринев описывает пугачевцев, поющих песню «Не шуми, мати зеленая дубравушка».

«Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным,— все потрясло меня каким-то пиитическим ужасом».

Песню, которую пели пугачевцы, Пушкин называл не разбойничьей, а бурлацкой.

Сразу после этой картины Пушкин показал Пугачева насмешливым и непритворно веселым.

Восстание будет разбито, люди казнены, но народ бессмертен. Чувство этого бессмертия жило в полках народной армии Пугачева.

Лента, которую задумала Ольга Форш, показывала насмешливое непризнание народом екатерининского правительства.

Очень хорошо была задумана сцена, когда сжигали дом Пугачева и место посыпали солью. Бабы растаскивали эту соль, потому что на соли лежал царский акциз и соль была дорога.

Пушкин отмечал, что воззвания Пугачева были написаны хорошо и понятны народу, а манифесты Екатерины были даже по языку народу чужды.

Народ иронически относился к клеветническим выдумкам Екатерины, которыми она хотела опорочить оставших.

Все это — замечательный материал для картины, но это не снято.

Превосходно задуманная сцена, когда писарь читает бумагу с проклятием и голосом превращает эту бумагу в панегирик Пугачеву, снята так неотчетливо, что о смысле можно только догадываться.

Пугачев принимает парад. Перед ним церемониальным маршем проходят солдаты екатерининских полков, еще не понимая, что происходит и где они находятся. Ненавидя Емельяна, ведут свои роты офицеры.

Восхищается Емельяном баба, которая когда-то объявила, что жив император Петр III. Она знает, что на троне сидит Емельян, но думает о том, что царь не настоящий только тогда, когда смотрит на Софью. Для нее Емельян лучше любых петров третьих.

Софья колеблется между враждой к мужу, который ей изменил, и восторгом перед мужиком, который победил дворян. Человек, который принимает парад, для нее герой. Обе женщины знают, что Пугачев не император.

В сценарии были и ошибки. Не показано расслоение казаков, а это очень важно. Стремясь показать Пугачева послушным орудием в руках богатых казаков, автор искажает характер вождя крестьянского восстания.

II

К. Скоробогатов, играющий Пугачева, — хороший актер. Он вызывает к себе симпатию. Зритель, смотря на него, любит Емельяна.

Но Пугачев, снятый режиссером Петровым-Бытовым, — обреченный человек. У этого человека большое мужество, он не плачет, но полон чувства жертвенности.

В ленте нет оптимизма сценария.

Даже когда пугачевцы веселятся, они делают это как будто только для вида. Между ними и зрителем чувствуешь незримый оркестр, потому что все это — опера.

Салават Юлаев — предводитель восставших башкир, человек, сумевший вооружить свою армию, сумевший научить ее сражаться, — в ленте наивный, красиво одетый полудикарь, любящий Пугачева.

Башкиры не были дикарями. Среди них были развед-

чики руд, и на месте нынешнего Магнитогорска стояла в XVIII веке башкирская домница, которая была разрушена по приказанию царского правительства.

Екатерининские генералы удивлялись умению Пугачева сражаться. Пугачевцы применяли навесной огонь и для этого переделали лафеты.

Они строили укрепления из снега и льда. Это было ново даже для Европы. Они поставили пушки на полозья, передавали письма при помощи воздушных змеев, маскировали артиллерию в бою.

Революционная война изменила тактику и стратегию.

В ленте война элементарна, боевые эпизоды повторяют друг друга.

Война дана однообразно, как кавалерийская атака, с размахиванием саблями.

Хлопуша показан хриплоголосым зверем-великаном. Непонятно, за что Пугачев назначил его атаманом.

Из описания путешествия Палласа мы знаем, что хлопушей в приуральских местах называли пест для разбивания руды. Судя по прозвищу и по документам, Хлопуша происходил из уральских рабочих.

На Урале стояли самые большие в мире домы. Здесь была передовая металлургия. Россия вывозила железо в Англию. Уральское, так называемое «соболиное железо» было мировой маркой.

Завод, показанный в ленте, и какие-то обнаженные, поросшие волосами люди— все это вряд ли верно.

Металлический знак, который вешали рабочие на табельную доску, в пугачевской армии был почетным пропуском.

Рабочие, как известно, создавали для Пугачева новые типы вооружения. Пугачевское восстание не могло кончиться победой, но оно не было так хаотично, как это показано в ленте.

Всех событий, связанных с Пугачевым, в одной картине, конечно, не покажешь, но отбор того, что следует показать, надо начинать не во время постановки, а до начала съемок.

Постройки на картине нарочиты, очень заметна буффория.

Хорошо выбраны, хорошо загримированы казацкие старшины, но у них нет ролей и характеров, они отличаются лишь бородами.

Хорошо придумана роль Софьи, но артистка Брянцева ведет роль нерешительно.

Екатерина характеризуется в фильме только тем, что она плохо говорит по-русски, хотя известно, что у старой императрицы было и много других недостатков.

Филимон — друг и спутник Пугачева — мог бы стать образом, который запомнили бы зрители. Но этого не случилось. Даже хорошо построенные сцены, где Филимон раскрывает измену, не доходят до зрителя, потому что недоиграны их участниками.

Самое большое возражение, которое можно сделать против ленты, — это то, что Пугачев не величествен.

Только раз, в сцене появления в крепости, когда дворяне устраивают засаду и Пугачев речью заставляет солдат перейти на свою сторону, — мы видим его героем.

В «Капитанской дочке» во всех главах есть эпитафии.

Я проверил все эпитафии, относящиеся к Пугачеву.

Оказалось, что в них строчкой выше или строчкой ниже Пугачев назван царем. К главе десятой дан такой эпитафия:

«Заняв луга и горы,

С вершины, как орел, бросал на град он взоры.

За станом повелел соорудить раскат.

И в нем перуны скрыв, в ночи привести под град».

Первая (пропущенная) половина первого стиха содержит слова:

«Меж тем российский царь...»

«Россияда» Хераскова, из которой заимствован был эпитафия, всем была известна.

Глава шестая имеет эпитафия:

«Вы, молодые ребята, послушайте,

Что мы, старые старики, будем сказывать».

На этом Пушкин обрывает эпитафия. Дальше в песне говорится:

«Про Грозного царя про Ивана Васильевича...»

Вещи, из которых взяты эпитафии, были хорошо известны читателю, и он дочитывал их.

Пушкин сто лет тому назад решил изобразить Пугачева царственным, могучим, добродушным, поэтическим.

Картина показывает только трогательность и беспомощность Пугачева, и это, безусловно, ошибка.

Второй ошибкой картины является то, что она задумана как чередование трагического и веселого, а дана только в одном плане.

Некоторые эпизоды как будто даже начинали получаться в ленте, но автор не дотянул, не развил их в нужной мере. После победы под Казанью крестьяне расходятся на полевые работы.

Зрителю надо показать, чем это вызвано: поспел хлеб.

В ленте этого не сделано, и эпизод испорчен.

Пугачев уговаривает крестьян вернуться, и они как

будто возвращаются. Это исторически неверно. Пугачев поставил обводные караулы, чтобы армия не расходилась, но крестьянские отряды все же разошлись.

Сцена казни Пугачева построена исторически неверно.

Пугачев стоит на месте казни. На заднике декорации нарисована старая Москва. Здесь надо было бы дать Замоскворечье с Болотом, но нарисован почему-то Кремль, и нарисован плохо.

На фоне этой стенописи Пугачев стоит, держа в руках две свечи. Протягивая зрителям то одну, то другую свечу, он говорит о будущей революции.

Такая простота — хуже воровства, потому что она похищает у зрителя то, что могло бы дать ему искусство.

III

Зритель любит историю своей родины, любит Пугачева и сам додумывает те ситуации, которые видит на экране, смеется там, где может быть смешно, и дорисовывает для себя своего Пугачева.

Зритель много дает взаимы этой картине.

Фильм «Пугачев» нельзя считать удачей нашей кинематографии. И в этом повинен не только режиссер.

Режиссеру надо было в одну картину поместить все о Пугачеве. Положение крестьян, крестьянское восстание, его успехи и причины поражения, расстройство внутри лагеря Пугачева, национальную политику, отношения башкир с заводскими крестьянами, помощь, которую заводы оказывают Пугачеву, колонизацию башкирских земель русскими помещиками, личную историю Пугачева и еще многое, что длинно даже для перечисления.

Сценарист написал сценарий, а режиссер решил снять ленту о Пугачеве вообще, перечислил эпизоды при помощи киноаппарата, не раскрывая их сущности.

Картин надо делать больше. Тогда в каждой картине будет всего меньше, да лучше.

1937

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Было начало XIII века. По широкому степному коридору, от края земли, откуда прежде никогда не приходили никакие вести, надвигались народы неведомого имени.

Говорили о тех людях, что они ни одеждой, ни законами не похожи на остальных людей.

Они идут, увлекая за собой народы, они едят все, что можно разжевать, и убивают всех, кто им сопротивляется.

Они идут, смешивая племена, уничтожая царства.

Они уничтожили дальнюю великую страну желтых людей, уничтожили Самарканд, уничтожили великую страну иверов.

Татары шли, ведя за собой племена.

Они обошли гору Магнитную, которая была славна и тогда, ибо боялись, что гора эта притянет их оружие.

Они истребляли русские города. Был сожжен Киев.

Рати князей выходили на татар разрозненно. Русские защищались на стенах, на улицах, когда были взяты стены, в домах, когда были взяты улицы.

Поля наши наполнились черепами и костями людей. На развалинах великого Киева не осталось и двухсот жителей.

В это время в Европе копали колодцы и собирали припасы. Замки готовились к обороне.

Римский папа отправил к татарам монаха францисканского ордена Иоанна де Плано Карпини для переговоров.

Он надеялся, что эти люди, которые считали грехом только прикосновение к огню ножом, стирку белья и собирание грибов, могут быть превращены в добрых католиков и направлены против арабов.

Великая Русь, с городами, в которых были отдельные ряды для продажи книг, с городами, в которых стояли церкви из резного камня, страна, уже имевшая великую литературу, великое искусство, лежала в развалинах.

В это время папа послал на нее крестоносцев.

Эти люди грабили и убивали в Иерусалиме, по дороге разграбили Константинополь. Они дружили на торговых путях с ассасинами, с людьми, имя которых стало синонимом убийц.

На татар рыцари не пошли. Они думали о другом — пройти, заградившись лесами, между великим Новгородом — последним не разграбленным русским городом — и морем. От моря они хотели отрезать Русь.

Немцы собирали силы.

Тем временем папа написал послание к шведам. Шведы в 1240 году вышли на Неву.

Путь от Новгорода к морю шел через Волхов, Ладожское озеро и Неву.

Князь Александр, сын великого князя Ярослава, был в то время в Новгороде на княжестве. Он выступил со своей дружиной и с новгородскими полками.

По дороге к Александру присоединились отряды с Ладоги.

На Неве ждали Александра люди Ижорской земли, обиженные шведами. Ими предводительствовал Пелгусий.

Александр разбил шведов. В этом бою прославились многие новгородцы — Гаврило Олексич, Савва и богатырь, коротко названный Мишей.

За этот бой Александр получил от народа имя «Невского».

Шведы отступили, уводя с собой суда, наполненные трупами.

Но с другой стороны наступали немцы.

В это время Александра уже не было в Новгороде — он уехал в Переяславль-Залесский.

Немцы двигались исподволь.

С одним князем-изменником взяли они Изборск. Изменник Твердило помог им овладеть Псковом.

Немцы двигались дальше берегом моря и построили недалеко от нынешнего Ораниенбаума большую крепость Капорце.

Они опять выходили на новгородские пути. Хотели отрезать Русь от мира.

Надо было выбрать, кто хуже: немцы или татары.

Татары не уничтожали нацию, татары были далеко.

Немцы истребляли народ. И новгородцы с Александром решили бить немцев, отложив спор с татарами.

Для боя Александр выбрал весеннее время.

На границе русской земли лежат два озера, соединенные протоком: Псковское и Чудское.

Сюда весною с большим войском вышел Александр.

Он выслал вперед полки, которые сразились с немцами и отступили.

Лед еще стоял на озере, но был некрепок: начался апрель.

Александр знал, что единственное место, куда могут пойти немцы, это проток, который соединяет озера. Здесь в воде стоят камни, по прозвищу Вороньи.

Обычно рыцари сражались поодиночке, каждое рыцарское копье представляло собой маленький отряд. Рыцарь вел за собой вооруженных слуг и вассалов.

Не так было в войске крестоносцев.

Это были воины-профессионалы, грабители, оторванные от дома, это были не собаки, но стая собак, сражающихся вместе.

Подчиненные воле магистра, они выработали особый строй.

Тяжеловооруженные рыцари строились клином. Сзади клина шли самые знатные.

В середине шла пехота — кнехты.

Клин врезался в войско противника, расширился и выпускал пехоту. Пехота довершала победу.

Александр встретил немцев на льду озера. Он рассчитал, что рыцарские кони с тяжеловооруженными всадниками не пойдут вскачь по зыбкому льду.

Так и случилось — лед связал рыцарей.

Пехота остановила рыцарский клин. Александр со своей дружиной ударил в бок, зажал клин. Рыцарский строй распался, и враг был истреблен.

Это было поражение — полное и окончательное.

Картина Сергея Эйзенштейна снята по сценарию Павленко. Музыка Прокофьева, игра Черкасова, игра Охлопкова, Орлова, Массалитиновой, Абрикосова слиты сейчас для меня в памяти о великом бое, о великом военном искусстве русских.

Поздно вечером пришлось видеть мне картину в киностудии.

Я пришел домой и как только закрывал глаза, сейчас же снова слышал звон великой сечи, мятущийся по льду грохот железа, железную бурю боя.

Лента неотделима от истории.

Художник восстановил ярость, негодование народа против подлых захватчиков.

Огромное белое поле, поле ледяное. Над ним северное небо, весна, холод.

На горизонте показывается противник.

Он подвигается, медленно нарастая. Видишь огромную организованную силу.

Ночью сражался с немцами и отступил богатырь Васька Буслаев.

Васька Буслаев введен в войско Александра Петром Павленко, и как хорошо стоит богатырь в этом войске!

Васька Буслаев — друг и соперник Гаврило Олексича.

Сегодня сказали Буслаеву, сказали ночью на льду, на котором так голо: «Будешь стоять, и примешь удар, и никуда не уйдешь».

По сторонам стоят: по одну руку — княжья дружина, по другую — мужики.

Наступает немецкая «свинья».

Рубит она полк Буслая, и вот тут начинается железная метель на льду.

Богатырь Буслай, ушкуйник, бьется сегодня не за себя, а за родину. Не отступает.

Ждут войска, покамест втянутся немцы.

Дал Александр приказ о наступлении, и немцев зажали так, как зажали лису в русской озорной сказке.

Бой развивается, как трагедия.

Немцы отступают, но еще не бегут, рог снова собирает

их: они строят железную черепаху, встречают русских пиками.

Тела русских воинов ложатся у строя немцев.

Немцы приподнимают щиты, из-под щитов выходят кнехты, стрелки пускают стрелы.

Но самоотверженным ударом русских прорвана немецкая стена.

Александр сразился с магистром.

Немцы бегут, брошен белый шатер папских легатов, брошена их переносная церковь, которая хотела влиться железными когтями в русскую землю.

По гулкому льду бесконечного озера, под серым небом в белых плащах бегут немцы. Черные кони русских с пригнувшимися всадниками преследуют их.

Фильм превращается в историю, зрительный зал как будто сам участвует в погоне, погоня бесконечна, яростна, ее размах объясняется внутренней силой картины. Здесь разрешается чувство праведного возмездия за истребленный Псков, за надменную тупость, за вероломство врага.

Снога трубит рог немцев, в третий раз они думают остановиться, дать отпор. Немцы собираются в железный кулак.

Не выдерживает весенний лед — враг тонет.

Ночью в поле ищут русские своих убитых. Русская девушка находит двух своих женихов, соперничающих славой: Гаврило Олексича, спокойного верного воина, и удалого Буслая, превратившего удаль свою в храбрость.

Оба лежат израненные.

Женщина подымает их, ведет.

В Новгород при колокольном звоне въезжают сани с убитыми.

Дети подходят к убитым отцам.

XIII век так понятен. Это бились не бутафорские, а живые люди, и смерть у них оплаканная, и кровь их учтена народом.

За мертвыми идут пленные враги.

За ними едет славный князь, за князем его дружины, мужичий отряд.

Идут мужики, идет та сила, которая в другом бою — на Куликовом поле — пешей ратью приняла первый удар татар.

Светел стоит Новгород, высокий, как будто воздушный.

Судит князь изменников, говорит о будущих боях, решается спор Буслая с Гаврило Олексичем.

Хороша в фильме Массалитинова. Она создает небывалую еще в искусстве со времен былин эпическую

бытовую фигуру матери богатыря. Она и Охлопков похожи друг на друга. Они спорят, как мать спорит с почтительным сыном, спорят о любви и славе.

Кончается фильм показом грозной силы русского войска, стоящего наготове.

Вдохновение фильма стало единым.

Лента богатырская, она снята с буслаевской силой, но сила эта служит народу так, как служил Васька Буслаев родине на ледовом поле.

Молодой, вдохновенный Сергей Эйзенштейн служит этой картиной народу, он любит народ.

Великодушная ярость картины, высокая ее любовь к родине принадлежит нам всем.

Эдуард Тиссэ, наш друг, человек, которым мы гордимся, мастерски заснял фильм.

Еще одно слово о Сергее Прокофьеве.

Музыка долго жила на краю киноленты. Сейчас лента дышит музыкой.

1938

ПАВЛЕНКО И ЭЙЗЕНШТЕЙН

Для тех, кто знал старый Тифлис, в голосе Павленко всегда улавливался акцент русского человека, выросшего в Тифлисе.

Петр Андреевич много взял от этого города, который когда-то Осип Мандельштам называл «ковровой столицей».

Горбатый город с крепостью, которая, как сокол, прицепилась к скалам, был пестр, занятен, здесь умели говорить, умели дружить, умели интересоваться.

Я Петра Андреевича знал много лет тому назад, когда он мне рассказывал про старые ковры. Это была прозаическая поэма общего значения для истории культуры. Ковры. Семантика ковра. Судьба людей, рассказанная в ковре. Завоевания и бедствия. Скрещенные культуры, выраженные с совершенной ясностью в столкновении орнаментов. Войны и нападения изменили ковровые орнаменты и обновили старое искусство создания ковров.

Уважение к всеобщей работе, к фольклору, к рассказу, к труду народных мастеров у Петра Андреевича обещало чрезвычайно много. Его творческое созревание шло быстро.

Петр Андреевич Павленко был превосходным рассказчиком. Он был первоначально в числе людей, рассказы которых помогают писателям.

В рассказах Павленко был расточителен: он много знал, многое видел по-неожиданному, но так, что это новое видение было простой правдой.

Как рассказчик Петр Андреевич мне напоминал Горького.

Горький в своих автобиографических книгах с благодарностью вспоминал многих безвестных людей, талантливых творцов, никогда ничего не писавших. На их труде вырос великий писатель.

Петр Андреевич был рассказчик. Сазандари не только пели, но и рассказывали. Изумительные и мудрые вещи. А в Тифлисе умели еще и слушать.

Как жаль, что Петр Андреевич, рассказывавший о Востоке и Западе, о многих людях, не записан. Это очень большой писатель, и писатель, не до конца выраженный. Он недописал книгу с неожиданным решением, справедливую и ясную — книгу о Шамиле.

Я очень люблю книгу Павленко «Итальянские впечатления». С ней спорят. Но с книгами вообще спорят. Книги пишутся людьми, которые по-новому увидели, и книги вовсе не предназначаются для того, чтобы с ними немедленно согласились.

Владимир Маяковский говорил, что книги пишутся для того, чтобы случилось новое. А редактируют их для того, чтобы «как бы чего-нибудь не случилось». Разницу намерений и редактирования заполняют и выравнивают неприятностями. Петр Андреевич, который как будто прожил счастливую жизнь, не успел выразить себя целиком. «Степное солнце» — хорошая книга, умная книга. Но Чехов показал мальчика, видящего огромную Россию, страну, созданную для подвигов, мальчика, видящего с воза звезды. Его вещь полна стремления к невыразимому. Огромная страна превышает человека, зовет его к подвигу. Петр Андреевич мне говорил после нашего спора о «Степном солнце», что надо уже перестать носить «короткие штанишки», надо стремиться к самым большим и внутренним решениям.

Я хочу сейчас написать о дружбе Павленко с Сергеем Эйзенштейном. Очень нужной дружбе, которая много сохранила для Советской страны.

Дружба в кино — жестокая дружба.

Еще недавно жил нестарый человек, который много знал, далеко ездил.

Сергей Михайлович Эйзенштейн, человек с молодым мозгом и с большим сердцем, был из тех советских мастеров, которые из *технологии* кино, поставленные перед великой необходимостью выразить новое содержание, создали *поэтику* кино.

Первые работы его прошли легко. «Броненосец «Потемкин» был понятен всему человечеству, которое создало его всем своим опытом.

Но ферментировал этот опыт советский художник.

Путь режиссера очень труден.

Прекрасная, вдохновенная работа Эйзенштейна, посвященная Мексике, была истерзана теми, кто дал деньги на съемку. Картина попала в мясорубку, которой Сергей Михайлович еще не знал,—в мясорубку буржуазного искусства. Ленту изрезали, склеили и продали в розницу.

Куски, как будто состоящие из однократно при проблеске молнии увиденных вещей, не получили полного сюжетного, смыслового слияния.

Павленко любил повторять одну мою фразу, что «в кино сценарист должен растаять, как тает сахар в чае». Через много лет он со мной согласился. Писатель исчезает в кино, как цемент в бетоне.

Сейчас мы говорим иное и на его опыте. Писатель в кино не исчезает, а превращается, как дрожжи в опаре, он подымает муку, создает иную организацию, которая иначе усваивается. Он ферментирует жизненный материал, строит его в новые лабиринты сцеплений.

Петр Андреевич Павленко был другом Эйзенштейна, большим другом: он помог ему в трудном пору творческого кризиса, растерянности, написав для него замечательный сценарий «Александр Невский». Сергей Михайлович давно мечтал снять Китай. Снять своеобразную страну, со своим цветом неба, земли. Страну, которая представляет одну из величайших использованных возможностей мировой культуры. И в то же время страну недовершенную. Эйзенштейн хотел показать китайцев как чиновников Кубилая в России. А в Александре Невском видел норвежца. Петр Андреевич медленно и неуклонно, с многими спорами вел режиссера к Александру Невскому—новгородцу, по-новому показывал русские церкви, как бы отрывая их из земли, возвращая им стройность. Он вел режиссера к России через летопись и «Заветные сказки» Афанасьева. Получилась новая, европейская, графически четкая, гордая, понятная режиссеру Россия—Россия, открывающая народу прошлое.

Движение ленты, разнообразие характеров, ирония картины принадлежат писателю. Павленко обновил Эйзенштейна.

Петр Андреевич написал сценарий о строительстве Ферганского канала. Сценарий был полон неожиданностями истории. Строители канала довершили то, что тысячами не могли совершить их предки, которые пролива-

ли кровь, но не могли кровью заменить воду. Эйзенштейн очень любил этот сценарий.

Друг Эйзенштейна, Павленко знал еще одну тайну. Тайну права на счастье. У нас изображают жизнь великих людей так, что может возникнуть желание быть как можно обыкновеннее. В результате пересмотра биографических лент может возникнуть желание уйти с больших дорог истории: гении страдают все время, их все время обижают, и просто настоящие советские люди несчастны. А это неправда.

Я видел людей революции. Простых коммунистов. Это были люди привлекательные, внутренне богатые, одаренные во всех сферах жизни, умеющие добиваться любви. Это были несдающиеся соперники в трудной любовной борьбе. И побеждали они, как новые люди. Скажу поэтично, потому что говорю про прошлое. Это были цветы на лугу. В хорошей ленте «Коммунист», по сценарию Габриловича, коммунист одинок и несчастлив. Павленко требовал для советского человека счастья. Показывал счастье. И это замечательно.

Был ли он сам счастлив, становясь бетоном, я не знаю. Но когда бетон твердеет, он выделяет тепло. Павленко в мире советского строительства не было холодно. Он грел сам и умел зажечь своим огнем других.

Советскую кинематографию он обогатил своей работой и больше всего тем, что он нам сберег Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Не будем о мертвых вспоминать только как о мертвых.

Они оставили прочный след свой в нужных вещах, которые помогают людям двигаться в будущее.

Творцы — убыстрители времени — остаются в жизни.

Павленко умел себя тратить, умел рассказывать, как у нас говорят иногда, разбрасываться, жадно смотреть, читать книги, переучиваться.

Были у него и неудачи, когда режиссеры думали, что на его сценарий можно грузить любые аттракционы и он все повезет.

Павленко был мужественным человеком. Мы не можем упрекнуть его в боязни. Он был несчастлив в искусстве: многое недописал, недорассказал. Одна из основных тем его видения жизни — Шамиль — оказалась недосказанной: в разное время разное решали вопрос о Шамиле. В этом отношении счастлив был Толстой, который решал сам, понимая, что Шамиль — тиран и что Хаджи-Мурат перебегает от тирана Шамиля к тирану Николаю, но в то же время никогда не равнял Шамиля с его врагом Николаем.

Павленко хотел понять кавказскую войну, идя по следам Толстого, показать противоречивость войны, показать невозможность победы Шамиля. В результате роман не был дописан.

Остались другие книги, очерки, рассказы...

Я вспомнил о писателе—о человеке, который умел себя тратить,—тратить так, чтобы время не теряло его.

Слышу его веселый, внятный голос.

Когда-то Горький говорил, вспоминая о Чехове:

«Человек—ось мира.

А—скажут—пороки, а недостатки его?

Все мы голодны любовью к человеку, а при голоде и плохо испеченный хлеб—сладко питает».

Быть черным хлебом истории—это значит быть гордым и счастливым. Он умер, когда писал статью. Он не дал себе передышки. Ошибка ли это? Нет, совершенно так же умер Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Мертвые не слышат. Но я, старый друг Павленко, через много лет говорю другу: «Спасибо!»

1959—1961

КАК МЫ БЫЛИ СЧАСТЛИВЫ...

У Домье есть карикатура: изображены два пейзажиста—первый из них рисует то, что видит; второй сидит за ним, смотрит через его плечо и списывает нарисованный пейзаж.

Это иногда делаешь невольно—в нашем видении русской природы есть то, что увидели Тургенев, Толстой, Чехов и Левитан. Очень трудно не спутаться в воспоминаниях, не вспомнить чужое восприятие. Трудно также не складывать свое давнишнее видение и сегодняшнее знание, что получилось и что осталось.

Кюхельбекер говорил, что у него от воспоминаний остались одни только воспоминания.

Начнем все же, преодолевая опасения и усталость.

Я увидал Пудовкина, когда он был очень молодым—не только молодым человеком, но еще более молодым, вчерашним, однодневным кинематографистом.

Он начал с шутовой ленты, потом перешел к научной ленте, и это помогло ему не повторить ошибок соседей.

Да! У воспоминаний есть свой регламент: сперва рассказывают, как выглядел человек, о котором ты говоришь.

Пудовкин всегда выглядел молодым. Я не помню, чтобы его кожа увяла. Зато я помню, как он делал

длинные прыжки, хотя был уже не очень юным человеком. Он убыстрил смерть тем, что не узнал старости; сыграл с чемпионом по теннису, сыграл на равных. и получил тяжелейший инфаркт. Его сердце, его легкие, его сосуды разорвались.

Если бы не ужасные боли, то можно было бы сказать, что этой смерти на бегу следует завидовать.

В кино он вошел так, как будто это было им построенное здание: после двух маленьких картин, снимаемая «Мать», он уже работал как могучий мастер.

Он сразу овладел тем, чем никогда не владел театр,—живостью пейзажа, и он сразу овладел тем, что составляет душу театра,—умением работать с актером, умением снимать с актера его навыки, работать с ним, как с пленкой, которую еще не проявили.

В. Барановская была крупная актриса из МХАТа, ученица Станиславского, человек, несущий в себе опыт театральных достижений и предрассудков. Н. Баталов тоже был актером МХАТа—крупным актером. А. Чистяков—спортсменом, метателем молота, а сам В. Пудовкин—актером из студии Кулешова. В. Пудовкин и впоследствии часто снимался, он не отрывался от работы киноактера и работал прекрасно.

Но в то же время он понимал, что новое искусство никогда не повторяет старое. Кино не повторяет театр. Это понял Станиславский. А телевидение не повторяет кино—только мы этого не поняли. Но новые искусства наследуют старое, переосмысленное искусство, открывают способы установления новых отношений между творцом и зрителем.

В картине «Мать» предметы даны такими, какими их хочет видеть режиссер. Угол съемки, крупность плана, освещение—все это выражение значения данного человека в данный момент: все находится в руках режиссера.

Даже капли воды, падающие из рукомойника,—это время, которое накапливается по мере того, как накапливается тишина и отчаяние матери.

Массивная фигура городского, городской-колосс, архитектурный городской, грандиозный памятник Александру III, и все пейзажи Санкт-Петербурга, и смерть этого старого города, и его воскрешение—все в руках творца.

Одевался Всеволод Пудовкин всегда элегантно и никогда не выглядел так, как будто прinaryдился.

Обстановка дома его была очень проста; даже книги как-то не лезли на глаза.

Он почти никогда не цитировал. Постепенно мы узнали, что он знает английский, итальянский и работал как художник-график.

Он был человек глубокой, очень хорошо усвоенной культуры.

Поэтому ему работать было сравнительно легко. Он умел сохранять первичность утреннего видения, как будто не снимал прежде, не прожил очень сложную жизнь.

Он видел так, как должны видеть все, но не видят, потому что не развили своего видения.

Художник ведет человека по узкой тропинке жизни, и тропа такая узкая, что вы не чувствуете руки художника.

Работать мне с ним было очень легко, легко работал с ним и Н. Зархи. В лентах «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» есть повторение, но оно само — повторение основного конфликта времени.

Многие простые люди еще верили в старую правду; они думали, что неправда существует кусками.

Мать выдает своего сына, выдает спрятанное оружие, потому что ей полицейский офицер показался добрым баринном.

Это памятная ошибка 9 января 1905 года, когда рабочие шли к царю, шли к Зимнему дворцу жаловаться главному насильнику на угнетение. В «Конце Санкт-Петербурга» парень, пригретый в бедной семье земляка рабочего, жалеет семью забастовщика и проговаривается при врагах о том, кто приходил к нему; потом показан участок, война. Жизнь приводит парня к прозрению, и в Зимнем дворце, уже взятом революцией, жена рабочего, рабочий и парень из деревни встречаются, отлично поняв друг друга.

Места действий в основных картинах Эйзенштейна и Пудовкина как бы совпадают, совпадают «Октябрь» и «Конец Санкт-Петербурга». Это оптимистические трагедии разрушения старого.

Пудовкин считал изобилие вещей, некоторую иероглифичность «Октября» ошибкой друга. И в то же время считал, что эта ошибка — не доведенное до конца изобретение, мост через сегодняшнее кино в послезавтрашнее.

Как крут этот мост!

Спокойно заинтересованный, приветливый и замкнутый Пудовкин, доброжелательный и одинокий Сергей Эйзенштейн были друзьями, но не попутчиками; они были исследователями в лаборатории великого будущего искусства, но они были в разных комнатах этой лаборатории.

Путь Пудовкина, особенно вначале, состоял как будто из одних побед, следующих одна за другой, но в великом процессе построения искусства и недоговоренное важно для будущего.

Я люблю неудачи картины «Простой случай»: они пригодятся в общей стратегии нового искусства; их нельзя забывать.

Творчество Пудовкина созрело так внезапно потому, что за ним уже был опыт прекрасного режиссера-теоретика Кулешова и самого Пудовкина — прекрасного киноактера. Оно зрело потому, что Пудовкин имел склонность и возможность научного мышления. Он умел отделять художественный прием от его функции, смело переставлять знак в иную смысловую структуру.

Перевал через горы, переплыв через Босфор, переправа через ледоход, то есть перепрыгивание с льдины на льдину, — все это древние вещи.

Это было (может быть, кроме льда) освоено еще в мифологии. Отношение между маленьким человеком и великой архитектурой часто лежит в самом задании архитектуры. Человек, подымаясь по лестнице, проходя под порталами, уничтожается, подготавливается к благоговению.

Но Пудовкиным все это было переосмыслено.

Грандиозный Петербург, творение Томона, Росси, Кваренги, Захарова, Стасова, памятники, чугун решеток, дворы-колодцы, созданные жадностью домовладельцев, — все это у Пудовкина элементы новых коллизий. Мир у него находится в движении.

Война изменяет мир.

Воин-немец закрыт от нас своим шлемом, враг точит свой затупленный штык; он подымает голову: мы видим лицо немца-обывателя. Злодей — одновременно жертва.

Сколько раз снимали ветряные мельницы, сколько раз мы их видали у голландских художников, как они прославлены иллюстрациями Доре. Но мельницы «Конца Санкт-Петербурга» — это знаки разлуки парня с деревней, когда старуха за руку, как ребенка, ведет его в город, который должен его размолоть и уничтожить.

Вспомним Н. Баталова.

Через движущийся лед бежит человек, не спасая себя, а стремясь навстречу к опасности.

Человек, бежавший из тюрьмы, бежит для того, чтобы победить в новом бою.

Мать, потерявшая сына, становится знаменосцем; она подымает красное знамя, сделанное из необычной материи, может быть, из дерюги, вручную окрашенное.

Солнце, видимое через ткань, подтверждает победу.

У Горького в повести «Мать» героиня погибает; слышны рыдания; может погибнуть и героиня Пудовкина, но мы ее видим в момент победы, и победа обосновывается ритмическим повторением мощных стен еще не взятого,

но уже нам присужденного Кремля: флаг восстания над всей страной.

Я не хочу сказать, что Пудовкин и Натан Зархи лучше Максима Горького, но время их творчества, время создания картины счастливее времени молодого Горького.

...Я не отказываюсь от воспоминаний, я ими утешаюсь.

На краю города стояла кинофабрика «Межрабпом-фильм». Уже вторая. Первая, сделанная из камышовых плит, сгорела.

Вторая жила в ресторане «Яр», принявшем имя по воспоминаниям о Пушкине из цыганских песен.

Внутри фабрики остались еще зеркальные стены, осталась уже не действующая вентиляция и память о первых выпускниках ГИКа, среди которых было еще неведомое имя Всеволода Пудовкина.

Павильоны были невелики, но разговоры в них — долгие, увлеченные; коридоры были местом споров, а время всей фабрики уплотнено победами.

Все быстро. Двигалось так, как ледник, который в неспешном таянии рождает быстрые реки, напавающие, увлажняющие целые страны.

В холодных студиях Петрограда, еще не ставшего Ленинградом, в холодных студиях Москвы рождались те веселые реки.

Были свои знаки весны.

Пудовкин изображал весну улыбкой детей, бегом воды и плеском крыльев птиц.

В неудачной ленте «Простой случай», она же «Очень хорошо живется», в отвлеченных кадрах весны и в замедленном движении занавески на окне давалось счастье.

Я работал с Пудовкиным как сценарист ленты «Минин и Пожарский». Мы переобременили ленту изобретениями, знаниями, а значит, и метражом.

Сценарий мы начинали писать в новой маленькой даче Пудовкина. Под соснами еще сохранилась трава, редкая, но живая, цветов было мало.

Речка недалеко маленькая; она прорывалась между песчаными холмиками с натугой, извиваясь от усилий. Речка узловатая: узлы эти назывались бочагами, в них вода по грудь.

Мы обсуждали с Всеволодом планы Минина, решали, почему он задержался в Ярославле, проверяли по карте дорогу и время вызревания хлебов.

Вспоминали о боях под Москвой. В старой Москве были деревянные мостовые, часть их еще находят в культурном слое нашего города. По кольцам деревьев можно определить годы роста города.

Мы старались понять медленность сборов рати Пожарского и быстроту его движения.

Рассматривали фотографии разрытой могилы Минина: это был великан с головой мудреца.

Мы соображали, что если Пожарский, умирая и принимая схиму, то есть как бы вновь рождаясь, принял имя Кузьмы, значит, он в том подвиге считал Кузьму — старшим.

Мы прикидывали в Москве в Клементовском переулке места боев Пожарского и старались угадать у Крымского моста, в каком месте переправился Минин для удара по тылам Ходкевича.

Мы вспоминали, что во время боя под ногами воинов Пожарского горели деревянные мостовые и что тогда он велел стлать на мостовую кафтаны и полушубки, ведь половина москвичей, вероятно, ходила тогда в лаптях. Земля горела под ногами.

Думали мы о будущих войнах, старались понять, что такое история, и писали биографии героев, как анкеты, необходимые для их въезда на территорию исторических лент.

Мы объяснили себе, как входит в историю Кузьма, почему он неграмотен.

Почему так хорош почерк у князя Дмитрия Пожарского?

Мы удивлялись красоте его вещей — кое-что мы еще увидели в Суздале. Почерк Пожарского казался мне похожим на почерк навек придуманного, хотя никогда не рождавшегося князя Мышкина из романа Достоевского «Идиот».

Пожарский — человек старой русской культуры — был прекрасным каллиграфом, а воином он был старой школы.

Кузьма — говядар (мясник) — впоследствии заседал в боярской думе, имел земли в селе Всехсвятском, в той сторонке, где я живу сейчас. Умер он бездетным, освободив крестьян с землей и с хлебом амбарным, полевым и земляным, то есть только что посеянным, «чтобы не пошли и не заплакали».

Мы старались копать глубоко. Заметили, что знамя ополчения Пожарского найдено было где-то под Суздалем в крестьянской избе. Знамя стало иконой.

Потом мы работали с Михаилом Ивановичем Доллером, подыскивали актеров, работали с Борисом Николаевичем Ливановым на той улице, которая раньше называлась Тверской.

Тут когда-то шло войско, невооруженное войско Пожарского: в момент первого боя с интервентами оно

дошло до теперешнего ГУМа, и тут потом Пожарский поставил церковь. А потом она была сломана по ошибке. Летом здесь сейчас продают мороженое.

Как мы были счастливы! Каким молодым, и сильным, и спокойным был Борис Ливанов—человек с голосом богатыря.

Каким сильным был Чирков, тот самый, который в кино жил под именем Максима. У нас он был Романом. Роман был тем холопом, который спас Пожарского от предательского удара ножом в живот.

Так когда-то хотели погубить Пожарского.

Пудовкин говорил, что так он хотел бы работать всю жизнь, распутывая прошлое героев, как бы рождая их вновь: восстанавливая поля, которые их окружали, восстанавливая вкус хлеба, который они ели.

Каким актером был Свердлин! Роль его—предатель, который работал то на царевича Всеволода, то на Тушинского вора, то на Василия Шуйского, пригребая себе деревеньки.

Искали мы старые вещи—тогда уже строили метро, сломали по ошибке на щебень стены и башни Китай-города—прекрасные башни, построенные Федором Коном, тем самым зодчим, который строил стены Смоленска. В одной башне были замурованы боярские костюмы, и рубашки, и портки, и охабень, и сапоги. Все это было когда-то украдено и здесь замуровано. Но моль их не тронула; сырости не было. Они пролежали триста лет.

Как мы были счастливы самой работой! Одно вышло, многое не вышло. Но навсегда я запомнил одну удачу Пудовкина.

Минин, как человек будущего, заботился больше всего о пищалях, об артиллерии, по-тогдашнему—нарядах, о котлах, чтобы не разбредались люди для прикорма по чужим дворам.

Но в войсках интервентов люди были хорошо вооружены, люди в железе.

Доспехи уже старели, но были еще страшны при атаке.

Вот мы и строили такую атаку. Придумывали ее, придумали старого ландскнехта, вероятно, немца из Лифляндии.

Ливанов и Пудовкин сразу придумали этому человеку доспехи миланской работы и легкий шпашак без забрала. Решили, что этот человек крепкий, но беззубый: зубы он съел на войне.

Этот ландскнехт, говорил Пудовкин, шлем носит под мышкой, у него голова усталая, лысая; греет он ее подшлемником, как ночным колпаком.

В одичавшей Москве на маленьких речках набрал старый плут-воин малину: кормежка неважная; он идет в атаку и жует малину беззубыми челюстями; подходит ближе к войскам Пожарского, кладет в рот последнюю пригоршню малины, жует ее деснами, вытряхивает из шлема мусор, надевает шлем на подшлемник, идет на врага. И лицо его скучно каменеет.

Пудовкин умел видеть.

Станиславский, давая задание осветителю при постановке «Ревизора» во МХАТе, говорил:

— В первом и четвертом акте дайте такой свет, чтобы кишки были насквозь видны.

Доверие к реальности того, что снимаешь, было у Пудовкина невероятное.

Поэтому он был так убедителен.

Все это было совсем недавно, если сравнивать наше время — время кино — со временем построения Суздаля, Москвы.

Как режиссер Всеволод Пудовкин умел быть фантастически правдоподобным. Он говорил оператору:

— Оставляй в кадре как бы случайные помарки, как бы внезапность съемки, создавай как бы недоделанность, недосмотренность. Не садись мысленно на нижний край кадра, не становись с блеском своего умения между зрителем и тем, что зритель видит.

Он был молод, опытен и не упоен собой, потому что верил и в послезавтрашний день.

«Потомок Чингисхана» — лента, замечательная по своей простоте. Был великий народ, существовал завоеватель, остались одни широкие степи, как будто проложенные ветром через весь старый материк.

Те люди, которые шли вместе с Чингисханом, были не только монголами, он увлекал за собой обломки народов. Буря утихла. В тех степях остались юрты, похожие друг на друга; остановилась жизнь, легли пустыни; устало и избегая смерти бродят в пустыне пересыхающие озера. Но мир напряжен несправедливостью. В мире, даже в пустыне, есть предчувствие новой борьбы. Простой монгол не знает и не хочет знать, что он потомок Чингисхана, он хочет другого — простой справедливости.

Потомок Чингисхана найден, его хотят пустить как карту в азартной игре; а он видит себя внезапно воскрешенным. Он боится всего — воды, еды, пытается выпить воду из аквариума, потому что рыбы живые.

Продолжаются чудеса: его одевают во фрак, ему говорят речи. Но вдруг он заговорил сам. И заговорил не то, что ему было подсказано. И тут, за столом, загорелось пламя, которое уже нельзя потушить. Изменились

движения человека, появилась смелость, повернулась страница истории, появились возможности бесконечного сопротивления, потому что человек понял свою правоту. Буря, новая буря несется над Азией.

Вот я и разбился в своих воспоминаниях. Пошел непоследовательно, не по годам развития Пудовкина.

Он умер рано, не сделав всего того, что должен был сделать.

Но в жизни искусства нет смерти.

В кино мы этого еще не поняли.

Наше искусство так молодо, что оно не видало еще тех воскрешений значений, тех переосмысливаний в новые законы, какие знает литература.

Мы еще не поняли поступи истории, которой богата и славна словесность, архитектура, живопись, музыка.

Будущее картин Пудовкина еще впереди.

1973

ФИЛЬМ О СУВОРОВЕ

Книга может иметь сто страниц и тысячу страниц. Киноленты все приблизительно одного размера.

В них почти всегда тесно; особенно тесно там, где дело идет об истории. Мы обыкновенно хотим узнать из исторической ленты не только о характере человека, но и о том, что он делал, какая была вокруг него обстановка.

Американский киносценарист и режиссер обычно считают, что существует только один тип людей и один способ жить — тот, который принят сейчас в Америке. Они берут конфликт, понимают его так, как поняли бы его сейчас, и осуществляют его в исторических костюмах. Американские ленты неисторичны, даже когда они говорят об истории.

Редко бывает историчен исторический роман.

У Марка Твена лучшая историческая вещь — «Принц и нищий». Том Кенти — это Том Сойер, попавший в Англию и старающийся переделать средневековье, причем у самого Тома Кенти нет средневекового мировоззрения.

Тут у Марка Твена есть своя правда. Существует много фольклорных сказаний о том, как мальчик рассудил то, чего не могли решить мудрецы, священники, бояре.

Этот же мотив мы видим у Сервантеса — Санчо Панса разрешает трудные вопросы, когда его назначают губер-

натором острова, причем он ссылается на книги и предания.

Это—спор народа со знатью. Народ знает, что он может разрешить то, что не способны разрешить бояре и богачи.

Марк Твен понимал эту правду, потому что эта правда—классовая. С этим толкованием правды согласен и буржуа, создавший даже страну мудрого Санчо Пансы. На картах она называется Америкой.

Жанну д'Арк Марку Твену понять труднее. Он делает ее слишком благоразумной. Она носит на себе средневековые только как одежду.

Описывая в истории Петра или Ивана Грозного, мы должны понять их, а не свою психологию,—понимать психологию того времени, правила морали, созданные тогдашними производственными отношениями. Мы должны понять правду времени.

Спор об Иване Грозном очень стар. Народ был за Грозного. Есть даже народная сказка, что сам Грозный царь был царем из народа и что первым его делом было отрубить голову своему бывшему господину, и именно за это называли его бояре Грозным.

Суворов потряс воображение мира.

Байрон сравнивал взятие Измаила с пожаром Москвы и с тем огнем, который еще когда-нибудь восстанием пройдет по миру.

Суворова знает народная песня, а о Суворове у нас мало написано в литературе.

Лента, которую мы все видели, хороша. Мы ее уже все хвалили, многие радовались, радуемся мы и сейчас прекрасной работе немолодого актера Черкасова (Сергева).

На экране умный, иронический, недовольный, верящий в народ и в славу человек. Почти всюду, где мы видим Суворова, картина нас увлекает.

С лентой произошла редкая удача: ее будут снимать не один раз. Снимут ленту «Штурм Измаила». Поэтому можно говорить не только о прошлом, но и о будущем.

Что бы мы хотели увидеть в будущей ленте?

Прежде всего хотелось бы видеть большую равномерность качества ленты. Прекрасно играет Черкасов. Но рядом с ним гораздо слабее—другие актеры. Император Павел неправильно задуман, он слишком молод.

Суворов был призван Павлом в Петербург в 1798 году. Павел родился в 1754 году. Императору было сорок четыре года. Это имеет сюжетное значение.

Павел пытался выполнить то, что хотел сделать Петр III. Военная доктрина Павла—это старая прусская

доктрина. В военном отношении Павел на много десятков лет старше Суворова, и поэтому Павла не надо молодить.

Реальное столкновение Суворова с Павлом было трагичнее. Между прочим, Суворов заявил, что у него «брюхо болит», не на приеме у Павла, а во время развода. Он не пожелал смотреть на шагистику.

Основное же вот в чем. Павел—и это показано в ленте, особенно в прекрасной сцене Гатчинского парада,—хочет видеть автоматическидвигающуюся армию, солдата, у которого страх подавлен рефлексом повинения.

Прусский солдат очень часто был даже не пруссаком, и к нему относились, как к человеку неверному. Дельбрюк в четвертом томе «Истории военного искусства», в главе «Эпоха постоянных армий», так анализирует тактику фридриховской армии:

«Мы видим, что эта тактика вполне соответствует составу армии: рядовому ничего не остается делать самому—ему надо только слушаться: он идет, маршируя в ногу, имея справа офицера, слева—офицера, сзади—замыкающего; по команде даются залпы, и, наконец, врываются в неприятельскую позицию, где уже действительного боя не ожидается. При такой тактике добрая воля солдата, если он только остается в руках у офицера, не играет особенной роли, и можно было рисковать подмешивать в строй чрезвычайно разношерстные элементы».

Фридрих был за штыковой удар; он говорил, что войско само заинтересовано в том, чтобы добраться вплотную до противника, и что в таком случае ответного штыкового удара наступающий не получает.

Армия Фридриха иногда терпела от русской армии поражения, причем поражения значительные, в силу того что у русских солдат сохранились и инициатива, и неожиданные удары, опрокидывающие решения прусского командования.

Машина Фридриха лучше всего могла работать на ровном месте. Она была не универсальна.

Суворов был за солдата, понимающего маневр. Поэтому, зная все значение штыкового удара и прививая в армии культ прямого удара, Суворов говорил, что стрелять надо цельно (целясь), и рекомендовал одиночное обучение стрелковому делу.

Личная заинтересованность солдата отчасти поддерживалась в суворовских войсках добычей.

Но стратегически и тактически Суворов был передовым военным, превосходно понимавшим разницу стратегий армий.

Трагедия Суворова очень глубока: у него в руках превосходная армия, он великий стратег, но армия его должна выполнять политически отсталые идеи, она не может быть полной победительницей.

Поэтому Суворов должен был выиграть сражение и проиграть кампанию.

В ленте мы все время видим войну в надписях: они говорят о егерях, о войсках, действующих огнем, а на экране мы видим штыковой удар.

Сценарий оказался на экране неосуществленным. Осуществлен только образ Суворова. Мы верим этому человеку. В этом отношении лента театральна, а не кинематографична. Натура вытеснена декорациями; видна мешковина, из которой сделаны скалы. Дым недостаточно скрадывает отсутствие воздушной перспективы, и рядом с превосходным гримом и париком Суворова царапают глаза посредственная гримировка и небрежно пригнанные костюмы суворовского штаба и суворовских солдат.

Был прекрасный сценарий о человеке, который перевоспитывается Суворовым. Император посылает офицера к Суворову, и этот замуштрованный гвардеец под влиянием Суворова превращается в героя.

Конец этой истории просто не сняли, и поэтому Чертов мост оказывается без людей: нет драмы и гибели, нет подвига знакомых зрителю героев.

Превосходно — несмотря на то что художнику Егорову пришлось идти на компромисс в декорациях — начало ленты. Мы чувствуем славу, чувствуем крылья победы, как в античном искусстве.

Хуже сцена с истерическим Павлом и сцена отъезда Суворова из армии.

В ленте есть спад в том месте, когда гренадер идет к Суворову. В ленте есть подъем — это приезд Суворова во дворец.

Конец ленты — отдельный сюжет, и сюжет недоразвитый. История со шпионами — паллиатив, она лишь внешне обьясняет трагедию Суворова.

Прекрасный актер Черкасов, найденный режиссером Доллером, раскрыт режиссером Пудовкиным так, что мы видим в ленте гениальные куски. Но возникает все же впечатление, что режиссер и актер гастролируют в посредственном театре.

Во «Всеобщей военной истории новых времен», изданной под редакцией князя Голицына в 1874 году, в части третьей, в главе «Тактическое устройство войск», говорится про Фридриха II:

«Отличительными чертами его тактики пехоты были необыкновенные для того времени быстрота, точность и

правильность эволюций (движений и построений), перехода из строя в походных колоннах в строй развернутый и ружейного огня в этом последнем. Быстроту, точность и правильность движений эволюций Фридрих II придал прусской пехоте в особенности исполнением на деле того, что маршал граф Саксонский долго, но тщетно советовал ввести во французской пехоте, говоря, что вся тактика заключается в ногах, именно — введением мерного шага».

То, что говорил Павел, не было само по себе бессмысленным. Это было устарелым.

Русская армия и не так сражалась с Наполеоном. Бой под Бородином был боем артиллерийским. Бои с отступающим Наполеоном носили совершенно новый характер. Горная война на Кавказе опять-таки создала новую тактику. В Севастопольской кампании русская армия создала стрелковый окоп, может быть, используя кавказский опыт, опыт чеченских завалов, а может быть, опираясь на еще более древний русский опыт, потому что стрелковый окоп применяли казаки в борьбе с Борисом Годуновым, защищая Кромы.

Для того чтобы дать столкновение Павла с Суворовым, надо было показать суворовскую тактику и стратегию с такой же убедительностью, с какой показан павловский парад.

Но, вероятно, не существует сражений, совершенно правильно развернувшихся. Существуют только сражения выигранные.

Выигрыш есть. Он увеличен тем, что решено снимать вторую ленту — «Штурм Измаила».

Взятие Измаила понятно зрителю. Это война, нужная нации, которая проходит к Черному морю. По систематичности и тщательности подготовки Измаильский штурм не имеет себе равного в истории.

Литературой и кино мы воспитываем войска для победы. Нам надо вырабатывать определенный тип храбрости, и в первую очередь храбрости командирской. Командир, военачальник, правильно принявший решение, должен иметь храбрость довести это решение до победы, до выигрыша.

Воля Суворова при взятии Измаила гениальна.

Войска навсегда избрали Суворова своим любимцем, понимая необходимость кровавого военного решения.

Маневр был понятен всем, а основная идея Измаильского штурма осталась тайной. Внимание противника было рассредоточено, противник надеялся на осаду. Суворов же сумел собрать под Измаилом до пятисот орудий, которые стояли на фланговых батареях, на острове Сулин и на флотилии Дерибаса.

Прекрасно был решен темп штурма, «чтобы людей не удручать медлением приобретения славы».

Обладая исключительной храбростью, Суворов во время этого штурма наблюдал за сражением с кургана на северной стороне. Он сумел не дать туркам оправиться, сумел непрерывно развивать успех. Из Измаила спасся только один человек.

Георгий Эдуардович Гребнер, автор сценария «Суворов», три года работает над темой. Он превосходно создал характер героя, сохранив своеобразие и не изображая Суворова чудачком.

Лента «Суворов» — удача, но удача предварительная. Надо развивать ее. Мы верим в «Штурм Измаила», в котором надеемся увидеть не только лицо и слова командира, но и мысль полководца в действии.

1941

ПЕТР ПЕРВЫЙ НА ЭКРАНЕ

Авторы «Петра Первого» правы, когда начинают вещь с изображения Нарвской конфузии. Вещь приобретает пространство для разбега, мы видим силу Петра.

В кибитке едет Петр, с ним Меншиков. Вьюга заносит разбитые пушки. Царь плачет и запрещает Меншикову смотреть на него.

Это очень хорошее начало, начало про горе, которому нельзя поддаваться.

Петр себе отчаяния не позволяет.

В Новгороде колокольный великопостный звон, молится царевич Алексей.

Весь в мокром снегу приходит Петр. Ночью он говорит с Меншиковым о том, что борьбу нужно продолжать.

Разговор короткий, но слишком модернизированный. Он напоминает сцену из «Чапаева», когда Чапаев разговаривает с Петькой, сидя над картой.

Утром Петр с грозным и веселым вдохновением приказывает всем копать рвы, строить укрепления, обещающая монахам, что сам за них помолится,—это опять хорошая сцена.

Алексей — молодой человек с измученным лицом, запуганный и в то же время похожий на могучего Петра,—плача снимает колокола. Юродствует и вопит толпа.

Остановим на минуту картину, для того чтобы дать дорогу истории.

Битва при Нарве была в 1700 году. Царевич Алексей родился в 1690 году, следовательно, во время взятия

Нарвы ему было десять лет и колокола он снимать не мог.

Авторы трактуют царевича Алексея по картине Ге и закрепляют этот образ в фильме.

Это насилие над историей ничем не оправдано. Оно объясняется, на наш взгляд, прежде всего тем, что лента была ошибочно пущена в производство как односерийная.

Понадобилось произвести максимальное уплотнение сюжета, соединяя все вокруг одного конфликта. Пришлось для этого выкинуть из истории время и дать героев статически.

Услóвность образов Петра и Алексея тоже очень характерна. В старых романах изображали историческое лицо всегда в том виде, который был закреплен портретом.

Кутузов описывается с подзорной трубой в руках, Мюрат в развевающемся плаще и т. д.

Понятно, когда в ленте заставляют Петра взять Екатерину в плен при штурме Шлиссельбурга, а не в Мариенбурге. Давать два штурма было бы сложно, и это не обогатило бы зрителя.

Но неправильно и ненужно заставлять Меншикова брать Шлиссельбург — крепость, расположенную на острове, — кавалерийской атакой.

Здесь сведены воедино штурм крепости и эпизод Полтавской битвы.

Искусство не требует искажения действительности. Когда Пушкин изображал Полтаву и писал:

«Волнуясь, конница летит;

Пехота движется за нею

И тяжкой твердостью своею

Ее стремления крепит», —

то он точно изображал сражение, потому что в петровское время пехота закрепляла успех кавалерии, а не только кавалерия развивала успех пехоты.

Это хорошие и точные стихи. Они красивы и правдивы.

Кавалерийская атака на крепость (довольно «макетную») только красива. Эта атака и сдвиг конфликта с царевичем Алексеем на пятнадцать лет уже не художественные вольности, а кинематографическое упрощение истории.

Алексей хорошо показан актером, но он неподвижен.

Герои в исторической ленте не имеют своей истории, не имеют своего движения.

Двигается Меншиков, и его образ оказывается сильнее образа Петра. В Меншикова мы верим, потому что сюжет

вещи показывает нам Меншикова в разных положениях, в разных жизнеотношениях.

Петр, по фильму, справедлив, добродушен. Почему его считают антихристом, почему перед ним трепещут — непонятно. Непонятна и заикающаяся растерянность Алексея.

Лента неровна.

Хорошо показан умирающий Петр, он монолитен, как памятник, еще не поднятый на постамент.

Лучше других построена роль Екатерины. Тарасова очень хорошо входит в ленту, но она, если можно так выразиться, интеллигентит Екатерину, крепкую, сильную женщину, которая, по преданию, могла поднять солдатское ружье за штык.

Враги и друзья Петра даны чрезвычайно условно. Петр оказывается врагом бояр и дворянства и другом купечества. На такой точке зрения мог стоять один из первых историков Петра — купец Голиков, но для нас такая точка зрения неверна. Так же неверно изображено боярство в виде смешной и пассивной толпы. Неверно резко отделять задачи Петра от коренных традиций русской истории.

За выход к морю, за льняные земли дрались войска Иоанна Грозного со Стефаном Баторием.

Есть любопытная книга «Краткое описание славных и достопамятных дел императора Петра Великого, представленное разговорами в царстве мертвых». Книжка эта написана современником Петра — Крекшиным, первым человеком, начавшим собирать материал о реформах. Начинается она заgrabным разговором царя Иоанна Васильевича с фельдмаршалом графом Шереметевым. Иоанн Васильевич согласен с работой Петра, Крекшин ссылается на документы, доказывающие непрерывность борьбы русских за выход к Балтийскому морю. Крекшин писатель небольшой, но его представление о Шереметеве показывает связь старой политики России с петровской политикой. И представление это, вероятно, вернее, чем пародийный образ фельдмаршала в фильме.

Все действие концентрируется вокруг конфликта Петра с Алексеем, но авторы исчерпали всю сущность конфликта уже в первой части картины.

Лента доведена до 1715 года, потому что мы в конце видим Петра Петровича — сына Екатерины, — и в то же время мы узнаем, что Карл живет из милости у турецкого султана. Полтавская битва уже прошла. Петр уже победитель.

Во второй серии, содержание которой мы уже знаем по газете «Кино», будет Полтавская битва, и переодетый

лоцманом Петр случайно узнает, что Алексей изменил России.

В кино, конечно, можно пойти на некоторую условность, но вряд ли подслушивание, над которым иронизировал Теккерей, так необходимо для исторического фильма.

Сюжет фильма рыхл. Он оказывается узелком на бахромке, а не узлом, завязывающим всю ткань произведения. Стороной проходит история холопа, ставшего рабочим. Все удачи ленты находятся в треугольнике: Петр — Екатерина — Меншиков.

Ганнибал переводил книги Вобана «О крепостном строении». Петр не только воевал, но и учился воевать. В ленте Петр воюет по вдохновению, презрительно говоря о военной науке.

Новая военная техника дана устами пародийных иностранцев. Показывать только немцев неверно. Окружение Петра было сложным. При нем были португальцы, англичане, евреи, греки и немцы.

Батальные сцены превосходно принимаются зрителем. Вся лента, если не говорить о сюжете, сделана на хорошем кинематографическом уровне. Но и тут есть много возражений.

В сцене взятия Шлиссельбурга форма шведских войск недостаточно различается от формы русских войск. Это мешает четкому восприятию зрителем сцены боя.

Можно спорить и о пластических качествах фильма. Все кадры тесны. Петровский пейзаж — это широкое пустое поле и небольшой дом. В сценах взятия крепости и в наводнении все время чувствуешь тесноту кадров.

Нужна не только вторая серия ленты, но и перестройка первой серии. Но так, очевидно, и будет, потому что вторая серия начинается с середины первой. Алексею Толстому, как мне думается, не так уж необходим подслушивающий Петр. Он может построить историческую ленту без скрипа старых театральных пружин. В своем романе Алексей Толстой дал Петра историческим и не сделал роман скучным.

Не кинематограф должен переделывать историю, а история должна обогатить кинематограф.

Наше сегодняшнее понимание истории вовсе не обозначает, что мы будем изображать Петра как мудрого, самоотверженного человека, стремящегося только к благу народа.

Ленин писал о Петре: «...Петр ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства».

Пушкин любил Петра, хотя видел его двойственность, узнавал в нем помещика-крепостника. Но Пушкину не дали написать настоящую историю Петра.

Зачем же нам сейчас идти на компромисс?

1937

«КУТУЗОВ»

Великая война поставила наново не только все вопросы нашей истории, но и все вопросы военного дела вообще.

Мы пересматриваем вопросы философии войны, заново решаем вопросы о роли полководца.

В этом отношении две ленты — «Кутузов» В. Петрова и «Великий перелом» Ф. Эрмлера — являются попыткой художественно понять то, что открыто нами опытом новой войны.

Все знают, что Россия победила в 1812 году.

Доказательства были налицо. Наполеон не увел из России своей армии.

Но что произошло — было непонятно. Мир не увидел сражений, в которых явственно виден был момент, когда была сломлена сила Наполеона.

Была выдвинута версия, что Наполеон потерял свои войска вследствие мороза.

Очень давно было доказано с указанием точных температурных данных, что к тому времени, когда армия Наполеона уже развалилась, морозы не были жестоки.

Любопытно, что Гоголь в «Мертвых душах» мысль о морозе вкладывает в уста пошляка Чичикова, и генерал Бетрищев — участник 1812 года, — и Улинька, и Тентетников по фразе Чичикова догадываются, что среди них находится чужой, враждебный человек.

Гоголь искал разгадки в характере русского солдата, просматривал анекдоты, записанные в «Кратком очерке истории лейбгвардии Финляндского полка», составленном А. Мариним.

Пушкин посвятил 1812 году много стихотворений и организовывал номер своего журнала «Современник», как номер, посвященный 1812 году.

Он освещал 1812 год статьями Давыдова и записками Дуровой.

На 1812 году открыт голос Лермонтова. Драму о 1812 году хотел писать Грибоедов.

Самый рост русской литературы связан с 1812 годом.

Еще раз скажем, что пушкинское ощущение истории — это ощущение современника победы.

Ощущение народа, который сражается, который побеждает врага,—общее для людей, которые писали о 1812 годе.

Роль полководца в этой народной войне казалась непонятной.

Знали, что был план отступления, и этот план приписывали Барклаю. Знали, что Барклай не довел войну до конца, что Барклай был честен и храбр, знали, что Кутузов был хитер.

Между тем Барклай не был отвергнут. Он тоже имел звание светлейшего князя и получил в официальной истории то же, что получил Кутузов.

Может быть, разгадка отношения к Кутузову — в «Войне и мире» Толстого?

Толстой в своем романе дал гениальный анализ войны 1812 года. Он понял особенность этой войны, понял, что за ней лежит какая-то иная военная философия. Но военная выучка самого Толстого, его военный опыт был связан с Севастопольской кампанией и с некоторым сужением русской военной теоретической мысли.

Поэтому образ Кутузова оказался неразрешимым и для Толстого. Он понимал суворовские традиции Багратиона, но традиции Кутузова были для него непонятны.

Толстой видел, что Кутузов сражается не так, как остальные, и поэтому, видя победу Кутузова, говорил, что Кутузов и не командовал, потому что командование не приводит к победе.

Кутузов на Бородино как будто не командовал. Он выжидал. Его роль на поле битвы кажется загадочной.

Толстой правильно ее показывает, но показывает не до конца.

Сейчас мы знаем, как непосредственные свидетели, причем на материале бесконечно более грандиозном, эти моменты выжидания перед величайшими решениями. Мы понимаем теперь разницу в масштабах решений и необходимость этой разницы для командования местного и для командования, охватывающего всю картину в целом.

Кутузов командовал, и командовал умело только тогда, когда это было необходимо, не мельчил приказы, и это специально оговорено в приказе перед Бородином.

Мы не сравниваем таланты наших современников с талантом Толстого, но мы говорим сейчас о разных степенях исторического опыта. Режиссер В. Петров, вдохновитель и создатель ленты о Кутузове, тонкий художник и умный историк.

В ленте В. Петрова «Кутузов», снятой в тяжелых военных условиях, в результате работы актера А. Дикого и актера Н. Охлопкова показаны Кутузов и Барклай.

Кутузов принял решение.

Не нужно думать, что решение об отступлении было принято уже раньше Пфулем и Баркклаем.

Немецкий военный теоретик Клаузевиц, состоявший на русской службе, плохо относился к Кутузову, но и он говорил о том, что отступление на небольшом пространстве или глубокое отступление — это совершенно разные явления: «Очень большое значение на войне имеет масштаб. То, что очень важно для пространства на сто миль, может оказаться совершенно иллюзорным на пространстве тридцати миль».

Кутузов принимает решение нанести удар по тылам Наполеона, связывает волю Наполеона, обессиливает французскую армию.

Только сейчас мы точно узнали, что потери французов были значительно больше русских потерь.

Кутузов принимает правильное решение. Ему не нужны ни слава, ни победа. Ему нужен смысл победы. Он решается оставить Москву, решается занять фланговое положение относительно армии Наполеона.

От Клаузевица мы знаем, что против этого решения был Барклай.

Кутузов идет навстречу предложениям о партизанской войне, использует народную войну и параллельно преследует Наполеона.

Это воин, полководец, который в то же время является политиком, который понимает внутренние трудности армии противника.

Актеру А. Дикому как будто нечего играть. Он играет не хитрость, он не показывает колебаний.

Кажется, что он вовсе не играет.

Он показывает выжидание решения, ответственность понимания и отрешенность от себя. У него нет друзей, хотя его любят. Он никому не может рассказать о своем решении. В молодости он брал Измаил, дважды пуля прошла через его глаз. Смерть для него — добрый знакомый. Он был хитрецом, был дипломатом. Теперь ему поздно хитрить. Он мудр, он заставляет хитрить Наполеона. Он выжидает потому, что понял, что наступит момент, когда надо иметь армию и надо будет нанести удар.

Кутузов ощущает масштабы России, географические пространства, народные характеры, правоту поведения.

Все понятное для эпохи Петра и для нашего времени, все, что доходит до солдата, — все учтено в плане Кутузова.

Вот это играет А. Дикий.

Барклай играет чудесный актер Н. Охлопков.

Барклай мудр, честен, храбр. Мы все это знаем. Он верит Кутузову, потому что он сам большой человек. Он понимает военное дело, но он не прав, потому что он думает о себе. На его сердце не может повернуться история. Это не рубин, который вставляют в часы, как ось часового колеса.

Он не прав, потому что он только человечен. Кутузов его жалеет, ему жалко военачальника, который не может понять свою неправоту, хлопоча о своей правоте.

Менее глубоко в картине Багратион. Но все трое расставлены режиссером В. Петровым правильно. Исторически неправильно было ставить перед Казанским собором Кутузова и Барклая рядом перед левым и правым окончанием колоннады. Правильно они станут на Бородинском поле сейчас. Кутузов — главнокомандующий, а по сторонам его Барклай и Багратион — так, как они стояли в великий день Бородина.

С. Межинский играет Наполеона. Наполеона сыграть в фильме, который называется «Кутузов», — трудно.

Нельзя отказаться от этой традиции показа Наполеона, которая создана столетием и вошла в опыт человечества. Борьбаться с традиционным Наполеоном мог Лев Николаевич Толстой, но в «Войне и мире» образ Наполеона не лучшее. Толстой все время спорит с Наполеоном, составляет его образ из полемических черт, переносит описания туалета Наполеона из эпохи плена на острове Елены на Бородинское поле.

Он лишает образ Наполеона музыки, сохраняя жест.

Наполеон у С. Межинского по рисунку традиционен. Он красив, уверен. В конце ленты — печален.

У Наполеона есть биография, видна его судьба.

Земля горела, когда снимали ленту «Кутузов».

В холодных павильонах «Мосфильма», на студии, по дороге к которой лежали противотанковые ежи, в морозное время — время перед победой — снята была лента.

Оператор М. Гиндин и художник В. Егоров сумели в павильоне показать сражение, дымы, дали пространства.

Сценарий не всегда избавлен от стрывочности, но картина вышла, потому что в ней есть настоящее, талантливое и умное режиссерское решение и простая, однажды решенная, не сделанная из кусков, не выдуманная, а сказанная от внутреннего решения актерская игра.

Время примет ленту «Кутузов» и, рассматривая ее, поймет, о чем думала страна в те дни, когда бой под городом на Волге только входил в сознание человечества.

1946

Мы в детстве читали Марка Твена и плыли на плоту с Гекельберри Финном по американской реке — Миссисипи.

Мы плыли с негром Джимом, который верил белому мальчику.

Гекельберри Финн верил в то, что ему говорили, но он нашел в себе силу и честность не написать письмо о том, что беглый негр плывет в свободные Штаты. Он нашел в себе веру, и силу, и простую человеческую мораль и смог бороться с моралью рабовладельцев.

Я буду говорить с соотечественниками Гекельберри Финна, с американцами, которые в детстве читали те же книги, что и я, и которые, вероятно, одинаково со мной их понимали.

Мисс Ватсон перед смертью освободила своего негра, но все-таки до этого она хотела его продать, а Том Соьер помогал бегству уже освобожденного негра. Он шел на риск, на опасность, но он не шел к новой морали. Поэтому Гекельберри Финн смелее Тома Соьера, он ближе к будущему.

Как хорошо описана у Марка Твена Миссисипи! Река широка. Кто-то издалека сказал что-то о ночи, засмеялся. А на плоту все слышно.

Так слышны слова искусства через океаны и века — говорят негромко, а слово доходит.

Через века дошли к Марку Твену слова Санчо Панса, который судил по законам разума, и американец Марк Твен описал англичанина Тома Кенти, попавшего на престол и дающего законы простого разума и справедливости.

Двадцать лет тому назад в Америку плыл через океан мой друг Маяковский. Над океаном был дождь. Нити дождя сшили небо с водой, потом встало солнце, над океаном заблестела многоцветная, отраженная в воде радуга — пароход вплывал в праздничный круг.

Когда-то радуга считалась в народе знаком надежды.

Прошла война, недолго стояла радуга мира над сожженной землей, над океаном, выдавшим сражения.

Небо бурно, в небе знакомые облака.

Но океан не очень широк для слова.

Маяковский любил Бруклинский мост, как художник любит Мадонну, любил Нью-Йорк, любовался на мачты проходящих под мостом судов и слушал, как дома города отзываются на далекие поезда, точно в комнате на шаги

человека отзывается дребезжанием убранный в буфет посуда.

Лучший поэт нашего времени любил Нью-Йорк, как любят лес, любил этот город в осенние деловые будни, любил грозу в Нью-Йорке.

Мы понимаем Америку.

У Маяковского, впрочем, есть стихи о непонимании.

В узком небоскребе, похожем на корсетную коробку, поставленную дыбом, за стеклянным окном точит бритвы барышня. Маяковский разговаривает с ней через стекло.

Но стекло не пропускает звук, и барышня с губ читает другие слова, вкладывая слова своего быта, языка в голос поэта, зовущего ее в другой мир.

Мы переплыли через океан времени, мы перекинули мост будущего, живем в ветре этого будущего...

Счастливым концом и миллионеры

Я говорю о средней американской киноленте, говорю об обмане в искусстве.

Когда-то Диккенс и Теккерей жаловались на необходимость давать счастливые развязки.

«Некоторым царством, некоторым государством» называл Теккерей страну ложных счастливых развязок буржуазного счастливого романа.

Американские картины, как мы все знаем, кончаются все счастливо, кроме очень немногих. Эти немногие хороши.

Невесело кончаются сценарии Чаплина. Счастливым концом «Золотой лихорадки» — откровенная пародия. Он сделан как сон нищего. Не показано только, как нищий проснулся.

Но я буду говорить, главным образом, об американской массовой ленте. Эта лента — про некоторое царство, некоторое государство, которое сейчас получило свое географическое местоположение.

Оно находится в Америке.

Если действие ленты и не происходит в Америке, то все равно герой туда едет, а в очень ловко написанном сценарии «Касабланка» весь пафос вещи, вся цель борьбы — американская виза.

Массовые американские фильмы похожи друг на друга, как похожи детективные романы.

Фильм, имевший успех, немедля получает продолжение и превращается в серию.

Фильм, привлекая зрителя, сразу рождает пародию.

Понравившаяся пародия в свой черед влечет бесчисленные продолжения.

Этот полуфольклор, однако, имеет своих авторов. Он закреплен, организован, направлен. Автором является хозяин предприятия.

Диккенс знал Америку. Он написал:

«Самый ужасный удар, который когда-либо будет нанесен свободе, придет из этой страны. Удар этот явится следствием ее неспособности с достоинством носить свою роль «мирового учителя жизни».

Цитируя эти слова Диккенса, я готов ограничить их. Мы все понимаем значение передовой американской литературы и техники и разнообразие характеров американцев. Но уроки, которые мир получает от американской кинематографии, уже давно являются злом.

Что касается техники американской кинематографии и, в частности, техники сценарного дела, то я могу сказать следующее: это очень умелая обработка и приспособление самых разнообразных явлений мировой литературы к уровню вредной пошлости.

Один из лучших американских сценаристов Рискин обычно пишет сценарии на материале новелл или пьес. Сценарий довольно знаменитой картины «Леди на день» написан по рассказу Дэмона Рениона «Мадам ла Жимп».

Но настоящим источником сценария является вещь французского писателя Пьера Милля «Монарх».

Содержание рискиновского сценария следующее: одна торговка яблоками воспитывает свою дочку за границей и пишет ей письма на бланках фешенебельного отеля. Деньги в Европу из Америки идут хорошие. Дочка торговки становится невестой аристократа. Родители этого аристократа решают ехать в Америку.

Что делать бедной торговке? Но у нее есть друзья. Она связана с преступным миром. Ее друзья организуют грандиозную мистификацию, в которой принимает участие даже мэр города Нью-Йорка. Торговка становится «леди на день». Аристократические родственники приезжают и видят, что мадам Анни действительно возвращается в очень хорошем американском обществе.

Драматургически сценарий сделан ловко. Особенно хороша развязка. Полное крушение заговора и неожиданное торжество, мотивированное тем, что и богатый Нью-Йорк и Нью-Йорк преступников нищих вдруг захотели создать сказку. Развязка как бы инсценируется всем городом.

У Пьера Милля бездельник, которого прозвали «Монарх», женится на довольно состоятельной женщине, которая получает пенсию от своей семьи.

Муж признается жене, что он бедняк. Вместе они решают надуть родственников. Родственники едут к Монарху в тот город Южной Франции, где он живет попрошайничеством. Город любит своего нищего. Ему уступают на время лучший дом, навстречу гостям выезжает кавалькада. Пылкость южного темперамента приводит к тому, что разворачивается целый праздник города. Родственники очарованы, поздравляют жену Монарха и заявляют, что теперь они не будут давать денег, потому что она богаче их.

Эта ироническая концовка, поворачивающая смысл произведения, отсутствует у Рискина. Развязке мешает закон счастливого конца.

Сценаристу надо показать добрую счастливую Америку. Ту страну, которой нет. Он рассказывает целлулоидные сказки.

Все это — сентиментальное превращение темы «король на час». Старый сюжет умирает от сахарной болезни.

Тема «король на час» неоднократно использовалась в американском кино. Была лента в 1930 году — «Король-бродяга». Эта лента, так сказать, историческая. Герой — король парижских нищих. Он встречается с королем Франции и говорит, что хотел бы быть королем государства. Король приказывает усыпить его и принести во дворец. И начинается довольно банальное разворачивание сюжета, который с таким блеском был развернут когда-то Марком Твенем.

Конечно, и Марк Твен шел по чужим следам, но он шел походкой гуманиста. У него маленький нищий, ставший королем, справлялся с этой должностью лучше короля.

В американской киноновелле сценарист успевает только разрешить любовный треугольник. Нищий женится на племяннице короля. Это напоминает русский фольклорный анекдот про цыгана, который мечтает стать царем, чтобы украсть сто рублей и убежать.

Фольклор Америки выдуман продажным нищим по заказу богача.

Миллионеры американского кино заменили царей классического искусства. Миллионеров легче изображать, уклоняясь от изображения реальных отношений.

Американская лента обыкновенно показывает рядом с миллионером или дочерью миллионера простого человека, журналиста, например, или бедную аристократическую девушку.

Эти сюжеты напоминают французские мелодрамы времен Наполеона III.

Во французской мелодраме было меньше миллионов, но молодой богатеющий человек был показан похоже.

Достоевский в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях» пишет:

«По Гюставу (условное имя героя мелодрамы.— В. Ш.) всегда можно проверить все то, что в данную минуту брибри считает идеалом неизъяснимого благородства. Прежде, давно уже, Гюстав являлся каким-то поэтом, художником, непризнанным гением, загнанным, замученным гонимыми и несправедливостями. Он боролся похвально, и кончалось всегда так, что виконтесса, втайне по нем страдающая, но к которой он презрительно равнодушен, соединяла его с своей воспитанницей Сесиль, не имевшей ни копейки, но у которой вдруг оказывались бесчисленные деньги...

Иногда случается, что Гюстав не приказчик, а какой-нибудь загнанный, забитый сирота, но в душе полный самого неизъяснимого благородства. Вдруг оказывается, что он вовсе не сирота, а законный сын Ротшильда. Получаются миллионы. Но Гюстав гордо и презрительно отвергает миллионы. Зачем? Уж так нужно для красноречия».

У нас, благодаря театру, известен сценарий «Ночной автобус», в котором рассказывается, как репортер бескорыстно сопровождал убежавшую эксцентрическую дочку миллионера и требовал от папы только возмещения расходов, кажется, в размере восьмидесяти долларов. В результате он получил все не хуже француза, описанного Достоевским.

В довольно популярной ленте «Седьмая жена Синей Бороды» рассказывается о миллионере, который влюблен в девушку. Девушка—невеста секретаря миллионера. Секретарь—это лицо комическое. И когда он по приказу прыгает в воду, оставляя свою невесту с хозяином, это вызывает только смех.

Сочувствие зрителя на стороне хозяина, который не верит в женскую любовь.

Любопытно, что в этих лентах реальность присутствует только в подробностях, иногда комичных. Например, миллионер страдает бессонницей. Для того чтобы он мог заснуть, врач советует ему повторять слово «Чехословакия». Так как он не может запомнить это слово, то ему делают светящийся транспарант со словом «Чехословакия».

Это было во время Мюнхена. И тогда жили люди, которые не понимали, что мир неделим. Казалось смешным не только заботиться о Чехословакии, но даже

помнить ее имя. Но оказалось, что это не так смешно, что, наоборот, все это реально и все это не усыпляет.

Иногда приключения заканчиваются своеобразным торжеством нищих. Самый характер этого торжества показывает, что среди публики есть люди с неудовлетворенным аппетитом.

Возьмем старую картину «Парень с миллионами». Эта картина более чем десятилетней давности. Но ее стоит вспомнить.

Беспризорник получает наследство в семьдесят семь миллионов.

Лента эта снята на заре цветной кинематографии и любопытна тем, что она начинается как черно-белая и переходит в цветную. Черно-белой она является до богатства.

Но богатство получено. Счастливый герой строит для своих друзей огромную фабрику мороженого. Вместе с подругой детства он едет между рядами мальчишек и бросает им на тарелки огромные шары мороженого. Его охрана отбивается от особо назойливых просителей и стреляет из пулемета вишнями.

Но такие удачи только снятся...

Миллионеры и привидения

Как во сне, рядом с миллионерами в американской ленте часто стоят покойники. Покойники, которые ходят среди живых, выйдя, вероятно, из пьесы Чапека и расплодившись в невероятном количестве.

Любопытно, что и призраки, и преступники, и покойники, и просто граждане — все заняты карьерой.

В 1944 году два автора сюжета и один сценарист создали вещь под названием «Парень по имени Джо». Сюжет основан на том, что командир эскадрильи американских бомбардировщиков, убитый во время боевого полета, после смерти продолжает любить летчицу-красавицу, работающую в транспортной авиации. Но в результате он, не излечившись в небесах от пошлости, великодушно уступает ее сопернику, оставшемуся в живых.

Возьмем сценарий «Пришествие мистера Джордана». Содержание сценария следующее: существует молодой боксер, он же летчик-любитель по имени Джо. Этот прекрасный молодой человек, кроме того, любит играть на саксофоне, а так как ему некогда, то он играет на саксофоне во время полета.

Происходит катастрофа. «Небесный посыльный» до-

ставляет душу разбившегося летчика на небо к господину Джордану. Это очень влиятельный человек на небе. Происходит приемка душ. Душа боксера не зарегистрирована. Наводятся справки. Оказывается, что боксер должен стать чемпионом мира и жить еще пятьдесят лет.

Спрашивают «посыльного 7013» (ангела). Тот говорит, что он пожалел боксера и взял душу прежде, чем тело долетело до земли. Постановлено: вернуть душу в тело. Боксер в сопровождении ангела и саксофона отправлен на землю. Но тело предано кремации. Новые хлопоты. Решено посадить душу в какой-нибудь свежий труп. Начинается выбор тела. С трудом уговаривают боксера вселиться в тело банкира, только что утопленного женой и секретарем в ванне. Банкир страшный негодяй. Он опозорил одну милую девушку, разорил ее отца. Желание помочь людям и побудило боксера вселиться в тело банкира.

Преступники в это время разговаривают с молодой девушкой. Они посылают за банкиром, ожидая сообщения о том, что банкир умер. Но банкир приходит с саксофоном. Преступники в ужасе, а боксер начинает улаживать дела. Раздавая деньги, вызывает своего старого тренера. говорит ему, что он боксер-летчик, и тот наполювину верит ему. Начинается тренировка. За взятку «банкира»-летчика соглашаются допустить к матчу на звание чемпиона мира. Потом приходит сообщение с неба: это тело не годится—оно должно умереть. Боксера опять убивают, и он едва успевает попрощаться с девушкой и захватить саксофон. В это время происходит матч бокса. Одного из боксеров убивают, в его мертвое тело вселяется душа Джо. Под стулом покойника оказывается саксофон. Матч продолжается, Джо выигрывает звание. Обратень вызывает своего тренера, открывает убийство, которое произведено над одним из его тел, и опять знакомится с девушкой.

Сценарий написан изобретательно. Те приключения, которые в старых романах мотивировались изменением социального положения человека, пародийно мотивированы переселением душ. Сама по себе тема не нова, она есть в такой вещи, как «Смирительная рубашка» Джека Лондона. Но здесь все дано в пародийно-остраненном виде: герой помнит о своих прежних перевоплощениях.

Лента использует спортивный материал, авиационный материал и обязательно—тему простодушного миллионера.

Американское массовое кино, детективный роман и многое в западной литературе—это интересное, выде-

ленное из жизни; жизнь отставлена как негодная для переделки, и рядом построена мистификация.

Поэтому так хороши призраки. Они приходят в мир, вмешиваясь в жизнь, ревнуют, помогают людям, они свободны, как миллионеры.

Поэтому хорошо преступление, взятое как чистая абстракция, причем все преступления томительно однообразны.

Возьмите, например, сценарий «Женщина-паук».

Девушку вызывают в лектрисы к слепой. Как обычно бьют в массовой литературе, в дороге она встречается случайно со своим женихом, который ее провожает к дому слепой. Дом слепой выглядит именно так, как должны выглядеть дома слепых,—разбитые стекла, покосившиеся ставни. Слепая ходит, стуча своим посохом, и звук шарящего посоха становится лейтмотивом вещи. Девушка чувствует себя плохо, она болеет в этом доме, ей страшно в оранжерею, полной красивых цветов. Ночью она слышит звук посоха. В результате оказывается, что хозяйка дома—вампир. По ночам она высасывает кровь из своей служащей. Но кровь эту она не глотает, а поливает ею цветы. Из цветов она выделяет яд, этим ядом отравляет соседних крестьян и у вдов скупает участки. Жених разоблачает вампира, и женщина-паук сгорает вместе со своей оранжереей.

Эта путаная вещь, состоящая из воспоминаний о давно прочитанных романах, представляет собой типовой массовый сценарий.

Есть сюжет о призраке музыканта, который возвещает о своем присутствии музыкой. Эта музыка очень древнего происхождения. Мы ее знаем у Мэтьюрина («Мельмот Скиталец») и знаем в очень многих театральных вещах. В кино она обратилась в ширпотреб.

Кровь, музыка, цветы, звери могут вызвать чувство страха так же, как и ожившие мертвецы.

Чувство страха вызывает непонятная наука. Поэтому сумасшедший ученый—довольно обычный герой массового киносценария.

Существует, например, такой сюжет: сумасшедший ученый похищает девушку для того, чтобы ее кровью оживить обезьяну. Происходит путаница, и обезьяна убивает сумасшедшего ученого.

Конечно, это страшно. Так же страшно, как и рассказы о людях, у которых другой сумасшедший ученый вынул мозг и в череп положил мозг тигра.

Еще страшнее, когда мозг тигра, тигриное коварство воспитывают в людях джентльмены, которым не грозит смирительная рубашка.

В сценарии «Все, что можно купить за деньги» действует дьявол под именем Скретч.

Господин Черт довольно страшен, хотя он преимущественно черт мелких неприятностей. Из-за него ломает ногу поросенок, высыпается зерно из незавязанного мешка... Но главным образом этот черт путает денежные дела. Это черт задолжавших фермеров. Фермер уступает ему душу за семь лет жизни, в которой будет все, что можно купить за деньги. Проходит срок. Нужно продолжить сделку или отдать душу. Вступает в дело старый фольклорный мотив: за пролонгацию черт спрашивает душу сына.

Дела у фермера плохи, а между тем он не получает от черта счастья. Черт поссорил его с соседями, с женой. Но платить надо. У фермера Стоуна есть друг: сам господин Даниэль Уэбстер. Уэбстер был знаменитым американским адвокатом и всю жизнь мечтал, что будет когда-нибудь избран в президенты.

Уэбстер соглашается выступить в защиту фермера и требует, чтобы дело решалось судом присяжных. Будут ли эти присяжные живыми или мертвыми, адвокату безразлично. Он требует лишь, чтобы они были американцами. Старый черт достает из ада американцев. В фермерском сарае появляются пират Тич, кровожадный губернатор Дэйл, расстрига-поп с обрывком петли на шее, ренегат Саймон Джирти, несколько разбойников, несколько продажных юристов. Должен был явиться еще один генерал изменник, но он оказался занятым на другом процессе. О Херсте сценарист не вспомнил. Впрочем, Херст еще не умер.

Уэбстер и при таком составе суда произносит речь. Он защищает своего фермера, защищает красноречиво. Он начинает льстить присяжным: «Джентльмены,—говорит он исчадиям ада,—я завидую вам! Ведь вы присутствовали при рождении нашего могучего союза. Вам дано было услышать первые крики боли и видеть сияющее дитя, рожденное в крови и слезах. Сегодня вы призваны судить человека, который обвиняется в нарушении контракта: он заложил свою душу для того, чтобы быстрее добиться благосостояния. Такую же сделку когда-то заключил каждый из вас». Уэбстер продолжает льстить. Он рассказывает биографии предателей: каждый из них начал по-своему блистательно. Он говорит присяжным, что право восставать против судьбы—это право человека. Признайте за моим клиентом право спорить.

Уэбстер говорит о свободе Америки. Эту свободу, мол, растили в Соединенных Штатах, как пшеницу. Человек сам хозяин своей души. Не становитесь на сторону притеснителя-дьявола. Душа фермера принадлежит не только ему самому, но его сыну, его семье, его стране.

Уэбстер говорит о свободе и патриотизме; присяжные отказывают дьяволу в иске.

Речь Уэбстера — хорошая речь. Он говорит в ней о простых, но необходимых вещах. О том, чем можно гордиться.

И вот, я хочу поговорить: хорошо ли мистер Уэбстер и американские кинематографисты защищают душу своего зрителя? Выигрывают ли они спор с дьяволом?

В искусстве спор почти всегда идет о так называемой душе, и спор этот труден.

Мистер Уэбстер признал присяжных. Я не имею права спорить с ним: очевидно, американцы лучше понимают друг друга. Но я напоминаю, что талантливый Уэбстер — человек, перешедший из XVIII века в XIX; он почти всю жизнь боролся с торговлей рабами, но в 1850 году перешел на сторону рабовладельцев.

В споре с господином Чертом достопочтенный Уэбстер не выиграл собственной души.

О великом искусстве

Почти 90 процентов кинолент в основе имеют литературное произведение.

Почти на каждом сценарии много имен. Первое — это имя автора рассказа или романа. Это имя мертвеца, даже если автор жив, так как от романа Хемингуэя, например, в сценарии оставляется только спальный мешок, в котором встречаются американец-динамитчик и испанская партизанка. Слова и мысли писателя переписывают соавторы.

Когда-то Теккерей жаловался на трудности писательского ремесла. Он говорил, что в тех случаях, когда в романе надо найти потерянный документ или заставить человека подслушивать, хорошо было бы иметь лакея, который после чистки сапог выполнял бы служебные куски в романе и делал бы то, что приходится делать самому писателю.

Не бойтесь скуки и стыда: хотя в американской кинематографии нет лакеев, но в ней есть соавторы, которые всю техническую работу делают с большим блеском, освобождая писателя от угрызений совести. Но это годится не для всех.

В 1936 году в связи со своим семидесятилетием Г. Уэллс написал «некролог» на собственную смерть в 1946 году.

Вот что он писал о работе в кино:

«Уэллс принимает участие, правда без успеха, в первых попытках вложить в фильмы какое-то настоящее содержание. Но, как он сказал, эта организация оказалась ему не по силам. Те мысли автора, которые уцелели после редактуры директора, автоматически выбрасывались во время монтажа. Вероятно, работники кино знали лучше, что им нужно...»

Ведение сюжета в американском массовом кино обычно основано на случае, на чередовании происшествий, внутреннего движения нет.

Схема сюжета берется из традиционной драматургии, перипетии—препятствия, задерживающие действие,—заменяются недоразумениями, обычно любовными. Движения и раскрытия образа нет. Сюжет начинается несколько раз и идет наконец, как лошадь в конюшню, к счастливому концу.

Было бы очень легко сказать, что это просто плохие киноленты. Но это не так. Иногда это в своем роде хорошие киноленты, хорошо сыгранные, с хорошим диалогом. Это хуже плохого. Это искусство, совершенно выведенное из жизни.

Старые сказки были прозаическими: в них человек мог сделать больше, чем в действительности. Фольклор отбирал самое главное и непрерывно облагораживал искусство.

Голливудский фольклор создан для того, чтобы человек не хотел переделывать жизнь.

В искусстве человек живет такой частью своей души, которая обыкновенно не напрягается. И сердце и легкие имеют огромные запасы. Их мощность по крайней мере десятикратна в сравнении с обычными требованиями жизни.

Человек приспособлен для подвига и счастья.

В искусстве человек узнает про себя небывалое, но возможное. Он приучается думать, желать, совершать подвиги.

Реалистическое искусство рассматривало человека и вскрывало в нем то, что не легко обнаруживается в жизни, но существует.

Все герои Чехова очень обыкновенны, но Чехов притязателен. Он исследует обыкновенное необыкновенным—мечтой.

Столяр в рассказе Чехова «Скрипка Ротшильда»—забитый человек. Жизнь представляется ему одними

убытками. Он ничего не помнит из своего прошлого. Он снимает мерку с живой жены для того, чтобы не опоздать с гробом, он травит пришедшего к нему еврея собакой, но он великий музыкант, композитор. Он создает музыку, которая рассказывает про него то, что он сам про себя не знал. Он гуманист и отдает обиженному скрипку и мелодию, которую он создал.

Как у Чехова дана система образов? Жизнь, пропавшая зря, превращается в музыкальное произведение, которое играет Яков. Он умирает очищенным.

Чему здесь можно учиться?

Здесь нет выхода из реальности. Реальность существует, но она преодолена, освобождена от случайностей, от привычности, направлена в будущее. И это есть реализм Чехова.

Том Сойер у Марка Твена — настоящий мальчишка. Он узнает приключения, путешествия, любовь, славу, подвиг, дружбу.

Во всей вещи первый, незамутненный, утренний воздух.

Что же из марктвеновского «Тома Сойера» делает сценарист?

Он делает сюжет. Том Сойер дает железное кольцо Бэки Тэчер. Поссорившись с Томом, она отдает ему кольцо. Том с Бэки в пещере. Здесь они встречают страшного индейца Джо, и Том Сойер убивает индейца кольцом, и тот падает в пропасть.

Какая нелепость! Какая страшная дичь! Ведь индеец Джо должен оставаться в пещере, его должен пожалеть Том Сойер, который знает, что такое страх подземелья. Индеец Джо должен бороться за свою жизнь, слизывая капли со сталактитов.

Все пропало. Не эпизод пропал — пропал воздух вещи, искусство делать обыденность осязаемой.

И почему эти люди губят искусство?

Я знаю почему. Это потому, что они рассекли единый творческий акт, отняли радость творчества.

Труд художника в Голливуде рассечен. То, что было создано вдохновением, превращается в первую стадию изготовления ширпотреба. Художник отвергнут, призван ремесленник.

Четверо, пятеро холодных ремесленников, сменяющих друг друга, изготавливают произведение занимательное, но лишенное жизнеощущения.

Приготавливается замена рая — некоторое царство, некоторое государство — комната отдыха рядом с миром. В ней специальный климат: в ней ни тепло, ни холодно. В ней нет ни солнца, ни ветра.

Нет искусства, в котором дается человек такой, какой он есть, и в то же время такой, каким он может быть и каким он должен быть. Нет движения искусства.

То, что создано искусством, то, что создано Чеховым, Толстым, тот новый сюжет, которым владеет прогрессивная американская литература, не впускаются в массовое киноискусство. Не впускается туда и новый мир, бесконечно сложный и занимательный.

В американской массовой кинематографии не видно Америки. Но и массовая литература учит американца смирению.

У Стивена Винсента Бенета, автора рассказа об Узбстере, есть другой, не экранизированный рассказ. Он называется «Джонни Пай и Смерть-Дуракам».

Маленький американец Джонни с детства слышал о том, что ходит по земле большой краснолицый человек. На нем клетчатая рубашка и плисовые штаны. И дело этого молодца, его «джаб», состоит в том, что он освобождает землю от дураков-неудачников. Всю свою жизнь Джонни Пай убегает от молодца в плисовых штанах.

Джонни становится почтмейстером в маленьком городке. Он женится, у него вырастают дети. И когда Джонни стал уже девяностолетним стариком, он впервые встречает самого Смерть-Дуракам. Он не такой, каким его представлял Джонни с детства. Он не носит клетчатой ковбойки. Это старый точильщик ножниц.

И вот два старика разговаривают друг с другом.

Джонни говорит о том, что он понял за девяносто лет, убегая от наступающих шагов старого точильщика, гонящегося за дураками.

Он понял, что все люди — дураки. Что труд истребления дураков — нескончаемый и бесполезный сизифов труд.

— А как же человечество движется вперед? — спрашивает удивленный точильщик. — Что же такое тогда прогресс?

— О, это совсем другое, — говорит Джонни. — Прогресс делают люди хитрые, храбрые, ученые, но все же человечество крепко дураками и мир держится на глупости.

— Ты ответил на вопрос, старый дурак, — говорит точильщик. — И я могу даровать тебе вечную жизнь.

Но Джонни отказывается от вечной жизни. Лучше пусть Смерть-Дуракам забирает его с собою в свою страну. В той стране встретит Джонни своих старых друзей и поболтает с ними спокойно, не боясь, наконец, молодца в ковбойке.

По рассказу, от Смерти-Дуракам защищен именно «средний» американец. Защищает его отсутствие желаний. Джонни ни к чему не стремится, и глупость мира его устраивает.

Американское кино отказывается от сизифова труда Смерти-Дуракам и становится на сторону Джонни.

Никогда не было искусства столь распространенного, как американская кинематография. Около полутысячи лент в год, а ведь лента сходит с экрана не сразу. Кинематография заполнила Америку. Она перетолковывает человеческую жизнь, она влияет на сны людей, на быстроту человеческой речи, на способ ходить, целоваться, на моды, на вкусы.

Она могла бы стать Смертью-Дуракам, но не захотела.

О том, что преуспевающие люди иногда трусливы

Хороши некоторые ленты Форда, ленты Чаплина, который так много определил в нашем сознании и много умел предвидеть. Но даже Чаплин сейчас создал безнадежную комедию с убийствами.

Кино действует массовой продукцией, тем, что смотрят ежедневно, смотрят с детства.

В массовой продукции американских кинофабрик порок наказан, добродетель торжествует, злые добреют, совсем злые арестовываются.

Но злые интереснее добрых, и область свободы, область событий часто совпадает с областью преступлений.

Про американскую кинематографию можно с некоторой основательностью сказать то, что совершенно неосновательно сказал один старый английский критик про Стерна: «Это искусство возбуждает дурные чувства, используя хорошие».

Эта массовая кинематография, к сожалению, стала учителем жизни. Она говорит с миром от имени Америки, и это приносит миру зло.

Мелодрамы смотрел француз эпохи Наполеона Маленького, и в мелодрамах он любовался своей красотой. Любовался и боялся.

Достоевский писал про буржуа:

«...бой кончился, и вдруг буржуа увидал, что он один на земле, что лучше его и нет ничего, что он идеал и что ему осталось теперь не то, чтоб, как прежде, уверять весь свет, что он идеал, а просто спокойно и величаво позировать всему свету в виде последней красоты и

всевозможных совершенств человеческих... С тех самых пор буржуа благоденствует, за благоденствие свое платит ужасно и всего боится, именно потому, что всего достиг... Из этого прямо выходит, друзья мои, что кто наиболее боится, значит тот наиболее благоденствует...»

Сейчас буржуа вместе с теми, кто находится под его влиянием, боится даже не теории, он боится действительности, он отказывается от искусства, которое хоть как-нибудь эту действительность изображало. Он создает сон, живет во сне, он изобретает сны.

Кино—сон и сказка. Это пестрый сон.

Американскую массовую картину смотрят не те люди, которым она выгодна. Ее смотрит молодежь, собирающаяся добиваться удач в жизни, и люди, которые не получили удачи в Америке, но имеют право покупать макет счастья в кино.

Гекельберри Финн ушел из кино в тот день, когда американцы начали травить Чаплина.

Том Сойер продал свою кровь Голливуду.

1948

ПОСЛЕ ВОЙНЫ

Статьи мои по кино послевоенного периода малочисленны. Само кино переживало кризис малокартинья. Новых картин появлялось в год десять, пятнадцать, до двух десятков число их не доходило. Нам говорили: вы торопитесь; художники создают свои картины годами, писатели писали романы по восемь-десять лет; если картин будет мало, они будут лучше, одну хорошую картину можно посмотреть несколько раз. Эти предложения не были обоснованы. Лев Толстой, например, писал медленно, но он писал сразу несколько вещей. У него на столе лежали вещи, не мешая друг другу. Надо иметь в виду, что роман делает один человек. Он на столе живет не умирая. Картина создается сотнями людей. Писать сценарий много лет без режиссера, без актера невозможно, а создавать картины много лет нельзя: актеры постареют, натура изменится. Удача приходит неожиданно. Нельзя очень стараться и именно поэтому получить хорошую картину. «Чапаев» появился закономерно, но неожиданно. «Мать» собирались снимать не как гениальную картину. Старались снять хорошую картину.

Но главное, что в картинах неверно решалось,— вопрос об отношении главного героя и остальных людей. Ленты были слишком генерализированные. Повести. Пушкин

кина, романы Толстого имеют многих героев. Петр или Кутузов не занимают всего поля большого романа. В «Капитанской дочке» главный герой, вероятно, Пугачев: он и весь народ. Пугачев тоже человек народа, но он не главный герой. В наших картинах мы давали художника и его слугу и не научились рядом с музыкантом показать стихию музыки. Мы завалили ленты именами, портретами, не давая времени людям осуществиться. В войне мы показывали Кутузова, Александра Невского, Ивана Грозного, вырезали их из истории. Мы не умели показать, что Грозный — не только русское явление, что это явление времени конца феодализма, и он для того, чтобы существовать и что-то делать, имел вокруг себя не только людей, которых он подавлял, но и людей, которые ему помогали.

Конечно, время исторических картин не было пропавшим временем. Создавались иногда великие произведения, потому что создавались они в великой стране и на основе великого мировоззрения. В ходе работы неверное решение первоначального сценария переключалось и пересматривалось.

Было сделано большое дело. У народа появилось ощущение значительности русского прошлого. Это сделало кино. Русское искусство прошлого народу было неизвестно. Его показали кинематографисты.

Но лент было слишком мало. Кинематография — это не отдельные деревья, это лес, с опушкой, с подлеском, с мхом или травой у подножия деревьев, с грибами — они тоже нужны; они обрабатывают почву; даже муравьи нужны в лесу. Мы создавали какое-то стерильное искусство гениев и людей, назначенных в гении. Получалось больше, чем могло получиться. Но если бы мы дали шире расти и русской кинематографии и кинематографии национальных республик, то мы бы сделали еще больше.

часть 3

50-70-е годы

СЧАСТЬЕ

1

— Мы думали,— говорил Сергей Михайлович Эйзенштейн,— что делаем жизнь и кинематографию, но это она, жизнь, делает нас.

Она делает нас, когда мы ее осознаем, она поднимает нас, как фронт грозы поднимает широкие крылья планера.

Человек осознает необходимость, творчески пересоздает ее, понимает истину мира, и истина его освобождает.

Сергей Михайлович Эйзенштейн, когда я его узнал, был молод, легкие волосы вставали над широким лбом, сильные ноги скрыты были широкими штанами.

Около Арбатской площади, на которой не было тогда станции метро, а стояла маленькая церковь, около той изменившейся площади стоит и сейчас неизменившийся нарядный особняк, строили его для купца. Купец был человеком, умеющим удивляться и видеть, но не умеющим соединять, он путешествовал по свету с собственным своим архитектором; увидит что-нибудь такое, что ему понравится, и скажет архитектору: «Пускай и у меня в доме будет так».

Дом пестр, как гнездо сороки, сплетенное из тряпок. Внутри есть и готика, и зал с верхним светом, воспроизводящий что-то помпезное, на стенах узоры — португальские орнаменты.

Сергей Михайлович, придя в искусство, знал все. В детстве он в Риге ездил на велосипеде по большой квартире отца архитектора и уже тогда знал больше, чем купец и архитектор, строившие особняк на Воздвиженке.

Эйзенштейн прошел через вихрь гражданской войны. Потом он начал работать в особняке на Воздвиженке, иронически переосмысливая Островского.

Ирония соблазнительна для художника. Ирония, про которую писал Гегель, разбирая Шлегеля, близка комичному, но комичное уничтожает или ложь в самом явлении, или ложность явления.

Ирония все сопоставляет, стремится превозмочь собой все.

Ирония эгоистична. Она кажется оригинальностью, но истинная оригинальность—это создание на новом принципе чего-то строго связанного, это выявление новизны предмета.

В зале Пролеткульта было весело. Молодой Александров ходил по проволоке, пока не запретила охрана труда. Янукова среди действия комедии «На всякого мудреца довольно простоты» влезала на шест.

Все распадалось, все превращалось в систему забавных и иронических аттракционов.

В постановку была включена маленькая кинодеталь, изображавшая бегство героя и его путешествие по особняку.

Это были первые кинокадры Сергея Михайловича.

Настало время, которое освобождало нас от забот о карьере, от поисков денег. Это время наполняло человека, как буря наполняет парус. Буря революции несла нас, и волны стонали под тяжестью нового.

Сергей Михайлович начал снимать «Стачку». Здесь ирония оставила его, но оставила она его не бедным. Он не просто отверг свое прошлое, а переосознал его.

Стремительно развивался молодой гений. Родился «Броненосец «Потемкин»—величайшее достижение мировой кинематографии. Волны и чайки, грузчики, деловой город на берегу моря—все перевоплощалось в революцию как возмездие, как переосмысление старого, как снятие его; каждый отдельный человек в толпе был виден как человек со своей судьбой, переделанной восстанием.

Гомер писал про Одиссея, что тот, будучи высоко поднят волной, увидел мир.

Сергей Михайлович в своих картинах увидел мир как планету, новые судьбы, новые связи, новые отношения к предмету, новые краски.

За интерес к монтажу, за интерес к цвету некоторые его называли формалистом.

Да, он шел дорогой иронии, но встретил вдохновение революции, и она осчастливила его.

Вы помните «Пророка» Пушкина—поэта, который увидел мир разделенным, прозрачным до подводного царства, слышимым до звука роста виноградной лозы?

Эйзенштейн подымал тяжелый груз и был счастлив,

потому что счастье—это борьба, и вера в победу, и предчувствие будущего.

Квартира Сергея Михайловича была на Потылихе. Много книг на стеллажах, покрашенных в светло-стальную краску. Почти белый пол.

Очень немного вещей. Вещи крупные, серьезные и разнообразные. За окнами—старые вишневые сады, потомуки садов, посаженных еще Иваном Грозным.

Солнце, когда встает, режет ночь и окрашивает кровью ночи утро и цветы.

Так говорили мы, вспоминая Гафиза.

Сергей Михайлович, серьезный, спокойный, работал.

Он писал перед смертью статью о советском патриотизме.

Сердце у Сергея Михайловича было больное. Случился припадок: он упал, потом отлежался.

На том месте, где черной линией сорвалось слово, он написал красным карандашом: «Припадок».

Начал писать дальше. Припадок повторился.

Сергей Михайлович упал на пол и умер один в квартире, среди прочитанных книг и недосозданного мира.

Как тут можно говорить о счастье? А говорить можно. Счастье—в создании новой жизни, такой, какой не было. В понимании старого мира в истинной его сущности.

Мне рассказывали, как в Германии и в Америке люди вставали, когда слышали имя Эйнштейна. Они вставали, как будто стремясь лучше увидеть будущее.

Во имя советского искусства люди не только встают, но идут вперед. В Англии, в Америке, в Японии, в Мексике идут в будущее. Старые кинокартины и для нас при просмотрах оживают, как луковицы, как корни пускают новые молодые побеги и цветут счастьем.

2

Оно не всегда расцветает на легкой, удобренной, хорошо и по-старому возделанной земле.

Около станции Козлов цвел плодовый сад. Владелец сада в рабочее время чинил часы на большом участке железной дороги, имел постоянный проездной билет и продавал в железнодорожных вагонах маленькие брошюры, в которых рассказывал не только о сортах яблок, но и о том, как он их выводит в своем саду.

Сад цвел на удобренной почве. Сад уважали. Он считался славой города.

Однажды старый садовод решил, что новые сорта лучше выводить на грубой почве, не позволяющей разнежиться растению. Он хотел создать растения, которые могли бы жить и плодоносить всюду, и не так, как прежние яблоки и груши, а лучше и разнообразнее.

Старик купил отмель около реки с грубой почвой из гравия и речных наносов.

Он выкопал деревья из своего сада и сам с женой перенес деревья на новую почву.

Шли по длинным немощеным улицам.

Старик шел, стараясь не сгибаться под тяжестью крупных яблонь. Шла жена, стараясь не думать о том, что на месте старого сада останутся одни ямы.

Соседи из палисадников, в которых на хорошо возделанной почве росли проверенные яблони, говорили, что старик сошел с ума.

Но новый сад на новом месте вырос и прославил старика Мичурина.

Так рассказывал Александр Петрович Довженко. Лицо его загорелое, седые волосы, как дым.

Мы сидели летом в Марьиной роще вдвоем всю ночь.

— Вот и волосы твои, как дым,—сказал я Сашко.— Созревает лето, стареют и дерево и человек.

— Если бы на Украине сажали не ветлы, а липы или яблони,—ответил Сашко,—сколько было бы у нас пчел и меда! Я посадил сад вокруг Киевской кинофабрики. Он еще молодой.

Сад вырос, почти сомкнулись кроны. Весной цветет сад вокруг студии. Пчелы счастливы.

На Украине еще мало прибавилось лип. Что делать? Ветлы тоже необходимы: из них делают плетни, они идут на стройки.

— Я буду снимать когда-нибудь ленту о Мичурине,—сказал Сашко.

Он снимал ее с Солнцевой, переносил деревья на новую землю.

В дни, когда умер Ленин, были страшные морозы. В такие морозы жгут костры, деревья покрываются дымом, дым держится на ветвях, как цветы, и дерево теряет меньше внутреннего тепла.

— Когда умер Ленин,—сказал мне Сашко,—Мичурин велел не зажигать костров. Он сердился на природу, убившую гения, хотел настоять на своем, вырастить такие деревья, которые не будут бояться ожогов Арктики.

Сашко лежит мертвый у нас, в Москве, там же, где лежат Сергей Эйзенштейн, Георгий Васильев и многие великие люди—поэты и прозаики, которые обрабатывали суровую землю революции и были счастливы.

Я знал его молодым: была снята лента «Земля». Как цвела та земля, как спорил старый дед со смертью, как не хотел он уйти от прекрасных груш, от арбузов, которые так блестяли в дождь на бахчах!

Как понимал Довженко медленность рассматривания жизни, как по всей земле говорила и пела Украина его голосом, преодолевая немому экрану, как, включаясь в немую песню, читал зал надписи все громче и громче, будто древнегреческий хор!

Был на экране прекрасен юноша, он танцевал свой танец, потому что был счастлив.

Революцию как грозное счастье мало кто изобразил в искусстве.

А она «воды изжажденной», говорил Маяковский. Человек, томимый жаждой, счастлив, когда он пьет воду.

В Берлине однажды спросили Довженко:

— Как вы думаете, не мешают ли развитию искусства руководство партии, требования революции?

И Довженко, тогда еще белокурый, а не седой, ответил, как украинец:

— Разрешите и мне задать вам вопрос?

— Пожалуйста.

— Считаете ли вы, — спросил Сашко, — что в Германии, где нет революции, существуют такие ленты, как «Броненосец «Потемкин», «Мать» и, простите за смелость, «Земля»?

— Нет, — ответил собеседник, — у вас прекрасная кинематография, которая ведет кинематографию мира.

— Вы в этом уверены?

— Уверен.

— Спасибо. Я считаю, что вы ответили на свой вопрос.

Много лет ездил Довженко в новый город у Каховки, где должен был разлиться морем Днепр.

Он писал сценарий о том, как под воду уйдет старая груша, на которой висела люлька, может быть, двести лет.

Много поколений вырастили в той люльке.

Сценарий разливался, как море.

В нем были сны о Святославе, седой ковыль и спор человечества, уже сего, но не потерявшего молодость.

Художник погружал свои руки в новое, молодое море.

Он писал в последние годы об очарованной Десне.

Прошлое ушло, и через революцию он увидел святость младенчества, чистоту сердца народа, идущего к революции.

Есть у Сашко в «Щорсе» сцена, как бойцы мечтают о будущем, о том, какими они предстанут для будущих

людей в свете современных подвигов. Когда была прочитана эта сцена, когда сыграли первый раз актеры и боец, наполовину обнажив саблю, говорил слова о будущем, так забились сердца, что горения этого не смогли повторить.

Крут путь Довженко в искусстве, и на эту крутизну он вынес деревья, выращенные старой Украиной, пересадил их в почву, нанесенную бурей революции, увидел плоды сада, который сам посадил.

Как мало мы умеем дорожить временем гения, помогать ему легче подыматься по лестнице будущего!

Сашко хотел снимать картину о Тарасе Бульбе. Он думал об этом годами, рассказывал мне о закате в степи и о том, как по горизонту, будто красные шары в красных жупанах, едут к победе седоусые казаки.

Не меркнет небо.

Продолжается бой.

Когда спрашивали у запорожцев, долго ли они еще будут воевать, они отвечали, что только раскуривают свои трубки.

Бой за новое человечество, за новое искусство только начинается, только секунды прошли на часах нового времени.

Сашко, ты счастлив.

Ты слышал голос Октября, при тебе стали крупнее звезды и началось созревание человечества.

1957

ЗАМЕТКИ СЦЕНАРИСТА

Н. Г. Чернышевский писал: «Если хотите, красоте и гению не нужно удивляться; скорее надобно было бы дивиться только тому, что совершенная красота и гений так редко встречаются между людьми: ведь для этого человеку нужно только развиться, как бы ему всегда следовало развиваться. Непонятно и мудрено заблуждение и тупоумие, потому что они неестественны, а гений прост и понятен, как истина: ведь естественно человеку видеть вещи в их истинном виде»¹.

Не только Чернышевский понимал красоту человека и бесконечные его силы.

Человек потенциально могуч; как человеческие легкие, человеческое сердце, так и все человеческое суще-

¹ Чернышевский Н. Г. Избр. соч., Гослитиздат, 1934, с. 334.

ство имеет огромные запасы силы. Человек вырастает, человечество мужает, но до сих пор не могло использовать свои великие силы.

Человек гениален в своей сущности, и это величие человека, его требовательность, его жажду мира, жажду всеохвата стремилась раскрыть великая русская литература.

Русский передовой театр предвидел в какой-то мере гениальность человека, и поэтому театральное слово не только реалистично, но и крупно отобрано.

Театр показывал великие, свойственные человеку страсти, давал ему большое слово, показывал события.

«Ничто,— писал А. Островский,— не дает верного знания людей, кроме искусства. Конечно, искусство дает и идеалы, и они тоже (в известной степени) реальны. Но переживают только правдивые типы».

Двойственность правды и идеала, о которой говорил Островский,— двойственность мнимая.

Н. Добролюбов увидел в Катерине новый характер— характер будущего, который еще не вполне наметился в жизни и не уловлен литературой. Он писал: «Мы спрашивали себя: как же, однако, определяются новые стремления в отдельной личности? какими чертами должен отличаться характер, которым совершится решительный разрыв со старыми, нелепыми и насильственными отношениями жизни? В действительной жизни пробуждающегося общества мы видели лишь намеки на решение наших вопросов, в литературе— слабое повторение этих намеков; но в «Грозе» составлено из них целое, уже с довольно ясными очертаниями; здесь является перед нами лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев обыкновенной жизни».

Что значит это слово «выясненное»?

Сюжет здесь понят, как своеобразное исследование художником предмета повествования— характера.

Сюжетные положения показывают героя таким, каким он может быть, выясняют его сущность.

Поэтому Катерина— и правдивый и в какой-то мере идеальный тип.

Она человек будущего, в ней выясняются некоторые черты сильного, полноценного человека.

Поэтому театральный язык тоже должен быть «выяснен»: в него вводится лучшее, что есть в разговорном языке, в нем осуществляются потенциальные возможности речи.

Характерность языка не достигается искажением литературной речи. Речь характерна тогда, когда человек, говорящий ее, выяснен сюжетным положением.

Мы анализируем, выясняем речь человека через сценическое положение, через сюжетные построения. Поэтому, когда у нас герой говорит только то, что он говорит, когда мы не можем увидеть за его словами большее, чем им сказано, то эти лобовые, пускай даже самые правильные слова кажутся зрителю бедными.

Возьмем неровную, но замечательную картину Игоря Савченко «Тарас Шевченко». Шевченко выяснен в ней как человек, идущий к нам. Совсем не обязательно, не нужно было делать его человеком нашего времени. Тарас Шевченко — и человек того времени, и один из тех, при помощи которых мы пришли к своему времени.

Нехорошо, когда нам показывают человека, все время сердящегося, все время негодующего, сразу несчастного. А Шевченко был счастлив, потому что был гениален, потому что творил.

На берегу Каспия стоит старый Шевченко — Бондарчук, за ним пески и соленое безвыходное море. Друг, волнуясь, говорит о том, что Тарас не побежден, не сломлен. Стоит Тарас, и на его глазах слезы.

Слова Сераковского — Переверзева звучат потому, что тут есть сюжетное положение, есть понятное нам противоречие, есть цена подвига.

Солдат Скобелев (в прекрасном исполнении актера М. Кузнецова) перед смертью от шпицрутенов умоляет капитана Косарева, которого играет М. Бернес, чтобы увели Шевченко.

Он обращается не к зрителям, а к капитану Косареву, он говорит перед смертью и говорит не о себе. И так как здесь художник поставил героев в такое положение, которое выясняет их, то мы понимаем и драму Шевченко, и драму Скобелева, и драму Косарева.

Когда же великий Чернышевский принимает на экране великого Шевченко и рядом стоит великий Добролюбов, и все они прямо на экран говорят правильные слова, то здесь я не узнаю ничего нового, вернее, узнаю меньше того, что знаю, потому что великие революционеры-демократы Чернышевский и Добролюбов даны в эпизоде, даны вне главного — вне их отношений с народом.

А. С. Пушкин писал: «Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная... Что нужно драматическому писателю? Философия, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения. Никакого предрассудка любимой мысли. Свобода».

У драматурга должны быть государственные мысли, он должен быть свободен от предрассудков, от мелочности ограниченного мышления, и поэтому он должен «выучиться наречию, понятному народу».

В рецензии на «Юрия Милославского» Пушкин писал о том, что Загоскин не умеет пользоваться «народным красноречием».

Итак, по мнению Пушкина, нужна не только речь, близкая к разговорной, но и речь, включающая в себя «порывы народного красноречия».

Нас сейчас больше всего интересует человек в его росте, в новой его сущности. Поэтому для нашей драматургии и кинодраматургии, как и для нашей литературы, не нужно ни слово, только объясняющее, ни слово, натуралистически копирующее говор.

Высокая, реалистически отобранная речь свойственна советской литературе в целом. Но дальше начинаются черты различия между языком романа и языком драмы.

В романе мы при помощи слова анализируем душевную жизнь человека: это стало особенно ясно в мировой литературе после того, как показано было Лермонтовым и Толстым.

Язык драматического произведения выражает прежде всего столкновения между людьми.

Чернышевский в статье «Детство и отрочество. Военные рассказы» писал: «...даже в монологах, которые, по-видимому, чаще всего должны бы служить выражением этого (психологического.—В. Ш.) процесса, почти всегда выражается борьба чувств, и шум этой борьбы отвлекает наше внимание от законов и переходов, по которым совершается ассоциация представлений,—мы заняты их контрастом, а не формами их возникновения,—почти всегда монологи, если содержат не просто анатомирование неподвижного чувства, только внешностью отличаются от диалогов: в знаменитых своих рефлексиях Гамлет как бы раздваивается и спорит сам с собою; его монологи в сущности принадлежат к тому же роду сцен, как и диалоги Фауста с Мефистофелем, или споры маркиза Позы с Дон-Карлосом».

В беллетристике мы изображаем не только результаты психического процесса, но и сами явления внутренней жизни.

Драматургия это достигает через изображение столкновений.

Мы можем анализировать психологию действующего лица через сюжетное положение.

Сюжет является методом анализа характера.

Если же слова являются только прямым высказыва-

нием, то пьеса, сценарий становятся беднее научно-популярной ленты, беднее брошюры.

Кроме того, мы очень часто отказываемся от выношенного, отшлифованного, подлинно художественного слова.

Как хорошо говорят по-русски герои Гоголя! Какие сильные слова, какие художественные образы применяют они, даже выявляя подчас далеко не лучшие качества русского человека.

Осип, Хлестаков в «Ревизоре», Собакевич, Чичиков в «Мертвых душах» красноречивы, то есть они глубоки, и это красноречие, конечно, не придает им ложной идеализации, не уменьшает реалистичности их образов.

У нас в кино слово часто робко. В научно-популярных и документальных лентах слово часто возвышенно, но пусто: оно подтверждает только то, что мы видим на экране. Говорящий не руководит нашим умением анализировать, умением видеть, а часто грохочет железным листом патетики.

Вспомним, как слово связано с изображением в русском лубке или в стихотворных пояснениях к картинам Федотова.

В старой Руси разговаривал даже изразец — на нем было слово, часто очень меткое и никогда не иллюстративное.

Давать слово, параллельное изображению, — бедно и слабо. Задачей слова должно быть не пояснение изображения, а углубление анализа.

В биографических и исторических сценариях слово должно быть на уровне героев, на уровне того, что Пушкин называл «государственным» значением трагедии.

Предположим, что мы даем на экране Д. Менделеева или П. Семенова-Тян-Шанского. Эти люди жили государственными мыслями. Менделеев был все время занят анализом мира и человеческой истории, чрезвычайно интересовался вопросами искусства. Семенов-Тян-Шанский в своих речах сопоставляет взятие Казани Грозным с открытием Америки Колумбом, сопоставляет интересно и убедительно.

Нельзя сделать из этих людей только полки для цитат. Бессмысленно также давать им в сценарии служебную роль, показывать обедненными, бытовыми, потому что еще Пушкин говорил про биографии, пестрящие бытовыми подробностями: «Оставь любопытство толпе и будь заодно с Гением».

У нас в гении интересует его человеческая сторона, которая именно и выражает его гениальность. Поэтому надо очень много думать и думать заново о речах в

биографических лентах и в лентах бытовых, показывающих жизнь обыкновенного советского человека, делающего советское, то есть гениальное дело.

Речь идет не только о том, что в исторических лентах часто бывает тесно от истории и людей приходится только упоминать, но и о том, что историческое положение героев некоторых лент не выяснено, герои только вызваны.

Смотришь фильм «Сельский врач», поставленный опытным режиссером Сергеем Герасимовым по прекрасному сценарию Марии Смирновой, и лента не все время волнует.

Больше всего говорят о Темкине — неврастеническом человеке, который тяготится работой, трусит, совершает ошибки, исправляется.

Его образ не так уж типичен для нашего времени, но в ленте у него есть сценарные положения. Темкин выясняется в них. Поэтому зритель исследует его, понимает свои ошибки, ошибки близких.

У Тамары Макаровой в роли Казаковой положение затруднено тем, что она больше высказывается, чем живет. Сценарист задумал так: девушка, правда уже видевшая войну, попадает в трудные условия и сразу должна принимать решения, причем такие, от которых зависит жизнь человека.

Насколько мне известно, в первоначальном сценарии старый доктор умирал. Казакова оставалась одна, выростала на трудностях. В процессе осуществления сценарий очень сильно изменился.

Изменяя сценарий, часто ссылаются на коллективность работы и считают, что, перерабатывая сценарий с помощью многих людей, мы вступаем тем самым в какую-то новую фазу творчества.

В наше время труд становится общим, но более творческим и тем самым более личным.

Несмотря на то, что и поэмы и романы создаются общим трудом и что разум писателя использует весь опыт великой русской литературы, все же мы должны беречь личное творчество, самостоятельность художника.

В результате переделки сценария доктор оставался жив, но сценического положения у него не было. Упрощалось положение Казаковой. Она может посоветоваться с опытным врачом — это очень много значит.

Сергей Герасимов — большой и зрелый художник, но его путь спорен.

Он мечтает о четвертой стене, о полном реализме действия, о том, чтобы люди говорили, как в жизни, не договаривали, иногда шептали.

Но искусство показывает не частное, а общее, показывает предметы в их развитии, в их перспективе.

Наш герой имеет право на большое слово, на речь, может быть, на монолог.

Мы много говорим о конфликте и говорим часто неправильно, отрывая конфликт от характера, понимая конфликт как случай, а не как выяснение сущности героев через выяснение их взаимоотношений.

Мы часто показываем человека в борьбе со старым; мы показываем, как отстал директор, который не понимает нового.

Революционные демократы учат нас, что можно в Катерине увидеть будущее.

Рождается человек коммунизма. Процесс такого рождения сложен.

Казакова в фильме Герасимова интересуется нас как человек настоящего, в котором рождается будущее.

В ленте «Сельский врач» основной герой оказался обедненным.

Коллектив, показанный на втором плане, интереснее главного героя.

Анализа действия героев мы дать не можем.

Речь героев в кино заменяет анализ психологии. Речь может быть только тогда действенной, когда осуществляется в положении, выясняющем сущность героя.

Напомню тут еще о разнице кино и драмы.

Город в «Ревизоре» Гоголя дан главным образом в диалогах городничего. Поэтому роль городничего — одна из самых больших ролей в драматургии. У Шекспира обстановка дается в речах героев. В театре все дается через речь героя, хотя театр теперь знает декорацию.

В кино мы показываем человека в обстановке. В «Ревизоре» мы могли бы показать город.

Казакова живет в степи: степь безводная, в то же время снежная. В степи потерялись станция и больница.

Зимнюю натуру снимать трудно. Вероятно, Сергею Герасимову ее просто снять не удалось. Все оказалось на площадке, зажатой между зданиями больницы.

А что было в степи?

В степи, вероятно, была плохая погода, таяло, на дорогах было грязно, ухабиисто, дороги были кривые, снег в пятнах.

Поэтому степь не сняли.

Но, между прочим, природа в картине Саврасова «Грачи прилетели» не очень красива, — это природа, в которой найдена красота, найдена сущность весны. И вообще природа в картинах русских художников отличается красотой неприкрашенной действительности.

Казаковой приходилось ездить и по некрасивой степи и по плохой дороге. Если нельзя было снять вьюгу, то можно было бы снять грязь, и от этого картина стала бы шире, а не хуже.

Дело в том, что природа не обстановка, а среда, с которой приходится бороться.

Как давать природу, можно учиться у Гоголя. Природа Гоголя не унижена, лирична, хотя она вполне реальна.

Игорю Савченко удалось в неровной картине дать настоящие куски, с большим человеческим словом, с большим вдохновением.

«Сельский врач» — очень хорошая, очень нужная картина, но в ней нет высокого голоса. Нет веселости, нет или мало ощущения будущего, ощущения гениальности советского человека.

И Белинский и Гоголь говорили о том, что Пушкин — это русский человек, такой, каким он будет через сто лет.

Сейчас время великих удач, великих свершений, громкого голоса.

Будем учиться у наших великих предшественников!

Поймем, что наступило время, когда человек любит не только себя, когда человек помнит не только о себе, когда нет тормоза развития сил человека, когда человек стал гениальным.

1952

ЗАМЕТКИ О СЮЖЕТЕ В ПРОЗЕ И КИНОДРАМАТУРГИИ

Лев Николаевич Толстой считал, что единство художественного произведения состоит не в том, что в нем рассказываются события жизни одних и тех же людей, а в том, что в нем проводится определенное жизнеотношение. Только выражая это жизнеотношение, художник раскрывает свою душу.

«Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету».

Так, для писателя величайшего художественного опыта сюжет оказывается не только сочетанием событий, не только воспроизведением действий. Все это должно быть, но это лишь средство художника, а не цель.

Говоря о сюжете, мы обычно подразумеваем связь событий, которые происходят в произведении. Это утверждение верно, но оно является результатом только частичного анализа произведения искусства.

По точному смыслу слово «сюжет» значит «предмет». Поэтому главный герой произведения является «сюжетом» произведения. Такое словоупотребление было правильным для начала XIX века. Главные актеры оперы и балета тоже назывались «сюжетами». У Островского в диалоге сохранилось выражение «предмет» в смысле «любимый человек».

Истинное значение этого понятия состоит в том, что сюжет — это главное содержание произведения, анализированное через действия и взаимоотношения.

Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве», говоря про героиню «Грозы» Катерину, отмечал, что характер будущей русской женщины еще не ясен, но драматург выясняет нам этот характер через сюжетные положения. Он утверждал, что в произведении искусства «является перед нами лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев обыкновенной жизни».

С этой точки зрения можно понять процесс творчества Льва Николаевича Толстого. Он создавал основные конфликты, делал, так сказать, либретто произведения иногда в течение двух-трех месяцев, а писал произведение потом четыре года, шесть лет, восемь лет, десять лет. События, которые раскрывались в произведении, изменялись как будто не так сильно, но коренным образом изменялись мотивировки, обоснование событий, углублялся анализ отношений между людьми.

Уже начиная работу над романом «Война и мир», Толстой предполагал, что Наташа станет женой Пьера, а не Андрея, но, как это будет обосновано, какой смысл характеров будет заложен в этом раскрывании, он еще не знал.

Начиная «Анну Каренину», он знал, что Каренина покончит жизнь самоубийством после того, как она изменит мужу и уйдет к любовнику. Но, как это произойдет, кто виноват, какой смысл описываемых характеров, что раскрыто будет этими сюжетными положениями, он не знал.

Он сразу же знал, что Нехлюдов предложит женщине, которую он когда-то соблазнил и которая стала проституткой, женитьбу. Эта завязка была подсказана жизнью, но, что произойдет в результате такого конфликта, что раскроется им и кто «воскреснет» в результате борьбы любви, религии, сложности общественных положений, он не знал.

Сюжет для писателя—это не способ заинтересовать читателя, это не способ изложения—это способ анализа жизни, вскрытие истинных взаимоотношений, превращение внешнего во внутреннее, снятие привычного.

Остроумие раскрывает противоречия, но остроумие—это еще не искусство. Разум художника в раскрытии противоречия находит истинное значение и движение предмета.

Вот запись В. И. Ленина в «Философских тетрадах»:

«(1) Обычное представление охватывает различие и противоречие, но не переход одного к другому, а это самое важное.

(2) Остроумие и ум.

Остроумие охватывает противоречие, высказывает его, приводит вещи в отношения друг к другу, заставляет «понятие светиться через противоречие», но не выражает понятия вещей и их отношений.

(3) Мыслящий разум (ум) заостряет притупившееся различие различного, простое разнообразие представлений, до существенного различия, до противоположности. Лишь поднятые на вершину противоречия, разнообразия становятся подвижными (regsam) и живыми по отношению одного к другому,—приобретают ту негативность, которая является внутренней пульсацией само-движения и жизненности».

Мысль Ленина раскрывает нам самую сущность хода познания. Об этом нельзя забывать и когда речь идет о познании художественном.

Лев Толстой, говоря про Андерсена, объяснял, что художник должен доказать то, что увидел ребенок, то, что король голый.

Способы доказательства бывают разные, но книга, как говорил М. Горький, именно доказывает нам то, что мы часто не знаем в нашей сегодняшней жизни. Театр, кино, литература, музыка раскрывают человеку через ряд сопоставлений истинное значение жизни.

Писатель долго работает над сюжетом. Нужно отметить, что концы произведений обыкновенно пишутся быстрее, вариантов меньше. Это заметно, например, у Толстого, теперь, когда мы читаем новое, исчерпывающее, так называемое Юбилейное издание.

Чем объясняется сравнительная прямолинейность работы в конце произведения? Тем, что взаимоотношения людей выяснены и действия уже закреплены этим выяснением.

Итак, беря художественное произведение, мы прежде всего интересуемся не цепью событий, а обоснованием этих событий.

Тысячу раз рассказывалось об измене женщины, говорилось о том, что Пьеро потерял Коломбину, которая полюбила Арлекина.

На эту тему создавалась итальянская комедия, об этом писал Блок, на эту тему Чаплин создал свой фильм «Огни рампы», но мотивировки несчастья Пьеро изменились, и тем самым образ оставленного влюбленного тоже изменился.

Греческая трагедия вся основывалась на мифах, мифы были созданы давно, но изменился анализ взаимоотношений, изменились характеры, обоснования событий, а следовательно, изменился сюжет.

В реалистическом искусстве, которое максимально близко подходит к действительности, которое извлекает сущность явлений из того, что происходит сейчас, движение еще быстрее и анализ сложнее.

Анализ этот делается всеми способами. Например, пейзаж в пушкинском произведении, или лермонтовский пейзаж, или тургеневский пейзаж, или пейзаж Толстого — это не только воспроизведение русского пейзажа, но и анализ этого пейзажа, связанный с общей конструкцией произведения.

Так же как неправильно переводить с одного языка на другой, пытаюсь найти соответствие каждому слову, так же неправилен буквальный перевод явлений одного рода искусства в другой.

Мы пытались в кино передавать непосредственно драму и потерпели неудачу. Мы становились формалистами: мы принимали способ изображения за сущность изображения, не понимая, что кино имеет одни способы изображения, а театр другие.

Такой же ошибкой является слепое копирование сюжета, понятого только как собрание происшествий, а не как выяснение действительности через сюжетные сопоставления.

Возьмем случай, который произошел у режиссера И. Анненского при постановке картины «Анна на шее» по собственному сценарию.

Чехов долго готовился к написанию новеллы. У него чиновник, который продает жену начальству, отвратителен. Но и женщина, которая сперва пресмыкается перед

своим скупым мужем, а потом с наслаждением говорит ему: «Подите прочь, болван!» — понимая, что она говорит это безнаказанно, тоже отвратительна.

Отдаленно и неточно говоря,— это тема «помпадуров и помпадурш».

Мир, в который попадает Анна,— мир мертвый. Купец, который за ней ухаживает,— астматик; он платит за шампанское сторублевыми на благотворительном балу, но платит, задыхаясь. Можно сказать, что весь мир, в который попала Анна, задыхается.

Предыстория женщины дана в нескольких словах, вернее, анализирована в действии, в умении женщины одеваться.

Анненский прежде всего удлинняет рассказ. Если Чехов создает рассказы, как бы отрывая начало, строит сюжет на неожиданности раскрытия характера — инсценировщик пристраивает к вещи вступление.

Но главное не в этом. Он изображает мир, в который попала Анна, не с тем отношением к нему, как Чехов.

Купца играет М. Жаров, а Жаров — актер обаятельный. Превосходительный любовник — А. Вертинский, а Вертинский — по-своему тоже обаятелен.

Мир, в который попадает Анна, не страшен, а привлекателен. При кажущемся повторении сюжета, при его помощи раскрыто не то, что раскрывал Чехов, и поэтому бессердечность Анны, ее разрыв с семьей неожидан.

Сюжет Чехова был взят Анненским не как результат авторского познания мира, не как результат выявления нравственного отношения автора к явлениям жизни, а просто как занимательное событие.

Поэтому получилась лента, в которой была изображена польза легкого поведения.

Женщина оказалась морально не разоблаченной. И это произошло прежде всего оттого, что не было передано чеховское отношение к жизни.

Поэтому и лента «Анна на шее», и неотчетливое, либеральное отношение к ней некоторых критиков — все это было деревьями, за которыми лес не был виден. Деревья же образовали рощу увеселительного характера.

Возьмем другой фильм того же режиссера. Мне кажется, что, инсценируя «Княжну Мери» из «Героя нашего времени» Лермонтова, режиссер совершил ряд неправильных поступков.

Формально все, что говорит Печорин на экране, соответствует тому, что он говорит в повести. Но тут сразу возникают трудности.

«Княжна Мери» — это только одна из повестей; Печорин уже до нее исследован другими сюжетными положен-

ниями. По условиям кинометража всего дать на экране нельзя было, и режиссер правильно шел на ограничения, но остальные повести должны были быть прочитаны с актерами.

Это то, что делал Станиславский, то, что необыкновенно углубляет работу актера. Он должен знать, что он играет.

Про Печорина писал Герцен, про него писали Белинский, Чернышевский. Первый перевод повести на французский язык был напечатан в журнале сенсимонистов.

Печорин живет во враждебном лагере, он в ссоре не с драгунским капитаном, а с николаевской Россией. Он — человек разбитого поколения. Его недостаток — жестокость — связан с достоинствами — с его могучими силами, не находящими себе применения.

В самой «Княжне Мери» это дается намеками. Ведь княжна Мери принимает Грушницкого за разжалованного, за человека, который пострадал за какое-то политическое дело.

Это не курортная история, — это история героя того времени.

Лермонтов писал Печорина в условиях строжайшей цензуры. Он должен был изолировать своего героя от всяких связей с передовой мыслью времени. Но все, что он мог сказать, он сказал.

Режиссер старательно и трудолюбиво снимает во всех кадрах портрет Байрона, то есть он подсказывает нам решение, что Печорин — подражатель Байрона. Но ведь это же противоречит истине.

Булгарин утверждал, что Печорин создан в подражание Западу, что у Печорина нет корней в русской действительности.

Но Печорин был читателем Пушкина, Гоголя, другом передового русского ученого Мейера (Вернера), а не только читателем Байрона.

Портрет Байрона мог висеть у Печорина. Тогда надо было показать, какой это Байрон.

Для Пушкина Байрон — это человек, связанный с воскресающей Грецией. Байрон имел свою политическую характеристику. Это не литературная мода.

Неправильно прочитана режиссером и обстановка, в которой происходит повесть. Он не понимает закона единства произведения, цепи сюжетных сопоставлений.

Для Печорина то, что происходит, сперва происходит как будто от скуки. Он только потом видит горе Мери. Интрига связана с его отчужденностью от общества, в котором она происходит. Печорин не только действует, но он видит мир. Это видение в ленте передано голосом

диктора, причем диктор не отделен от Печорина. Сама же обстановка дана вне отношения к герою.

Лермонтов описывает росистое утро перед дуэлью. Печорин влюблен в мир — он говорит о дожде, который проливают росистые кусты.

У автора фильма кадр сухой. Он не имеет часа, он не утренний. А характеристика дается словами.

Слово не помогло увидеть предмет — оно отклеивается от изобразительного кадра.

Не использован лермонтовский анализ пейзажа. Пейзажи — и это очень странно видеть в кинематографическом произведении — даны главным образом в дикторском тексте.

Это было бы приемлемым способом, если бы мы одновременно видели бы нечто на экране и это нечто раскрывалось бы нам с новой силой через дикторский текст.

Знаменитое описание ночи в Пятигорске, Машука, восходов месяца, далеких гор, шума ногайских арб и заунывных татарских песен — все проходит мимо постановщика и заменено банальными красотами. Режиссер едва успевает пересказать события.

Конечно, в произведении режиссера Анненского есть отпечаток лермонтовских событий, и даже довольно точный, но все это похоже на обрывок промокательной бумаги, на котором в перевернутом виде отпечатался текст, написанный чернилами.

Все это невнятно, неточно и поэтому неверно.

При сличении у нотариуса текстов киноленты с текстами повести можно, однако, убедиться, что все совпадает.

Жертвой такого недоразумения стали некоторые литературоведы, которые утверждают, что повесть передана точно, что картина «Княжна Мери» — художественное произведение.

Но не передан метод. Автор фильма стал жертвой буквализма, и именно поэтому он неверно выбирает актеров.

Он забывает, что доктор Вернер — человек печоринского поколения. Молодую артистку, которая могла бы по типу сыграть Бэлу, он заставляет играть молодую московскую аристократку — Мери.

Оператор работает хорошо, но вместо лермонтовской точности и сухости описания мы видим пестрые, перегруженные кадры и очень неприятно раскрашенный заход солнца среди скал.

Мне кажется, что и эта лента является ошибочным поступком И. Анненского.

Это не означает, что мы защищаем пышную отсебятину, которая цветет в «Анне на шее». Такие отсебятины делали раньше многие, делали лет двадцать пять тому назад, но они ошибочны, и их не надо прощать.

Теперь интересно посмотреть на удачу кинохудожника. Я говорю о «Попрыгунье», поставленной по своему сценарию режиссером С. Самсоновым.

Единственным упреком или главным упреком, который мы ему ставим, является то, что лента несколько длинна, в ней есть лишние сцены, которые доказывают и говорят прямо то, что Чехов дает через сопоставления. Причем именно это говорение впрямую ослабляет фильм.

В то же время пейзажные куски, введенные в ленту, нам кажутся введенными правильно, потому что они по характеру своему связаны с русским реалистическим пейзажем.

Интересно, хотя и несколько спорно, играет артистка Л. Целиковская роль попрыгуньи. Она очаровательна. В одном темпе, в одном художественном жизнеощущении создала она образ Ольги Ивановны. Тут может быть лишь одно возражение: режиссер дал артистке слишком много платьев. Он не показал ее полукомическую борьбу за пышность. Трудность ее существования — именно в этой борьбе. Именно в этой борьбе она так беспощадно эксплуатировала Дымова.

Излишняя затянутость ленты, дотягивание ее до полнометражной создало ненужные повторы обедов у Дымовых.

Но картина во всем ее актерском ансамбле очень хорошая, очень большая, хотя и тут надо было бы поговорить о смысле произведения.

Наш прекрасный актер С. Бондарчук не получил в сценарии С. Самсонова тех данных, которые помогли бы ему передать чеховскую вещь во всей ее глубине. С. Бондарчук местами оказывается, на мой взгляд, поставленным в менее выгодные условия, чем Е. Тетерин, который играет Коростелева.

Роль Коростелева Тетерин сыграл отлично. Этот просто и точно работавший художник сделал рельефнее то, что написал Чехов, и не нарушил чеховского рисунка.

Дымов у Чехова, как нам кажется, человек определенных политических убеждений. Образ его для Чехова связан с образом Базарова, и это подтверждается тем, что судьба Базарова, погибающего от заражения крови при вскрытии, угрожает и Дымову.

Дымов гибнет от дифтерита, но Чехов первую угрозу гибели дает как предупреждение и как отдаленное напоминание о герое Тургенева.

Мы знаем «Что делать?» Чернышевского, знаем факты биографии Сеченова, героя Севастопольской обороны Мельникова — они по-своему относились к изменам жен не потому, что это были слабые люди, а потому, что хотели построить новую семью.

Дымов — великодушный, а не слабый человек.

Дымов не понимает, что происходит с женой. Он считает, что он не имеет права мешать ее любви, но ошибается, потому что попрыгунья никого не любит.

Уступчивость Дымова объясняется не тем, что он тряпка, а тем, что он иначе думает, иначе себе представляет жизнь. Он не понимает Ольгу Ивановну, не понимает, что она ищет не любви, а знаменитого любовника. Дымов — человек крепкий, это революционный демократ. Давать такого человека добродушным — это значит лишать его конфликта, лишать трагичности. Поэтому С. Бондарчук не мог сыграть роль во всю силу своего таланта.

Внутренней силы Дымова, его значительности, того Дымова, который представляет определенное жизнеотношение, мы в ленте не видим. Только через Коростелева мы угадываем значительность образа Дымова.

Задача, которая стоит перед художником, передающим Чехова, огромна, и С. Самсонов близко подводит зрителя к чеховскому жизнеотношению.

Работа по киноинсценировкам должна вестись так, чтобы кинопроизведение приближало литературное произведение к читателю, а не заменяло его. В то же время эта работа обогащает кино опытом литературы. Литературный опыт не может быть непосредственно повторен в кино, но может стать поводом к новому анализу действительности.

Мы часто в оригинальных произведениях строим сюжет так, что стараемся доложить зрителю о том, что происходит в мире. Мы пытаемся документально передать события, а не анализировать их.

У талантливого художника С. Герасимова большой опыт. Он всегда исходил из передачи самого жизненного потока, не хотел вносить в искусство старые жанровые условности и в результате пришел к отрицанию самого сюжета. У него были вещи, которые двигались по хроникальному принципу: человек не сталкивался с жизнью, не определял себя в борьбе, а обозревал жизнь.

Сюжет не использовался для того, чтобы путем сопоставлений исследовать сущность жизни, раскрыть в ней самое главное, открыть в ней ее глубокое дыхание. В результате большой художник пришел к неудаче фильма «Надежда» не случайно. Она вызвана неправильной

теорией, которая никем не обсуждалась и обнаружила свои слабые места в самый ответственный момент. Оказалось, что художник не может раскрыть своих героев.

Это стало очевидным, но от этой ошибки надо уходить, пересматривая свой путь, отделяя неудачу от удачи. Надо понять, что искусство именно в силу своей реалистичности несовместимо с натуралистической монотонностью передачи слов и поступков.

Когда-то Аристотель говорил, что обстоятельства в драме должны быть ясны из действия, что слова служат для передачи мысли.

Мы перегружаем слово, и это видно у самых разнообразных режиссеров. Наши герои часто говорят впрямую, как на собрании, и зритель, как я сам слышал, кричит из зала: «Регламент!»

Во многих наших лентах герои только говорят о своих намерениях, не выявляя характеров. Между тем самовысказывание героя — только материал для художественного анализа.

Мы не добиваемся истинного анализа характера через показ противоречий. Самовысказывание и приключение встречаются и в романе, и в драме, и в кинопроизведении. Только необходимость анализа мобилизует все художественные средства художника.

Сценарий, кинематографическое произведение — произведение особого рода. Гоголь, который владел и драматургической формой и эпической, создавал драматургические произведения на самостоятельной основе, то есть он не инсценировал, предположим, «Невский проспект» или «Мертвые души», а писал «Женитьбу», «Ревизора», то есть вещи, самая основа которых найдена заново. У А. П. Чехова есть рассказ, который он потом превратил в водевиль, но в основном вся его драматургия использует другие сюжеты, которые он не обрабатывал в форме повестей или рассказов.

Ф. М. Достоевский в 1872 году писал княжне Оболенской, которая хотела инсценировать «Преступление и наказание»: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме».

Произведение кинодраматургии, на мой взгляд, ближе беллетристическому произведению, чем драма.

В кино мы можем показать человека на производстве, в бою, можем его показать среди природы. В драме мы в

общем все передаем через реплику героя, через его высказывания. Кинематография эпичнее, как бы объективнее, чем драма. Поэтому в таком произведении, как «Чапаев», есть элементы эпического произведения Фурманова, они перешли из произведения одного рода в произведение другого рода, но в несколько измененном виде.

Современная советская кинематография, имея огромные достижения, ставя перед собой очень сложные идеологические задачи и разрешая их, все же ослабляет себя в какой-то мере, что иногда недостаточно критически воспроизводит, как бы калькирует, формы театральной драматургии. У нас многие киносценарии пишутся как система непрерывного диалога: реплика зацепляется за реплику. В результате сценарий годен не только для театра, но и для радио, где нет вообще изображения. Экранизация — пересоздание, выражение сюжета новыми средствами, средствами киноискусства.

Это очевидно, если вспомнить, например, о том, что такое забытая «кинематографическая деталь».

Деталь — это осмысленная вещь, или осмысленная подробность, при помощи которой мы раскрываем отношения людей.

Итальянцы в ленте «Рим, 11 часов» в этом отношении показали нам любопытные примеры.

Примеры эти тем более поучительны для нас, что во многих наших картинах мало используют деталь — выразительнейший кинематографический прием.

В итальянской картине любопытна общность впечатления, которая достигается тем, что режиссер, пользуясь всеми средствами киноискусства, передает свое отношение к миру.

Бедность дается через покупку каштанов, полная бесприютность женщины — через чемодан, с которым она пришла в очередь. Костюм проститутки весь состоит из занятых у соседей вещей, и мы понимаем, что для нее представляет каждая вещь, когда видим, как заботится она о сумочке: эта сумочка чужая, прокатная.

Зрительный образ, возвращаясь, переосмысливаясь, делает более ясным сюжет произведения.

Сюжетом является не то, что в одном из домов Рима упала лестница, на которой скопились безработные женщины; главное — сама безработица, безвыходность положения.

Безработица определяет судьбы всех героев, связывает их в один узел.

Единство самобытного отношения автора к предмету, о котором говорил Толстой, здесь последовательно про-

ведено при помощи показа ряда судеб и ряда вещей, обобщающих авторское восприятие мира.

Когда миновал ужас катастрофы и отдельные судьбы получили кажущееся разрешение, мы снова видим раннее утро и ту девушку, у которой не было денег на покупку каштанов. Она опять сидит в уголке, дожидаясь, когда откроется роковая очередь: ведь место машинистки еще не занято и, следовательно, еще есть надежда, потому что надо надеяться, особенно тогда, когда приходит отчаяние.

Советская кинематография потерпела большой урон за последние годы, когда перестала показывать рядового человека, сосредоточила свое внимание на выдающихся героях, освещенных с помпезной торжественностью, ошибочно выделенных, как бы не подчиненных законам жизни.

Здесь были совершены и моральные и политические ошибки, что привело к понижению художественного уровня кинематографии.

Сейчас появились первые удачи, но для того чтобы добиться высоких удач, для того чтобы советское кино заняло свое место в советском искусстве и стало снова ведущим в мировой кинематографии, нужно использовать опыт старой русской классической литературы и лучших образцов кинематографии.

1956

ДОН КИХОТ ПРОДОЛЖАЕТ СВОЙ ПУТЬ

Достоевский говорил о романе Сервантеса: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» — то человек мог бы молча подать Дон Кихота: «Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?»

Книгой «Дон Кихот» человечество искало ощупью свое место в мироздании.

Эта благородная книга нужна нам и сейчас, когда мы стремимся к тому, чтобы народы поняли друг друга.

Цели, которые ставит перед собой Дон Кихот, высоки, благородны и обращены в будущее. Средства, к которым он прибегает, комичны, потому что он утопист, стремя-

щийся к восстановлению прошлого. Эта двойственность и создает сюжет романа Сервантеса.

Дон Кихот много знает, хорошо судит. Он осуждает современную ему Испанию не только в силу своего безумия, но и в силу понимания безумия тогдашней жизни, которой он противопоставляет легенду о справедливом Золотом веке.

В речи у пастухов Дон Кихот, взяв в руки желудь, говорит о лживой и жадной морали действительности, он выступает против того здравого смысла, который всего только собрание предрассудков.

В фильме, снятом режиссером Григорием Козинцевым по сценарию Евгения Шварца, Дон Кихот и Санчо Панса мечтают о справедливости.

Эта добрая, чистая и широкая лента. В ней большие мысли, большая любовь к человечеству, сочувствие его праву на справедливость. Благодаря высокому голосу ленты в ней по-новому, как мне кажется, оправдался простор широкого экрана.

Григорий Козинцев начал работать вместе с Леонидом Траубергом и прошел в своем творчестве долгий путь. Первоначально фэксы — так называли себя эти два режиссера — стремились показать нечто странное, экзотическое, редкое в быту или ушедшее в историю. Но на этом первом этапе Козинцев и Трауберг задержались недолго.

Режиссеры перешли к циклу картин, посвященных революции, заговорили о главном, на первый взгляд, известном. Сценарии были просты и как будто хроникальны, но режиссеры сумели увидеть и показать становление революционера.

Вскрытие самого существенного и нового создало успех трилогии о Максиме.

Романтический, неиронический и удачливый образ Максима замечателен в истории советской кинематографии, которая тогда была режущим краем всего советского искусства.

Лента о Белинском имела настолько сложную сценарную судьбу и так переделывалась, что, несмотря на отдельные ее удачи, по ней нельзя судить о работе Григория Козинцева.

В «Дон Кихоте» режиссер снова вернулся на самую главную дорогу мирового искусства, доказывая, что кинематография как искусство изобразительное и как искусство, связанное со словом, может решать самые важные вопросы, которые заданы человечеством.

Работа над «Дон Кихотом» — это работа над острым сюжетом, и она может стать этапом в творческом пути

художника, но сюжетные противопоставления романа Сервантеса в инсценировке взяты не полностью.

Фильм «Дон Кихот» — инсценировка. Драмы Шекспира тоже инсценировки. Должен прибавить, что Лев Толстой уверял, что «Отелло» и «Король Лир» в новеллах были лучше, чем в драматургии Шекспира. Каждый человек по-своему читает и по-своему осмысливает то, что он видит.

В «Дон Кихоте» есть сцена, в которой великий рыцарь пытается описать наружность других рыцарей, как бы приступая к инсценировке их романов.

Эта попытка тоже вызывает спор у слушателей, к которым обратился Дон Кихот.

Инсценировка трудна, и нелегко отказаться от следования за эпическим произведением.

Евгений Шварц, в сравнении с другими авторами инсценировок великого романа, минимально нарушил структуру походов Рыцаря печального образа. Единственное отступление состоит в том, что дама, которую освободил Дон Кихот, вступивши в бой с бискайцем, потом оказывается той придворной, которая по воле герцога мистифицирует рыцаря.

Греческая драматургия инсценировала мифы, Шекспир инсценировал средневековые новеллы. В то же время каждая инсценировка, вырастая на почве определенного поэтического произведения, не только выражает его, но и перестраивает, что-то ограничивает, иногда что-то углубляет, найдя основное противоречие произведения и превращая его в ступени трагедии, по которым вместе с героем восходит зритель.

Евгений Шварц изобретательно создал сцену сговора Санчо Пансы и Дон Кихота, драматизировав, например, пробу шлема перед поездкой. У Сервантеса Дон Кихот пробует шлем у себя в комнате. В фильме Дон Кихот сперва хочет надеть шлем на голову Санчо. Разрубив шлем, он разрубил бы и голову, если бы Санчо согласился на пробу.

Здесь драматизирована наивная героическая опрометчивость Дон Кихота и осторожность, часто недостаточная, Санчо.

Прекрасна сцена со львом. Очень хорош Дон Кихот — Николай Черкасов. Он жалует и льва и себя, считая, что требование совершения подвига — жестокая ошибка. У него чувство превосходства над львом и дружба с ним.

В романе это не совсем так, но в фильме превосходно.

Глубоко продуман и поставлен основной монолог Дон Кихота. Он смонтирован в бой с мельницами. Необычай-

ность обстановки драматизирует слова и, не нарушая стиля рыцарского высказывания, вскрывает упрямое, ни с чем не считающееся вдохновение правдолюбца.

В ленте удачны все общие планы, превосходна работа операторов. А. Москвин сделал в советской кинематографии очень много, но, может быть, эта лента — одно из прекраснейших его произведений, и хорошо, что рядом с ним оператор менее известный — А. Дудко.

Краски фильма, его костюмы работы художников Е. Енея и Н. Альтмана преодолевают обычную экранную пестроту.

Лента высокоживописна, краски ее драматичны.

Когда говоришь о Дон Кихоте, надо представить себе, что в партере сидит человечество и что театр окружен жасминовой дорогой бесчисленных звезд Млечного Пути.

Разговор о величайшем произведении — всегда разговор о судьбах человечества, о причинах его побед и неудач.

Сервантес сам писал рыцарские романы, умел их оценивать. Он вырастил в рыцарском романе новый европейский роман.

Толедский каноник в разговоре со священником, соседом Дон Кихота, восхищается тем, что роман «позволяет зрелому уму проявить себя... изготовить ткань, из разноцветных и прекрасных нитей сотканную... Непринужденная форма рыцарского романа позволяет автору быть эпиком, лириком, трагиком и комиком...».

Вырастая вместе с романом, Сервантес показал крушение старого, исследовал старым новое, многое отверг в новом, построил все это на непрестанной смене комического и трагического, которое прежде всего дано в разноосмысленности оценок Дон Кихота.

В фильме Дон Кихот однообразнее, чем в романе, он всегда трогателен, всегда патетичен, но почти никогда не смешон. Это затрудняет восприятие, делает фильм при всех его огромных достоинствах трогательно монотонным.

Конечно, Испания времен Сервантеса сейчас не является предметом дискуссий, но историческая конкретность, освобожденная от случайного, должна быть сохранена во имя искусства.

Дон Кихот революционер, потому что он хочет блага человечеству, хочет Золотого века, но он реакционен в глубоком философском смысле этого слова, как всякий герой-реставратор.

Ветряные мельницы и сукновальни, работающие с помощью воды, — это новая Испания, это новый мир, который известен Дон Кихоту, но не привычен для него. Дон Кихот во многом принадлежит прошлому. И, стараясь

расколдовать королев и принцесс, он готов бичевать Санчо Пансу.

Дон Кихот содержит в себе ту трагедию, ту двойственность, которая была и у Толстого и у Достоевского. Сервантес ее вскрыл в «малой эпопее» — в комическом романе. Его роман построен на смене смешного и трагического, он включает в себя элементы плутовского романа, грубую шутку.

Глядя фильм о Дон Кихоте, мы должны смеяться, а потом думать об этом смехе.

Санчо Панса — друг Дон Кихота. Чем дальше, тем больше он верит своему господину. Санчо Панса несет в себе мудрость фольклора, он судит мир по образам, знакомым по сказкам, которые рассказывала ему мать.

Но роман построен на противопоставлении Дон Кихота и Санчо Пансы, на ощущении их несходства, раскрытии их различия. В ленте Санчо Панса никогда не противопоставлен Дон Кихоту, никогда его не обманывает.

В фильме два Дон Кихота: один — толстый крестьянин, другой — худой гидальго. Въезжая на осле, для того чтобы получить свое губернаторство, Санчо Панса говорит о своей близости к народу, но ведь ему об этом говорить незачем, потому что он сам народ, — народ, себя не осознавший.

Санчо Панса — крестьянин, он двойствен. Его товарищи подымали восстание около Овечьего источника, но после восстания пришли к королю. Исторически Санчо Панса впереди Дон Кихота, но он прежде всего не видит самого себя — это его сущность.

Вот возражение, которое я делаю по поводу киноленты, хотя она очень нравится, увлекает, заставляет странствовать.

Лента человечна, но сглажена. Трагическая противоречивость внутри героев и между героями заменена столкновением мечтателей с действительностью.

Сервантес писал грубо, гордился тем, что слуги вырывают друг у друга томик «Дон Кихота»; он был груб, как Шекспир.

Юрий Толубеев прекрасно сыграл Санчо Пансу, очень хорош он в сцене суда. Николай Черкасов взошел на опасную и завидную высоту трагической роли. Фильм при всей трагичности должен был бы утешать смехом. Смеясь над Дон Кихотом, мы исправляем его и, соглашаясь с его поступками, заменяем его идеалы, его методы.

Мысль, которую не сразу нашел сам Сервантес, воспользовавшись латинской цитатой о том, что «свободу не следует продавать ни за какие деньги», и которая превращается потом в великую речь Дон Кихота, бросив-

шего утечи замка герцога во имя свободы,— благородная мысль романа. Она пронизывает картину.

Движение героев в фильме, их связь с пейзажем, показ пустыни Испании через проезд героя, который хочет переделать, украсить и возвысить свою страну,— сделаны очень хорошо.

Лента живописна в глубоком смысле этого слова, в смысле понимания живописи как средства познания мира; лента является большой удачей, но сюжетное разрешение романа, некоторая суженность центрального образа, ощущение его главным образом как печального уменьшает ее идейную емкость.

Фильм имеет свои пределы. Мы не можем требовать, чтобы он исчерпал роман. То, что я говорю,— не упрек, но я хотел бы отметить, что кинолента не передает полноты колебаний романа между веселым и печальным.

Контрасты — различные способы разгадывания и обнаруживания свойств единого характера — очень существенное качество в искусстве.

Сдержанность, бедность, нищета пейзажа подчеркивают, например, пышность мечты Дон Кихота.

Храбрый, готовый к бою, умеющий атаковать, Дон Кихот едет по бесплодным, выветрившимся скалам Ламанчи, за ним следует Санчо Панса. Эти пробеги, полные сомнений одного и храбрости другого,— прекрасны.

Прекрасны холод и высокомерная ирония, вежливая наглость и брезгливая скука красивого двора герцога — рядом с безумной непосредственностью главного героя.

Но, оказавшись победителем как живописец, как творец движения в картине, режиссер не показал всей широты образа. Может быть, помешал метраж, через меру которого следовало переступить, но переступить не решились.

Огромный роман, осуществляемый на далеком от нас по месту и времени материале, все же требовал более широких рамок.

Но не будем омрачать радость упреком.

1957

О ТОМ, КАК РОДИЛСЯ НОВЫЙ ЭПОС

И сейчас помню последнюю сцену эксцентрического спектакля фэксов по «Женитьбе» Гоголя. Молодая женщина стоит перед окном. Вечер. Она смотрит вниз.

Мы забыли, говоря о «Женитьбе» Гоголя, что когда Подколесин выпрыгнул в окно, то женщина, с которой его

хотели обвенчать, в результате побега жениха попала в трагическое положение. Мы забыли этот спектакль. Но в нем Подколесин медленно влюблялся в Агафью Тихоновну и как бы оживал.

Когда-то я спросил у Паустовского — он много и легко писал: «Что ты чувствуешь, когдаходишь в комнату и видишь письменный стол?» Он коротко ответил: «Панику».

Писать всегда трудно, и изменять линию жизни трудно. И понять, что в ней меняется, очень трудно.

Фэкссы — Козинцев, Трауберг, Герасимов, который первым пришел на объявление о наборе на Фабрику эксцентрическогоактера, Костричкин, Магарилл, Жеймо, Соболевский, позже оператор Андрей Москвин, — все они были очень молоды и начинали с эксцентрики, пародии, стилизации, не думая об эпосе.

Борис Пастернак сказал:

«Не верят, верят, жгут огни,

А между тем родился эпос».

Это воспоминание о времени действия «Илиады».

Фэкссы начинали радостно. Жили тогда с радостным чувством перемены, с желанием ускорить эту перемену.

Гоголь, Пушкин оставались на своих местах. Но они становились как будто четче и ближе. И Гоголь, памятник которому стоял на Арбате, печальный Гоголь — теперь он стоит во дворе дома, в котором писатель умер, — Гоголь, тогда казалось, улыбается.

Молодые люди вспомнили любовь к цирку, к театру, к зрелищу. Они отнеслись к событиям пьесы, как к фактам собственной жизни.

Все хотели согреть, разбить яйцо искусства, помочь новому искусству вырваться, полететь или запеть.

Это было время Эйзенштейна, очень молодого, очень знающего инженера, который изучал иероглифы. Это было время, когда казалось, что для искусства необходимо все — и знание иероглифов, и инженерное знание, и балаган, и веселость. Но и раньше не случайно в «Ревизоре» Бобчинский падал с дверью в номер Хлестакова: старый человек подслушивал, и этот способ появления на сцене не портил великую комедию, он как бы делал в ней пометки красным карандашом.

Конечно, будущее время всегда лучше сегодняшнего момента, потому что «сейчас» нет — оно проходит.

Будущее освещает «сейчас».

Так думал Григорий Михайлович Козинцев. Он знал, что будущее проясняет смех комедии и боль трагедии. Оно по-детски огненно, весело, обрадовано тем, что мир существует.

Искусство революции—искусство обрадованное, это искусство глубокого понимания, сочувствия.

Фэксы и Эйзенштейн родились рядом, и так и должно быть.

В мире даже тени имеют свой цвет. Звонкое слово «фэкссы» осталось только в истории кино. Но они получили возможность и показать похождения Октябрины и посочувствовать, как своему родственнику, Акакию Акакиевичу. Лента «Шинель» по сценарию Юрия Тынянова была превосходной вещью, ее надо бы снова выпустить на экран, чтобы вспомнить и радоваться.

Трилогия о Максиме—прекрасная вещь. Прекрасен Борис Чирков в роли Максима, прекрасен Михаил Жаров в роли бильярдиста. Он освещен светом революции, который его разоблачает. Мы радуемся, когда Максим обыгрывает короля бильярда. Новый человек все должен уметь делать лучше.

Молодым умер Григорий Михайлович, так я пишу потому, что я намного старше его. Картины, снятые им по Шекспиру, хороши, но они не исчерпали Шекспира, они должны быть продолжены. О вечном Шекспире на сцене мечтал Белинский, который много раз смотрел «Гамлета» с Мочаловым.

Помню Олега Даля в «Короле Лире». Шут один сопровождает ошибающегося человека, один опровергает его горе своим сочувствием и звуками своей дудки. Олег Даль переигрывал всех. Я помню его и понимаю Станиславского, который говорил, что короля играет и его свита. Понятно, почему в театре Шекспира шуту давали волю импровизировать и платили дорожке всех актеров. Герои Шекспира освещают и переосмысливают друг друга.

Что мне еще сказать об ушедшем так рано Григории Михайловиче? Он вместе с другими очень хорошо начал. Это было начало нового эпоса.

1980

ЗА ТРАДИЦИОННОЙ СХЕМОЙ...

В ленте «Борец и клоун», снятой по сценарию Н. Погодина, показан старый цирк. В те времена, к которым относится действие фильма, чемпионаты французской борьбы проходили в Петербурге на цирковой арене и в Михайловском манеже.

В цирках чемпионаты вытесняли другие части программы.

Борцы не только боролись, но и гнули на шее коночные, сравнительно легкие рельсы и завязывали железо.

На арене обыкновенно выступали несколько настоящих борцов, а рядом с ними тяжелые, огромные, не очень сильные гиганты с устрашающими фамилиями. Старались сделать так, чтобы в каждой борющейся паре был свой конфликт: боролись «сила против ловкости» или «свирепый гигант против солнечного мальчика».

Сенсации чемпионатов раздувала мелкая «желтая» пресса: в Петербурге — «Петербургская газета», в Москве — «Московский листок».

Бывали борцы-скандалисты. Помню одного такого — огромный и тяжелый, любил он увеличивать свои габариты ватой, катался на трехколесном автомобиле, в кабину которого едва влезал, и сам сообщал в газеты о своих скандалах.

В то же время борьба была самым популярным спортом — тогда почти не знали легкой атлетики, только начинался футбол.

В темном Михайловском манеже, в загончике, выгуженном среди огромной пустоты здания, собиралась бедно одетая молодежь, которая судила с видом знатоков о всех приемах борьбы. Публика на чемпионатах была самая демократическая.

Среди борцов славился больше всех Иван Поддубный — человек с настоящим спортивным именем; гремели фамилии Луриха, Збышки-Цыганевича, Заикина.

Александр Блок в письме к матери от 21 февраля 1911 года сообщал о своих новых интересах, о том, что от него отходит последняя «тьма декадентства». Тут же он пишет:

«Отсюда — постоянное требование формы, мое в частности; форма — плоть идеи; в мировом оркестре искусств не последнее место занимает искусство «легкой атлетики» и та самая «французская борьба», которая есть точный сколок с древней борьбы в Греции и Риме».

Французская борьба занимала тогда много места, так же как и цирк, в котором Анатолий Дуров прославился попыткой внести на арену публицистику — довольно либеральную, не больше.

Анатолия Дурова не надо путать с Владимиром Дуровым.

Как белый клоун, не искажающий свое лицо, как новый человек на арене, Анатолий Дуров был очень интересен, но дрессировщиком он был не великим: его звери главным образом пробегали через арену; пробеги зверей оформлялись злободневными репризами клоуна.

Владимир Дуров с его теорией дрессировки глубже и значительнее.

Русский цирк сейчас—явление мировое, но и старый русский цирк при изобилии в нем интернациональных номеров имел свои замечательные национальные номера, хранил прекрасные элементы цирковой традиции.

Съемки картины «Борец и клоун» начал покойный К. Юдин.

Судьба режиссера, специализировавшегося на комедиях и приключенческих лентах, трудна и сложна. Смех должен взрываться непосредственно за эпизодом, данным на экране. Зритель все время проверяет режиссера и актера.

Если на минуту связь между зрительным залом и экраном потеряна, то воцаряется недоверчивая тишина.

Качество смеха—что оказалось смешным—тоже проверяется зрителем. Потому-то именно комедийные ленты—самые точные на экране.

К. Юдин прожил подвижническую жизнь, борясь за развитие кинокомедии.

Удача пришла к нему тогда, когда он встретился с молодой и долго непонятой повестью А. Чехова «Шведская спичка». Прекрасный чеховский сюжет с борьбой смешного и страшного, с разгадкой таинственного как пародийного был умело прочитан режиссером.

К. Юдин прошел долгий путь по трудным, непротоптанным дорогам.

Не прост и путь Бориса Барнета. Режиссер Барнет превосходно видит частность, он с такой реалистической силой воспроизводит отдельные характеры, что куски его ленты часто разрушают сценарий, а сам режиссер не умеет построить целиком реалистическое произведение.

Мы все помним превосходные частности в картинах Барнета, но как целую вещь больше всего помним «Украину».

Барнет—режиссер, который еще не нашел своего драматурга.

Довершая работу К. Юдина по сценарию Николая Погодина, Барнет создал законченное произведение, хотя, с моей точки зрения, сценарий был условен.

«Борец и клоун»—очень хорошая лента. Атмосфера старого цирка прекрасно передана. Лента романтична и занимательна.

Построена она на традиционном материале. Русский богатырь из грузчиков поступает в цирк, борется и не хочет идти на уступки: он вносит на арену цирка

спортивную честность. Борец влюбляется с первого взгляда в прекрасную акробатку Мими; акробатка разбивается. У борца есть друг клоун, у клоуна — соперник, который хочет погубить его. У борца есть враги — предприниматели, которые хотят заставить его пойти на компромисс или погубить, но сильный и по-своему лукавый борец при помощи коварной и по-своему правдивой и, может быть, полувлюбленной француженки (лаконичную роль которой превосходно играет К. Игнатова) побеждает.

За трогательной и много раз пародировавшейся темой стоит не только вечное человеческое чувство, но и консервативность форм цирка.

Сравнительно недавно Чарли Чаплин в «Огнях рампы» показал нам новое воплощение старой темы итальянского цирка: Коломбина и двое влюбленных. Арлекин похищает Коломбину у Пьеро так, как он похищал ее на подмостках народного театра, в опере и в вещах символистов.

Чарли Чаплин грустно обновил тему, введя в нее трагедию старости.

В новой советской картине Мими, роль которой исполняет молодая артистка И. Арепина, — одновременно и бедная циркачка и Маруся Никифорова. Старая схема реалистически обновлена.

Роль Анатолия Дурова играет актер А. Михайлов, играет интересно, хотя именно положения, в которые он поставлен, традиционны и не обновлены. Клоун, у которого умирает ребенок, должен идти на арену — тема, может быть, и выигрышная, но она заиграна.

Можно поставить вопрос и о самой характеристике Анатолия Дурова. Насколько я знаю, Анатолий, Владимир и Юрий Дуровы происходят из рода дворян Дуровых, из этого же рода происходила прекрасная писательница Надежда Дурова, автор записок о 1812 годе, которые высоко ценил Пушкин. О брате ее Дурове Пушкин писал как о русском Фальстафе. Для дворянина преодолеть свое, пусть очень очень условное общественное положение и выйти на арену было некоторым подвигом.

Это могло бы дать краску образу, осложнить его, тем более что на экране мы видим Анатолия Дурова, говорящего по-французски.

В искусстве не надо копировать действительность, но следует учитывать ее противоречивость. Между тем Анатолий Дуров в фильме дан упрощенно.

В то время французская борьба, как это ни странно звучит, была русским национальным спортом, хотя она и оставалась цирковым зрелищем.

Борцы находились в ложном положении, но зрители любили борцов и понимали борьбу.

Я думаю, что Рауль Буше не был злодеем: это был хороший борец того времени. Нужно сказать, что роль Рауля Буше сыграна А. Соловьевым лучше, чем она написана в сценарии.

У Буше кроме той хитрости с оливковым маслом, которая ему приписана в сценарии, были настоящая сила, настоящая уменье.

Был ли в самом деле случай с оливковым маслом, я не знаю, но думаю, что противник у героя должен быть могучим, а не только сильным. Это почти показано в картине, но это не написано в сценарии.

Борьба «добрых» и «злых» в сценарии дана с отвлеченностью циркового представления, а не с точностью кинематографического анализа.

Роль Ивана Поддубного играет С. Чекан, который удивил меня хорошим пониманием техники борьбы и спокойной, несколько печальной манерой игры. Упрек может быть один: образ несколько монотонен.

А. Топчиеву в роли злодея клоуна Орландо помог сценарий. Ему есть что играть: злодей клоун в то же время хороший товарищ.

Хорош Борис Петкер в роли Труцци. Эксплуататор, жестокий владелец цирка не оправдан, но человечески объяснен. Он правдоподобен, когда требует от акробатки темпа, который для нее непосилен.

М. Казаковой — невесте Поддубного — сценарий и режиссер не дали роли. Между тем слава, которая отнимает любимого, — хорошая тема.

Отец Поддубного — А. Гамбург интересно дан похожим на сына, очень кинематографичен по спокойной манере игры, но ему также не хватает нескольких метров фильма для полной жизни образа. Тема его — это нарядная любовь к цирку. Цирк обманул Ивана Поддубного, однако не только для него самого, но и для семьи цирк привлекателен.

Село вернуло борца на арену, поняв его славу.

Сцена в цирке — одна из кульминаций картины, но тут не хватает места для семьи Поддубного, которая морально решает вопрос о возвращении борца на арену.

Дядя Ваня (артист С. Каюков) показан правдоподобно, хотя и его роль несколько монотонна. Дядя Ваня — Лебедев был прекрасным конферансье, умевшим оживить парад, дать неожиданную реплику.

Дядя Ваня был крупнее того образа, который дал сценарист. Прежде всего Лебедев был спортсменом. Я смутно помню его квартиру, которая находилась на

третьем этаже одного из домов Надеждинской улицы: здесь боролись, учились поднимать тяжести, здесь Лебедев находил, как мы бы сказали сейчас, новые кадры борцов. Все это не мешало ему быть крупным организатором спортивных обманов публики.

Лента хорошо снята оператором С. Полуяновым.

Пестрота цирка, грубость его гаммы, отличие парижской арены от русской провинциальной умело показаны в цвете художниками В. Щербаком и Б. Эрдманом.

Хороши пейзажи Украины, но они не введены в сюжет.

Как всегда, Барнету удалось эпизодические лица: Барнет понимает человека толпы, его слово, мысль, жест.

Очень хорош глухой любитель борьбы — одессит, который многословно и путано показал борцу дорогу в цирк. Для старика это самый важный момент его биографии; старик показан так, что он оживляет толпу зрителей цирка, освещает ее.

Надо сказать, что вся лента цельна, несмотря на то, что она снята двумя режиссерами. Нет стиливого разнообразия, может быть, кроме неудачной сцены появления городских в квартире Дурова.

Можно полагать, что картину с интересом посмотрят наши зрители, особенно молодежь.

1958

ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ РАССКАЗЫВАЕТ...

Когда мы читаем обычный детективный роман, то какое бы состояние ни получил герой в результате запутанных происшествий, мы сами от этого не имеем никакой прибыли. Уже Теккерей в романе «Ньюкомы» говорит, что ни золото, которым осыпает автор своих героев, ни палочные удары, которыми он наказывает злодеев, — все это не имеет реальной цены. Но когда предметом тайны является истина, мы оказываемся заинтересованными наследниками и получаем наследство в самом деле.

Я приведу пример. Б. Казанский написал две книги. Одна называется «В мире слов», другая — «Разгаданная надпись». Первая посвящена истории возникновения слов, вторая рассказывает о том, как ученые расшифровали египетские иероглифы и как вообще происходят процессы разгадывания иноязычной надписи, способ начертания которой утрачен.

Эти две замечательные книги мало рецензировали, хотя их несколько раз переиздавали и они имели успех у читателя. Книги Казанского, по-моему, являются прародителями нового жанра — советского «научного детектива».

Другой пример — книга С. Смирнова о героях Брестской крепости. Шаг за шагом мы вместе с автором следим за тем, как разгадывается история сопротивления: героический бой распадается на понятные нам подвиги, и эти подвиги объясняют нам душу советского человека.

Этот высокий жанр документален не потому, что люди боятся выдумать, а потому, что действительность, показанная и постигнутая в своей полноте, прекрасна.

Литературовед и выдающийся имитатор Ираклий Андроников вместе со сценаристом Сергеем Владимирским и режиссером Михаилом Шапиро создали ленту «Загадка Н. Ф. И.». Эта лента состоит из трех эпизодов, из которых первые два представляют собой показ процесса работы литературоведа.

Начнем с заглавной новеллы, которая в ленте занимает второе место.

Существуют стихи Лермонтова, которые посвящены Н. Ф. И. Было предположение, что эта Н. Ф. И. — дочь драматурга Иванова.

В «Загадке Н. Ф. И.» Андроников показал пример литературных поисков, так сказать, в чистом виде.

Работа Андроникова художественно оригинальна: он воссоздает эпизод биографии Лермонтова по его стихам и обнаруживает за стихами драму поэта.

Как создатель нового исполнительского жанра, как актер Ираклий Андроников — явление необычное. Он открывает новые горизонты в кино и в телевидении.

Он не только возбуждает интерес у зрителя, но и делает его участником литературных поисков. Я думаю, что после просмотра этой ленты многие зрители будут с еще большим интересом относиться к литературоведению, к литературным документам, к старым книгам, лучше поймут их ценность.

Литературоведческие поиски Ираклия Андроникова дали важные результаты: сопоставляя тексты, он установил, что Н. Ф. Ивановой посвящены не три-четыре стихотворения, как мы думали раньше, а целый цикл лермонтовских стихов — всего тридцать. Он создал «попутно» биографии женщины, которую любил неудачной любовью Лермонтов, и ее мужа — людей, характерных для своей среды. Многие объясняет нам в психологии

поэта эта высокая и гордая любовь, которая не могла быть счастливой. Прекрасно использовал И. Андроников беглые упоминания в документах, которые до него были хорошо известны, но плохо прочитаны.

Наконец, поиски Андроникова приводят нас к новым находкам — к альбому, в котором записаны, правда не лермонтовской рукой, неведомые нам стихотворения Лермонтова. Зритель обогащается этими стихами, превосходя прочитанными Андрониковым.

Это лучшее, что есть в ленте.

Она сюжетна в высоком смысле этого слова — зрителю становятся близкими высокие переживания Лермонтова. В то же время лента весела, шутлива, в ней показаны разные люди, и показаны сложно.

Это очень интересное, точно построенное кинопроизведение. В его создании принял участие оригинальный кинодраматург Сергей Владимирский, который до этого показал нам много лет назад прекрасную новаторскую ленту о рукописях А. С. Пушкина, разобрав вместе с С. М. Бонди историю создания произведения.

С моей точки зрения, несколько слабее в актерском исполнении первая новелла — «Подпись под рисунком». Ее содержание — документация лермонтовских рисунков, поиски тех мест и тех руин, с которых сделаны зарисовки. Поиски эти удачны.

Выясняется, что в основе тех вещей Лермонтова, которые мы считали чисто романтическими, а иногда имеющими лишь литературные источники, лежит народное предание и исторический памятник.

В первой новелле хорошо сняты несколько грузинских колхозников, искренне заинтересованных в литературном поиске, но литературоведческой работой Андроникова и показом его актерского искусства эта часть фильма менее наполнена, чем вторая.

Третья часть ленты представляет собой рассказ сторожа могилы Лермонтова. В ней есть прекрасные удаchi «двойного» показа, когда крестьянин, которого играет Ираклий Андроников, в свою очередь создает образ бабушки Лермонтова. Это двойное перевоплощение не актерский трюк, а лирическое углубление темы.

Произведение Ираклия Андроникова, Сергея Владимирского и Михаила Шапиро — несомненная удача, и удача кинематографическая.

Зритель смотрит фильм с напряженным интересом и после сеанса оказывается духовно обогащенным.

Но у ленты есть и другое значение. Она представляет собой новое явление в телевидении.

Когда-то Владимир Маяковский написал статью под

названием «Расширение словесной базы». В этой статье говорилось о значении звучащего слова в поэзии: «Революция не аннулировала ни одного своего завоевания. Она увеличила силу завоевания материальными и техническими силами. Книга не уничтожит трибуны. Книга уже уничтожила в свое время рукопись. Рукопись — только начало книги. Трибуну, эстраду — продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру».

На Западе не все это понимают. Мы слышим крик отчаяния, что телевидение убивает книгу, что люди разучиваются читать. Мы думаем, что разучиваются читать они не потому, что смотрят телепередачи, а потому, что многие из них живут плохо, просто им не до книги.

Телевизор не только не соперник книги — это новый способ связи людей, новый способ фиксации слова.

Звучащее слово жизненней и могущественней книжного. В хорошем исполнении фраза писателя становится не беднее, а богаче.

Для пропаганды этого богатства нужна большая изобретательность.

Ею отличается Ираклий Андроников.

Важно понять принципиальное значение ленты. В ней мы находим художественно построенную речь. Она интересует зрителя, который смотрит и слушает неотрывно и узнает новое. Перед нами — возникновение нового этапа телевизионного искусства. Роль так называемого диктора меняется, углубляется. Обо всем этом мечтал Яхонтов и Маяковский. Об этом должны были бы подумать художники нового искусства, искусства телевидения.

То, что сделал Ираклий Андроников, — разбег перед большим полетом. Телевидение не должно копировать театр, не должно копировать кино. Оно не просто радио с изображением. В нем заключена возможность нового расширения «словесной базы», расширения художественного мышления.

1959

«ВОЙНА И МИР» КИНГА ВИДОРА

Лев Толстой говорил, что он «бесчисленное количество раз начинал и бросал писать историю из 12-го года». Старая романная форма казалась ему несообразной с

величественным, глубоким и разносторонним содержанием.

Толстой подчеркивал, что русские вообще не пишут романов в том смысле, в каком понимают этот род сочинения в Европе. Великие русские произведения — и тут Толстой вспоминал Тургенева, Гоголя и Аксакова — не укладываются в обычную романную форму. Писатель хочет передать действительность, но между ним и действительностью находятся истари созданные предшествующими поколениями литературные формы. Они и помогают осуществлению замысла, но в то же время они предлагают готовые решения, которые надо преодолеть для того, чтобы точно и ярко передать новое содержание.

Толстому хотелось показать, что война 1812 года была выиграна русским народом, его особым чувством патриотизма. Психология героев у Толстого не такова, как у других писателей. Он умеет глубоко анализировать человеческую душу, но понимает, что самые основные решения человека приходят не только от его сознания, но и от жизненных обстоятельств, от всего бытия, которым определяется сознание. В старом яснополянском доме в кабинете Льва Толстого прямо на гравюре дрезденской божьей матери расположены полки с энциклопедическим словарем Брокгауза и Ефрона. В статье о Марксе Толстой тонкой линией подчеркнул слова: «Бытие определяет сознание». Конечно, самим Толстым это не было сказано с полной художественной убедительностью, но он понимал, что не психологизирование героев и не их отношения в узком кругу семьи определяют их решения.

Старый европейский роман, заключенный в рамки семейственности, был преодолен Львом Толстым. Его роман «Анна Каренина» показывает не только несчастную любовь Анны, но и всю Россию, в которой все перевернулось и никак не может уложиться. За героями Толстого нет литературных прототипов. Наташа Ростова — прекрасная, талантливая девушка, но в то же время она чувственная женщина. И Толстой не осуждает эту чувственность, понимает ее человечность и противопоставляет чувственность Наташи звериной чувственности Элен. Пьер Безухов не просто барин, философ и не разочарованный молодой человек, — это думающий, недовольный собой, могучий сын вельможи и крепостной крестьянки.

И так можно сказать про каждого героя. Действующих лиц романа Толстого очень трудно расписать по обычным театральным и кинематографическим амплуа. Снять кар-

тину, инсценировать роман Толстого — это подвиг, подвиг очень трудный.

Поэтому работа Ирвина Шоу, написавшего в содружестве с итальянскими коллегами сценарий для американо-итальянского фильма «Война и мир», — большая работа. Уже первоначальный выбор эпизодов из грандиозного романа — великий труд: ведь надо отобрать самое важное, а роман состоит не только из самого важного, но еще из бесчисленных сцеплений, и эти сцепления, описания вещей и явлений в своем взаимодействии определяют содержание романа в его конкретности.

Начнем с удач режиссера Кинга Видора и сценариста Ирвина Шоу.

Очень хороша сцена дуэли Долохова и Пьера Безухова. Она удачна по живописному решению, по точности видения русской природы (или по точности догадки о ней). Холодное солнце, освещенный утренним солнцем нетоптанный снег, холод — и люди, которые приведены судьбой к барьеру. Сцена показывает, какой замечательный режиссер снимал картину.

Очень смело и очень интересно выбрана артистка на роль Наташи — Одри Хепбэрн. Прекрасна сцена бала — первого бала, на котором танцует Наташа.

Другие герои возбуждают споры и сомнения, но и этого нельзя сказать про Андрея Болконского, роль которого играет Мэл Феррер. Этот красивый актер, занимающий должное место на экране, не осуществляет ни хорошо ни плохо роли Андрея Болконского. Умного и бесполезного для войны, трагически не включенного в события героя актер Феррер не увидел.

Дальше начинаются условные решения.

Княжна Марья у Толстого — некрасивая и внутренне значительная женщина.

Эта роль поручена очень привлекательной Анне Марии Ферреро. У княжны Марьи режиссер отнял основную трудность ее жизни, основной груз, который несла девушка — некрасивая, ходящая сильными мужскими шагами, стареющая и поэтичная.

Очень слаба Элен, которую играет Анита Экберг. Элен — с ее плечами, отполированными бесчисленными взглядами, самодовольная дура, которая ничего не видит и не слышит, кроме своих интересов, трусливый хищник — превращена в обыкновенную женщину.

Некоторые ошибки понятны и извинительны. Джон Милз, талантливый актер, играет Платона Каратаева. Каратаев — русский человек, круглый, ладный, хорошо двигающийся. Актер играет явно для нас иностранца. Платон Каратаев не так складывается

Не сумев изобразить Кутузова, режиссер не смог показать и Наполеона. Толстой не любил Наполеона. Но у него есть записи, свидетельствующие о полном понимании значения Наполеона. В черновиках Толстого все главные герои в своей характеристике определены и по их отношению к Наполеону. Одни его обожают, другие ревнуют, третьи презирают. Наполеон был определенным выражением своего времени, а не анекдотом и не ошибкой истории. Толстой говорит, что Наполеон — откупщик, он понимает буржуазный характер великого военачальника. Но тот Наполеон, который ходит в этой картине в изображении Герберта Лома, этот Наполеон с подчеркнутым итальянским характером раскрыт слишком лобово. В искусстве тенденция должна быть заключена в образе, а не стоять перед образом.

Большим достоинством картины является то, что в ней показаны, и показаны хорошо, упорство русских в бою и величайшие трудности боя с русскими. Лента снята с уважением к русскому народу, и это заслуживает не комплиментов, а признания заслуг американского режиссера, увидевшего истину.

Что касается деталей фильма, то они часто неточны. Повествуя о войне 1812 года, Кинг Видор часто показывает снег, грязь, мороз не вовремя и не на месте. Наполеон выступил из Москвы седьмого октября по старому стилю и шел, по словам одних французских историков, двадцать одни сутки, а по словам других — восемнадцать суток при сухой погоде по хорошей дороге. Во всяком случае дожди и стужа начались в самых последних числах октября. По пути от Смоленска до Орши мороз не превышал двух-четырёх градусов. Днепр уже остановился, но переход по льду был невозможен; через Березину Наполеону пришлось строить мост, прочного льда тоже не было. Толстой отмечает, что Пьер Безухов идет из Москвы без шинели и не страдает от холода. Он пишет: «Холода большого не было и днем на ходу всегда бывало даже жарко». В ночь перед освобождением Пьера капают дожди.

Наполеона гнали и связывали не морозы, а параллельное преследование, которое проводил Кутузов, и неутомимость русской армии. Поэтому подчеркивание физических трудностей войны, которое вообще очень популярно на Западе, неправильно. Великую стужу и замерзание армии надо отодвинуть к тому времени, когда фактически армия уже развалилась.

Мы увидели ленту, логически построенную, умело сыгранную, но правда Толстого, его подвиг писателя-реалиста затемнены системой литературных условностей.

Лента смотрится с интересом, а иногда, как в сцене

первого бала Наташи, захватывает зрителя. Она впечатляет грандиозностью постановки и ее серьезностью.

Но у нас картина оставляет чувство вины — за то, что мы сами не собрались показать своему народу с экрана «Войну и мир», чтобы помочь зрителю вчитаться в великое произведение. Обращаться к великим классикам нужно не для того, чтобы брать событийную часть их произведений, а для того, чтобы научиться их анализу жизни. Без такой задачи обращение к художественной литературе бессмысленно.

1958

«БЕЛЫЕ НОЧИ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО И И. ПЫРЬЕВА

Раскрытие каждого художественного произведения, чтение сценария основаны на раскрытии внутреннего спора, внутреннего конфликта, противоречия и явления. Это противоречие должно быть высоко понято.

Нахождение конфликта, выясняющего истинную сущность явления, — первая задача художника.

У каждого времени свои конфликты.

Режиссер Иван Пырьев прочел (вероятно, давно) «Белые ночи» Достоевского. Написал сценарий и сам его снял. Для Ивана Пырьева конфликтом произведения является бедная жизнь какого-то чиновника и его мечты. Случайно чиновник встречает на улице привлекательную девушку и рассказывает ей о своих мечтах. Влюбляется в нее, но у девушки есть жених, жилец; по Пырьеву, он революционер, преследуемый властями и уехавший куда-то по опасному поручению.

Признаки революционера следующие: жилец носит плед (который еще не носили в 1848 году, а начали носить лет через пятнадцать), очки и по всему облику напоминает молодого Добролюбова. Через год жених возвращается, невеста, увидев его, покидает мечтателя, и мечтатель спивается, и весь разговор о белых ночах дается как рассказ небритого алкоголика.

Конфликт для Пырьева состоит в том, что мечта хуже действительности.

Роман «Белые ночи» сравнительно малоизвестен, и появятся сотни тысяч людей, а если случится несчастье, то и больше, которые будут знать вещь Достоевского по И. Пырьеву.

Считаю, что необходимы меры неотложной помощи. Начнем с заголовка вещи — «Белые ночи».

Белые ночи прекрасно описаны Пушкиным, который говорил про них:

«Прозрачный сумрак, блеск безлунный...»

Он продолжал:

«...И не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса».

Герой поэмы «Медный всадник» Евгений жил в Коломне: это местность в Петербурге, у Екатерининского канала.

Режиссер Пырьев начинает свою работу с того, что снимает белые ночи в Москве, где их нет: поэтому их надо создать в ателье; строят набережные и каналы в закрытом помещении.

Белые ночи—это блеск, это рассеянный свет, отсутствие теней. В ателье по ошибке создают сумрак и слабо увиденные сквозь туман мачты барок.

Зрительная тональность вещи, ее освещение прочтены неправильно: герой жалок, неряшлив, люди двигаются разболтанно.

Что такое русское искусство 1848 года в живописном отношении? Это П. Федотов, братья Агины, Е. Бернгардский—люди, которые рисовали Петербург и хорошо его знали. Рисовали они простых людей, часто смешных, но никогда безобразных, потому что сами они были учениками великих мастеров и любили простого человека.

Сам герой и место действия у Достоевского связаны с Пушкиным и с «Медным всадником». Мечтатель, говоря девушке о своих мечтах, вспоминает «Домик в Коломне», «свой уголок».

Это потомок Евгения.

Это человек большой, хотя и несчастной судьбы.

В статье 1861 года «Петербургские сновидения в стихах и прозе» Ф. М. Достоевский вспоминает свою историю, свои мечты, увлечения романами и женщину, которая его любила, а потом вышла за какого-то бедного и некрасивого человека. Герой «Белых ночей»—это, конечно, не сам Достоевский, но это человек его окружения, человек из его кружка, мечтает он потому, что ему не дают настоящего дела. Я напомним Ивану Александровичу Пырьеву одну вещь, которую он, вероятно, и не знает, а знать бы надо было.

В 1847 году Достоевский вел «Петербургскую летопись» в «Санкт-Петербургских ведомостях». Вот что он написал там: «Говорят, что мы, русские, как-то от природы ленивы и любим сторониться от дела, а навязки его нам, так сделаем так, что и на дело не будет похоже.

Полно, правда ли?» Дальше Достоевский объясняет, что русские не любят делать то, что не вызывает у них сочувствия, но что русский человек жаден к действительности. Только отсутствие настоящей работы делает человека мечтателем.

После ареста на допросе Достоевский говорил о фурьеризме, об утопических социалистах. Конечно, он прежде всего оправдывался, но говорил он вещи, имеющие значение и для него самого. Анализируя Французскую революцию 1848 года, он сказал: «Фурьеристы во время всего февральского переворота ни разу не вышли на улицу, а остались в редакции своего журнала, где они проводят свое время уже с лишком двадцать лет в мечтах о будущей красоте фаланстеры».

Жизнь в городах того времени создавала, по словам Фурье, отвращение к труду и не давала удовлетворения страстям человека. Извращенные страсти становились пороками. Фурье предполагал, не изменяя государственного устройства, создать ассоциации-фаланги, члены которых жили бы в великолепных жилищах-фаланстерах и занимались бы производственным трудом.

Многие петрашевцы мечтали о большем и об ином: о прямой политической борьбе.

Мечтатель Достоевского — фурьерист, петрашевец. Город, в котором он живет, ему ненавистен.

Режиссер, пользуясь словами героя, который упоминает оперу, решил, что герой мечтает о разнообразных дивертисментах, и покарал его за это в своем киносценарии. Благонравного жильца, который у Достоевского поехал в Москву «устроить дела свои» и потом, приехав, женился на Настеньке, он сделал революционером.

Можно было бы сказать, что все поставлено на голову, но, к сожалению, головы у произведения нет.

Непонятна тоска девушки, ее вина перед мечтателем. Она пишет к нему в последнем письме: «О, если б вы были он!»

Мечтатель лучше того человека, за которого выходит замуж Настенька.

Перед тем как перейти к подробному анализу произведения, скажу, что в ленте есть натурные съемки и игровые места, которые можно смотреть, но все погублено картонностью вещи. Петербург кажется таким же картонным, как замок, в котором мечтатель бьется на шпагах, целуясь с женщиной через решетку в промежутках между выпадами. Замок так же лубочен, как сераль с одалисками и битвы с какими-то восточными злодеями.

Произошла серьезная ошибка и в прочтении вещи и в способе ее осуществления. Надо думать о причинах

ошибки: почему никто не помог Пырьеву, почему он оказался запертым в ателье и никто не открыл ему дверку и не выпустил его на волю, широко понимаемую, к истинному пониманию предмета и к видению красоты мира. В кадрах картины везде вместо красоты условнейшая красивость.

В вещи Достоевского «Белые ночи» основной конфликт состоит в том, что человек зажат в городе. Ему трудно идти даже до первых деревьев. Он живет в каменных кишках старого Петербурга, на Екатерининском канале. Он дружит с домами и смотрит, как купцы искажают дома, красят их в желтую охру, не выделяя архитектурных деталей.

Человек встречает женщину и рассказывает о своих мечтах. О чем он мечтает? Он мечтает о большой жизни; он вспоминает оперу Гофмана.

Нужно сказать, что упоминание об опере отсутствует в том тексте «Белых ночей», который был в 48-м году напечатан в «Отечественных записках». Тот дивертисмент, который создан режиссером И. Пырьевым, основан на девяти очень плохо прочитанных строках, появившихся у Достоевского только в издании 1860 года. Ключ вещи не в них, да и говорится о другом.

Режиссер про себя довольно снисходительно говорит, что он зашел в тупик или в закоулок. Ему видней — куда именно.

Почему произведение, не центральное у Достоевского, но большое по своему смыслу, да и сама тема человека, зажатого в каменную горсть города, — закоулок? Потому что режиссер или сценарист не сумел прочесть произведение, которое ставит.

«Белые ночи» были посвящены поэту-петрашевцу А. Н. Плещееву, тому самому, которому принадлежит призыв к друзьям:

«Вперед! Без страха и сомненья
На подвиг доблестный, друзья!
Зарю святого искупленья
Уж в небесах завидел я!»

Это стихи революционера, но это и стихи утописта. Петрашевцы вспоминали их на эшафоте.

Почему же так неудачны «Белые ночи»? Они сняты человеком, не понявшим произведения.

Чего хочет мечтатель «Белых ночей»? Он мечтает не только об опере — нет, он хочет исторического действия, участия в истории, вмешательства в нее, а так как это для него невозможно, то именно поэтому он мечтает, но мечтает он о деле, а не о рисуночках, похожих на наклейки к турецкому табаку.

Он думает о героической роли при взятии Казани, о споре Гуса с собором прелатов, о сражении при Березине и о домике в Коломне. А в Коломне жил знакомый нам герой «Медного всадника» Евгений — восставший плебей.

«Белые ночи» — это сентиментальный роман, но мечты героя — мечты о социальной справедливости. Они зажаты; раскрыть их, договорить, снять цензурные решетки чрезвычайно трудно, потому что здесь железо запретов приросло к мясу сердца.

Но делать из всего этого только мечту бездельника — результат непонимания определенного исторического конфликта.

История — тоже действительность, и если вы не знаете истории, то вы не знаете и действительности и вам не надо этим заниматься. Бегство от современности в историю ложно в самой своей основе, оно ложно уже по пониманию самой истории.

Лента «Белые ночи» показательна по неудачам. О неудачах же надо говорить подробно, а не только огорчаться. Надо попытаться понять законы неудач.

Петрашевцы — мечтатели; мечтателями были Плещеев, Пальм, Достоевский, Салтыков-Щедрин того времени.

Это были мечтатели, но у них гневная мечта фурьеристов, они презирали современность, называя Петербург городом позора и нищеты. Они произносили приговор над этим городом и хотели на его месте построить иной город, город труда. Их мечта потом выросла у Чернышевского в целую программу — в «Сны» Веры Павловны.

Петрашевцы печатались подцензурно. Цензура была самая строгая. Кроме того, Достоевский писал, будучи членом тайного общества. Выразить свою мечту в прямой форме — значило бы нарушить конспирацию, привести полицейских. Достоевский в 1847 году писал о фельетонах и об опере. Кусок об опере он впоследствии вставил и в роман.

Но что такое опера для того времени, опера в эпоху молодого Достоевского?

Это молодое, цветущее искусство. Итальянская опера рождается, вернее, пересоздается в Италии, мечтающей об освобождении. Живая кровь течет в жилах итальянской оперы того времени — Россини и Верди. Бельгийская революция началась с представления оперы «Немая из Портичи» («Фенелла»).

Для того чтобы ближе подойти к делу, возьмем произведение участника собраний, в которых принимал участие Достоевский, посетителя вечеров Петрашевского — Салтыкова-Щедрина. Для наглядности возьмем произведение Салтыкова-Щедрина, напечатанное в тот же

год, в который появились «Белые ночи». Я говорю о повести «Запутанное дело».

Посмотрим, что такое для героя Салтыкова-Щедрина опера. Содержание повести таково: бедный человек, посетитель общества мечтателей, участник спора о Фурье, человек, который переживает несчастную любовь, попадает в оперу. Вот как воспринимает оперу человек того времени, соратник мечтателя Достоевского: «Герой наш ожил; бледный, притаив дыхание, упивался он жалобным стоном флейты, отчаянным воплем скрипки; все нервы его были в каком-то болезненном, небывалом напряжении, голова горела, губы и глаза были сухи, во всем существе его разыгрывалась такая же буря, какая происходила в оркестре.

— Вот это так хорошо! так их! руби их! Мо-шен-ни-ки, хри-сто-про-давцы! — шептал он, сам хорошенько не сознавая, почему бравурная музыка напоминала ему мошенников и хриstopродавцев».

Человек во время оперы вспоминает споры, которые ведутся у петрашевцев, и наконец решает, вспоминая оперную музыку:

« — Да, дело-то было бы лучше! — думал он, прогуливаясь в антракте по коридору: — тогда бы, может быть, и я...

И он не оканчивал своей фразы, потому что и без дальнейшего объяснения очень хорошо и отчетливо постигал, что было бы тогда».

Мечтатель думал не о пустяках. Мечты были серьезные и грозные. Этого Пырьев не понял, и его произведение получилось не только не современным для нашего времени, то есть оно снято не о нас, не о людях, строящих сейчас коммунизм, но оно не выражает и мысли людей, которые мечтали о коммунизме более чем сто лет тому назад.

Это не разоблачение мечты.

Фильм разоблачает дурной вкус и дурную организацию.

Мы порти́м не только литературные произведения, но и кинематографических актеров.

Я видел, как относился Сергей Эйзенштейн к актеру Штрауху, которому он показывал уже готовую картину, оберегая актера как ценителя со свежим взглядом, видящим общее.

Я видел, как работали с Пудовкиным Ливанов, Свердлин, — это были товарищи по созданию художественного единства картины.

Для Тарича при съемке картины «Крылья холопа» художник Егоров и актер Леонидов были людьми, с

которыми вместе создавалась вся концепция картины. Это должен хорошо помнить Пырьев, который был помощником Тарича.

О. Стриженов — хороший актер, которого мы знаем по ленте «Сорок первый», Л. Марченко — молодая артистка, которая может играть, но ей играть нечего.

Некоторые из режиссеров хорошие сценаристы, многие из них могут написать сценарий, но большинство может написать такой сценарий, какой был уже прежде написан; они могут воспроизвести старое на новом материале, часто с полным блеском. Но жизнь меняется, меняются задачи, жизнь надо знать, о ней надо долго думать. Режиссер думает о ней, но он теряет время на несвойственную ему работу — на написание сценария — и истощает себя до того, как ему надо снимать.

Покойный Пудовкин говорил мне, что снимать не легче, чем плавать по морю, полному ледяных гор, на деревянном корабле.

А тут надо еще создать сценарий — карту плавания.

Думаю, что часть ошибок, которые приводят к кинематографическим просчетам, происходит потому, что кинематография в какой-то мере отделилась от советского искусства в целом, и прежде всего от советской литературы.

1960

САШКО ДОВЖЕНКО

В 1930 году пришел ко мне в заросший травой Александровский переулок, что в Марьиной роще, Александр Петрович Довженко.

Он уже седел, но был строен и двигался легко.

По бульжнику стучали кованые колеса ломовиков. Зимой переулок тишел от снега. Он был весь из скучных деревянных двухэтажных домов. На каждом две трубы: одна не дымит.

Было лето. Был вечер. Колеса стихли.

Мы пили белое вино из зеленой сулеи и закусывали вино хлебом и зеленым луком.

Говорили о тракторах, о картине «Земля», Демьяне Бедном, о цветах и песнях. Мы не пьянели.

Утро не торопилось настать.

По переулку на тихих дутиках ехали с работы домой в Марьину рощу последние лихачи.

Проходили мимо окна рысаки широкоусталым шагом.

— Лошадь меня раз ночью испугала... Послал меня батько в поле за нашим белым конягой. Ночь лунная, но туман. Конягу нашел: белеет в тумане. Обротал веревкой. Еду на нем верхом. А конь все оборачивается на меня. Зубы скалит, как будто и сердится и смеется. Зубы при луне как в белых искрах. Очень страшно.

Приехал к хатѣ... Батько ругается: это я чужую лошадь взял, и она на меня удивлялась... Вот и весь страх.

— Узнала тебя чужая лошадь?

— Думаю, узнала... Не кусалась, не сбрасывала, только сердилась. В селе все друг друга знали хорошо.

Сашко любил города, но больше всего любил землю, по которой ходил в детстве босиком, а потом оцупал трудовыми руками. У него для людей были свои гордые и ласковые планы.

— Надо жить долго. Для того должен человек жить долго, чтобы дожить до праздников. Выходной день должен быть у скота, а рабочий человек должен иметь праздник, праздничные одежды, праздничные песни,— говорил Сашко.

— Хорошо пели у нас в деревне, на мосту, а теперь там стоит радио—оно поет очень громко и слишком часто одно и то же. Хоть бы оглянулось: как слушают?

Пили, тихо разговаривая.

— Ветла нужна на плетни и растет быстро, но колхозы должны липы сажать. Каждая липа—пуд меда, запах и красота, а нужны пчелы для сада так, как радость нужна человеку.

Я недавно вспомнил книгу Д. Томсона «Предвидимое будущее». Ученый мечтал о том времени, когда человек построит мыслящие машины, организует работу заводов, которые будут гудеть под замком, а сам будет только измышлять машину и управлять машинами. Тот будущий человек, точно говоря—человек будущего поколения, не станет бояться морозов, засухи; и вот он вернется, если захочет, в лес, который станет его садом, он будет добр к веряям, он никогда не будет сердиться, а умирать будет спокойно, так, как умирают листья, как будто по своей воле отделившись от дерева и падая на землю, чтобы сделать ее способной к новому рождению.

Прошел мимо меня человек. Помню его, как липу, которая в Паланге цветет на большом лугу, пахнет медом и вся наполнена цветами и пчелами. Черно-солнечные пчелы пронизывают ветви, гудят, собирая мед для себя и будущих поколений.

А Сашко лежит на Ново-Девичьем кладбище, около собора. В то время, когда уже люди летали вокруг света,

старый друг мой Татлин здесь строил крылатую машину, для того чтобы человек мог летать медленно, низко, рассматривая не только лес, но и травы. Он хотел прикоснуться к жизни, но мечтать не сумел.

Но вещи, созданные человеком, и мысли, им подуманные, обладают великим упрямством и способностью возрождаться. Вечны кострища, оставшиеся от первобытных людей, и ощутимы ямы, копанные для первобытных домов. В языке, и мыслях, и в мастерстве художника живет весь старый опыт прошлого. Надо быть бессмертным, как пчела, которая чувствует свою жизнь вместе с жизнью своего рода, надо быть мыслящей, видящей вперед, выращивающей свои крылья пчелой.

Надо лететь, как пчела, и, как пчела, танцем передавать другим пчелам, куда лететь, где цветут деревья. Цветет его «Земля».

Александр Петрович Довженко в мировой кинематографии не только занимает место, но и создает во всей мировой кинематографии новое место, новый вруб в жизнь. Он начинает новую разработку земли.

Александр Петрович по своему художественному опыту художник и писатель: у него свое чувство кадра, свое внимательное рассмотрение природы, новое ее осмысление. У него свое слово, свое переосмысление жизни, свое сочетание понятий и определение строя жизни.

Уже в немом кино в надписях звучало слово Довженко. На одном скучном и дымном заседании в Союзе писателей, когда за синим дымом папирос меркли высокие окна, выходящие на улицу Герцена, в зеленовато-голубом зале встал розволицый и сине-седой Довженко. Он говорил о работе как о радости, об искусстве как о познании народа.

Сашко Довженко услышал и произнес в кино новое слово, заставил его зазвучать, когда еще не было технических возможностей для звукового кино, хотя была уже в нем потребность.

Чего хотел Сашко Довженко и чему он нас научил?

Национальный художник Украины, он показал миру новое качество раскрытия обычного. Его вещи живописны и песенны. Песня всегда оценивает жизнь, в песне всегда присутствует голос как бы автора. Даже эпическая песня лирична. В ней виден не только мир, но и то, как оглядывает этот мир человек.

Глаза парубка и глаза дивчины видят вечер, и возвращающийся с поля скот, и цветущие деревья, которые мягко растушевываются в вечере.

Великая трудность стояла перед Довженко. Мир его песенный, а способ фиксации у кинематографии связан с фотографией. Мы снимаем мир, как будто не изменяя его, а песня рассказывает о мире, подымая его истину. Кино сопоставляет изображения и иногда переосмысливает их словами героев.

Отношение бытового и внутреннедушевного, то есть превращение внешнего во внутреннее, опосредствование мира народной душой — задача довженковских фильмов. Поэтому иногда они пестрели; в них вырывались еще не превращенные и не переоцененные и тем самым не проявленные в истинной своей будущности явления.

Это было в «Звенигоре» — одной из первых картин Довженко. Единство было достигнуто в «Земле».

Колхоз на очарованной Десне

Во имя чего же работал художник? Для чего ему нужны были новые решения?

Над Десной, над ее беловато-желтыми песками, над голубой широкой водою, над лесами, которые, перегнувшись через пески, пытаются увидеть себя в быстро текущей реке, — стоят, теснясь на высоком мысе, древние соборы. Это старая украинская культура, своя, особенная и понятная всем, кто поглядит на нее долго и внимательно.

Текла очарованная и непонятная Десна, впадала в широкий Днепр. Люди смотрели на нее, говорили «хорошо» и вряд ли могли пересказать, что в ней хорошо и как хорошо.

Жизнь человека, человеческая культура создана трудом. Поэтому она трудна. Она мозолиста, пахнет запахами семян, земли, дождя, пыли, пота. Прекрасна она.

Народ, потерявший эпический голос свой в годы перехода от патриархальной жизни к рабству капитализма, становясь социалистической нацией, возвращает себе голос живой, гордые достижениями труда. Народ у Довженко красив; понятно, что такой народ мог сделать великое искусство, создать песни, построить церкви, хаты. Построить для себя и для других новый мир.

Старики доживают в лентах Довженко свой век, любопытствуя, что такое смерть, но и ее не боясь. Они собираются путешествовать через смерть так, как запорожцы ехали на однодеревках через шумное море. Бессмертия нет, но люди его построят сообща, не боясь могил, думал Сашко Довженко.

Живут люди и умирают по-особому. Убитого кулаком тракториста пронесут мимо яблони, и ветка, переполненная цветами, проходит под подбородком мертвеца, как будто говоря о бессмертии.

Актер П. Масоха играл роль кулака Хомы. У нас часто в картинах показывают ничтожного врага. Но если слаб враг, то с кем борются, кого побеждают?

В шекспировской драматургии убийца Гамлета Лаэрт — хороший сын, любящий брат, храбрый человек, сумевший поднять восстание. Но он враг великого Гамлета, потому что он не достигает высоты его мировоззрения. Он сын пошляка Полония.

Лаэрт — прекрасная посредственность.

П. Масоха красив, широкоплеч, широкогруд, молод.

Василь его не крупнее, но лучше: он всему селу в масть. Главное — его человечность, широко развернутая; зритель его любит не на экране актером, а в его жизненности.

Прекрасно снял Довженко лунную ночь, парубков и девиц, которые кохаются под луной у деревенской околицы. Мирная, спокойная, достойная и напряженная любовь подымает людей. Они становятся близкими нам. Их человечность подчеркнута тем, что это люди, думающие не только о тракторах. Тракторы им нужны для жизни.

Василь идет по улице. Василь только что ушел от Натальи. Любовь его поднимает на свой высокий гребень, луна подымает его, как океан на прилив: парень начинает танцевать.

В ту пору в кинематографии мы боялись длинных планов. Сменяли точки показа: то подходили с аппаратом к герою, то отходили от него. Это было время создания грамматики кинематографа: таким путем осуществлялись великие картины, но и сам путь был достижением, которое уже преодолели. Кинематографический голос картин Эйзенштейна ритмически расчленен, и это прекрасно. Но в искусстве у каждого человека свой способ думать, и у каждой сцены есть разная логика развертывания и рассмотрения жизни. Довженко предвидел течение монтажа звуковой ленты.

Идет Василь, переполненный счастьем. Молодой человек начинает танцевать. Вы видите, что танцует он хорошо, но как будто слишком долго, но вот вы уже забыли о длине монтажного куска, вы рассматриваете этого танцующего молодого человека. Потом вы забываете обо всем, кроме него. В этот момент его убивает враг.

Композиционно танец соединяет любовь и смерть. Убивают счастливого, радовавшего вас человека.

Колхозное село у Довженко красиво и достойно счастья. Умеет быть счастливым.

В этом сила «Земли».

Сейчас растут города, земля в них сереет асфальтом. Асфальт обрамляет сады. Но человечеству нужны леса и поля, и нам нужна новая песня о сельском труде, новое его возвеличение.

Будущий человек поймет красоту семян и мягкость земли.

«Щорс»

Я сидел у Довженко и сказал ему:

— Вот и волосы твои, как дым. Созревает лето, стареет и дерево и человек.

— Я не могу привыкнуть к мысли, — ответил Сашко, — что человек не становится вновь молодым. Я говорил о победе над раком с одним физиологом, и он утешил меня, что мы уже открыли замки тайн природы, вошли в комнату, но еще не можем ее перепланировать.

Сашко был трудным человеком, потому что был своеобразен. Он хотел снимать картину о Тарасе Бульбе и думал о ней годами, рассказывая о закате и степи и о том, как по красному горизонту в красных жупанах, как красные шары, едут к победе седоусые казаки.

Но он не соглашался с первой сценой «Тараса Бульбы», когда Тарас Бульба при встрече с Остапом сразу начинает драться с сыном на кулачках. Он говорил, что этого не может быть, что так не бывало на Украине.

В искусстве и у самого Довженко часто, очень часто бывало то, что может бывать в жизни, но не часто случается. Снять красные жупаны на фоне красного неба тоже почти невозможно, а тут еще окажутся кони, цвет которых надо будет учесть, и они изменят палитру кадра.

У Довженко был высокий голос, голос негодования и восторга, он знал голос любви, но редко умел улыбаться.

А красное надо давать с зеленым: таков закон дополнительных цветов. Их знал Довженко, давая любовь рядом со смертью и смерть рядом с рождением, но жизнь ему самому недодала радости.

Великая любовь Тараса к Остапу нуждалась в грубом начале, на которое ужаснулась нежная мать.

Нет гения без ограничения. Довженко не снял «Тараса Бульбу», но снял «Щорса».

В «Щорсе» сын, молодой воин, победил сердцем старого Тараса — батько Боженко.

Увидеть красоту в труде, не внося ее со стороны увидеть красоту украинской хаты, тепло этой печи, красоту Днепра, красоту нового моря, которое покроеет старые, дедовские поля, покроеет грушу, на которой висела колыбель, выростившая целый ряд поколений,— вот это умел Довженко. Народ выговорил слово «Сашко»,— слово ласковое как бы запомнится навсегда с именем Довженко.

Идет дождь на тыквы, на подсолнухи, простой, нужный, красивый, реалистический дождь. Это дождь крестьянина-труженика, и, может быть, с такой силой крестьянин не выражал себя даже в песне.

Сашко Довженко умел показать революцию правдиво, через красоту. Какую я видел репетицию! Снималась картина «Щорс». Там солдаты революции мечтают о будущем, о том, как они будут выглядеть, как их очистит будущее от случайного, от того, что не определило их, из чего они вышли, и как они будут узнаны потомками в своей правдивой, подкрепленной подвигом мечте. Помню, боец говорил, полуобнажив саблю, об этом будущем. В картине это прекрасная сцена, но на репетиции она была сыграна еще выше. А всего выше она была сработана, сделана в боях, к изображению которых так смело приблизился художник.

К этой сцене Александр Петрович дал комментарий. Он снял свои картины сам, и это размышление художника для самого себя и учеников. Я не буду приводить длинные цитаты, которые заняли бы полстраницы, скажу только заключение.

Довженко говорит, как бы обращаясь к своим героям:

«Как выразительны вы сами по себе. Вы цвет народа, его благородная юность на горном привале.

Тише! Пусть ничто никого не отвлекает. Сейчас мы будем вкладывать в уста актеров мысли, которые даже не приснились бы на черниговских равнинах ни им, ни их потомкам целые, быть может, столетия, не призови их к подвигу гром пролетарской революции».

Батько Боженко в ленте «Щорс» не романтический герой. Это киевский ремесленник в коротком и исправном пальто, в глубоких галошах.

Батько Боженко как будто прозаичен, и в то же время именно он любит романтизм старого казачества, как будто сошедший со старых ковров. Но не старые песни, а новая вера Щорса—это поэзия батько Боженко. Когда Боженко умирает, его несут на плечах казаки, и эта сцена умирания поэтична. С него сошло все его сегодняшнее, повседневное. Он пришел к старой своей поэзии. Щорс же со своим ручным пулеметом поэтичен и юн всегда. Его

поэзия не плащ, наброшенный на плечи, а будущее, увиденное молодыми глазами. Такого характера, такого рисунка характера я не знаю в мировой кинематографии.

Прекрасна сцена, когда, рассказывая о себе, Щорс во время рассказа засыпает от утомления. Жизнь превращалась в поэзию на наших глазах, в кадре.

Встреча на Западной Украине

Пришлось мне ездить с Александром Петровичем Довженко по Западной Украине в 1939 году, когда сюда пришла Советская Армия. Места эти я знал по царской войне, по наступлению 1917 года. Теперь смотрел на поля и горы в третий раз.

Под Львовом, в хате, на развилке дорог у лесистого холма, меня узнали: я тут стоял солдатом в 1915 году.

Во Львове вместе с Александром Петровичем смотрели мы в музее старые украинские иконы. Я о них уже говорил. Стоят лесистые горы, явно Карпаты, на вершине горы, выше елей, сидит старый бог,—вероятно, хуторянин. Кроме ангелов рядом с богом стоят казаки. Так представлял себе небо Тарас Бульба. Всегда лучше ходить с саблей.

Это небо украинское, небо народа, который все время борется за себя, себя защищает.

Я рассказывал уже, как на украинской иконе звери несут части ими растерзанных и пожранных людей, чтобы все воскресли и все были целы в воскресении.

Если бы это перенести на жизнь народов, то это означало бы конец всякой аннексии, всякого колониализма. Пускай живыми, и целыми, и радостными встанут народы.

Поехали в горы. Побывали под страшной, в ту войну кровью облитой горой, которую солдаты звали Космачкой. Были на Быстрице Наддворянской. Место, где меня ранили, увидел, но не узнал. Быстрая речка течет, пробиваясь между камнями, как и все речки в том краю. Солдатские окопы и могилы заровнялись; верхушки деревьев, сшибленные снарядами, обросли ветками; язвины от пуль на стволах деревьев забинтованы мхом.

Александр Петрович говорил в горах на собраниях под открытым небом о том, как соединяется Украина. Кругом стояли ели, над елями низкие туманы, а в тумане не беленые хаты, а пестрые избышки на фундаментах или на курьих ножках из еловых пней.

Те курьи ножки—могучи. Вырастет лет на сто ель, срубят ее, выкорчуют пень, и на тот пень, похожий на ногу сказочной птицы, которая могла бы нести быка в воздухе, на эти могучие когти дерева ставят углы рубленной избы. Изба крепка, тяжела, но весела; она могла бы на этих лапах танцевать, а не только стоять в тумане над каменистым обрывом, вцепившись в камень и красуясь пестротой.

«Мичурин»

Рассказывал Сашко у себя дома, в маленькой, ослепительно чистой квартире:

— В те дни, когда умер Ленин, были страшные морозы,— в такие морозы жгут костры, дым наполняет сад, висит на ветках, и дерево меньше теряет внутренне-го тепла. Когда умер Ленин, было очень холодно. Мичурин велел не зажигать костры в саду, который создавал всю жизнь. Он сердился на природу, которая убила гения. Хотел настоять на своем и вырастить такие деревья, которые не будут бояться ни ожогов солнца, ни холода Антарктиды.

Человек должен иметь праздник, время сделать себе хорошую одежду, время улыбаться и время стариться. А смерти не надо бояться, надо выращивать людей, которые будут устойчивы на старость, как сосна на мороз.

Квартира Сашко Довженко на Можайском шоссе чиста и несколько пустовата. Три небольшие комнаты, очень светлые полы, темные плинтусы, полки из некрашеного дерева, кактусы и на стенах вместо картин засушенные растения под стеклом.

В картине «Мичурин» несколько концов: как будто человек все время не может договорить,— но зато в ней прекрасное начало: зима, белый снег, темные деревья, чуть голубоватое небо, и потом весна приходит как цвет—деревья, расцветая, требуют цвета.

Существует цветное кино, и это явление искусства. Картин в цветном кино мало. Существует пестрое кино, в котором операторы щеголяют тем, что на свете существуют цветные подушки, пестрые юбки, нарумяненные щеки.

Цвет в картинах Довженко—необходимый, смысловой цвет, а тема «Мичурин»—настоящая тема его жизни.

«Мичурин»—картина о человеке, который переделывал природу. Этот человек уже создал сад, сад приносил плоды, но он решил, что лучше провести опыт на

приречном песке, что там деревья будут пластичнее, будут легче подвергаться перестройке.

Под смех благоразумных людей, которые снабжали гения советами, творец выкапывал деревья, брал их на плечо, грузил их на плечи свои и своей жены, и они уходили, сгибаясь под тяжестью труда, на новые, неплодородные земли для освоения нужных человечеству опытов. Вот так уходил Довженко с Юлией Солнцева от удачи к поискам.

Он был красноречив, он умел говорить. Ему надо было рассказывать много, потому что он говорил о том, о чем все забыли. Живет Украина, сажает ветлы: они нужны для изгородей, для стен хаты. Но нужны цветы, нужен мед,— значит, нужны и липы.

Земля должна цвести.

Он умел сажать деревья, и фабрика в Киеве, носящая его имя, стоит в огромном саду, созданном художником. Сад готов,— люди должны постараться в этом саду стать ангелами или по крайней мере гражданами, заботящимися не только о сегодняшнем дне и успехе при сдаче картины завтра.

Потому что ведь всякий план—это будущее. План—это не отчет, это завтрашнее цветение.

Завтра наступит будущее. Машины станут безмолвно помогать человеку жить. Ведь природный газ, который разбурили, должен спасти лес. Химия должна спасти деревья от рта топок, от перемолки на бумагу. Голубой природный газ не только друг нашего зеленого друга, но его единственная надежда и защита.

Довженко—поэт завтрашнего дня, поэтому он не боится говорить о сегодняшних трудностях.

Смерть Сашко и его сегодняшняя жизнь

Он умер. Гроб его обила сестра украинскими рушниками.

В деревянном зале Союза писателей с деревянных хоров пел над ним песни Козловский голосом друга-ангела.

Умер изобретатель. Умер землероб. Его отец был неграмотен, и когда сын стал режиссером, отец решил научиться писать, но по причудливости своего семейного характера придумал сам себе азбуку и начал по ней писать, но только не нашел себе читателя—и тогда он спокойно примирился с нашей грамотой.

Но художник сам создает грамоту для всех и обучает этой грамоте, потому что ему нужны эти звуки, эти слова,

которых как бы не было, потому что таких слов не писали.

Напротив кинофабрики, на берегу Москвы-реки, за каменной оградой Ново-Девичьего монастыря в Москве лежит тело Сашко Довженко, великого украинского художника, влюбленного в Десну и Днепр. Он дома в нашей Москве.

Всегда Сашко мечтал о широком и многократном экране и о горизонте, охватенном широким взглядом человека, о степном и лесном горизонте. Он умел показывать, как плот проносится по Днепру, и как поворачивает быстрая вода плот, и раскрывается мир все с новых поворотов. Четырнадцать лет тому назад он читал нам сценарий «Повесть пламенных лет». Как мы плакали тогда! Как он был спокоен! Прошло четырнадцать лет, и на широком, высоком новом экране «Мосфильма» я увидел эту картину, воплощенную Юлией Солнцевой. Я увидел Ивана Орлюка, роль которого играет ученик Довженко — Н. Винграновский. Я услышал голос Сашко. И понял, что он стоит живой, широкоэкранный, выросший. Мир вырос настолько, что стал как раз впору художнику, который с верой ждал будущего.

Вернемся к воспоминаниям, чтобы отдохнуть

В маленькой, десятиметровой, двухоконной комнате в Савельевском переулке я часто видел Довженко. Иногда Сашко бывал у меня у архитектором Андреем Буоровым — плодовитым изобретателем и превосходным художником, одним из создателей идеи сборного железобетона, создателем нового материала из стеклянного волокна и смол, человеком, мечтавшим о создании домов из пластических масс.

Андрей Буоров превосходно рассказывал о Парфеноне и горевал об американских небоскребах, которые годны главным образом для того, чтобы с мостовой прохожий, задрав голову, считал на них этажи до тех пор, покамест шляпа его не упадет с задранной головы на запятнанный дыханием бензина асфальт.

Сашко Довженко с мечтами о цветущей липами Украине и Андрей Буоров с мечтами о будущих городах боролись за площадку в комнате, не уступая друг другу нити разговора.

Оба были благоразумны, потому что предсказывали правильно угаданное будущее. У обоих уже было испорченное сердце, для обоих уже были отмерены месяцы.

Оба создавали великие планы, которые сейчас осуществлены или осуществляются.

Сашко в это время не снимал. Он писал сценарии, которые не проходили, спорил из-за смет, читал лекции на кинофабрике. Загорался на художественных советах, произносил речи, которые были нужны всем, но только через год.

О здоровье своем он говорил в общем и целом, разбирая его как частный случай будущей победы медицины над всеми болезнями. Он говорил о том, что очень скоро будут уметь заменять больное сердце. Что даже рак уже побежден—мы только не договорили слов победы.

Это был разговор полководцев, которые знают, что они выиграли победу на опыте многих боев и поражений.

С полком слушали разговор книги. Книг было немного—даже не рота, так, взвод, не больше.

Я сидел в углу комнаты на матраце, потому что больше места в комнате не было; два окна во двор, стол на одной ножке, кресло, споры о будущем искусстве, предвидение полетов в космос и постройки городов, в которых не будет копоти, колонн, хвостовства этажами, где будет свободно и солнечно, где все получают квартиры.

Победа Довженко не только приближалась—она была обеспечена, но она лежала на бумаге сценария неосуществленной картины.

Победа Довженко—вещь трудная для победителя, он всегда сражался вечным боем, шел не в общем ходе, его победы поздно обнаруживались, но они совершенно необходимы миру, потому что они являются выводом из нашей истории, из истории нового человечества.

За эти трудные победы мы должны быть благодарны художнику.

1964

ПО РЕКЕ ЖИЗНИ

Кинематография не сразу вывела человека из комнаты в мир. Традиции театра и эстрадных подмостков держали актера в комнате. Гениальный Чаплин—комнатный человек, иногда выходящий на улицу города. Даже на золотых приисках Чаплин остается в поселке или в комнате.

В комнате-хижине, качающейся на краю скалы, переживает Чаплин страх. Этот страх рождает смех у зрителя.

Улица Чаплина пуста, и, может быть, она не так и узка, но высоки дома по ее краям—это американская улица: небо закрыто.

Первые годы кинематографиии фильмы переживали комнатное заключение.

В театре природа была слишком условна; снятая на кинолентку, она была бы смешной.

Природа Шекспира—мысль о природе. Это слово.

В слове восходила луна, в слове живет море, увиденное с невероятной высоты. Шекспир знает природу и передает природу, но природа его словесна.

Гениальность революционного фильма «Броненосец «Потемкин» состоит и в том, что почти вся лента проходит под небом, кроме нескольких сцен негодования и ужаса, проходящих в каютах.

Броненосец выплывает в море, броненосец поднял красный флаг, как будто окрасил самое небо.

Пудовкин ввел реку и ледоход не только в личную историю человека, но он сделал природу—весну—частью смыслового звучания картины.

Птицы, вода, улыбки детей, ледоход освещают революцию.

Советская кинематография знает природу не как сад, не как праздник, а как место труда и борьбы человека.

Мы не выделяем, вернее, не отделяем себя от истории человечества и помним сегодняшние достижения мировой кинематографии. Вспоминаю сейчас японскую картину «Голый остров».

Это прекрасное произведение: голый утес в морском проливе, камень, на котором пресная вода может быть только дождем, оживает от труда человека.

Но камень этот замкнут, он арендован у богача.

В основе—это арендованный участок единоличника. Герой острова не крестьянин—это бедный самурай. Поэтому мальчики фехтуют мечами, поэтому в могилу мальчика кладут меч.

В мировой кинематографии великую широту земли, труд на земле, радость солнца, радость вкуса груши, радость дождя показал Александр Довженко.

Я не стану перечислять всех картин великого мастера. Напомню «Землю». «Земля»—это пахотная земля, это борьба за освобождение плодородной земли, это рассказ о том, как люди живут на этой земле, живут, как деревья, умирают, не боясь земли, и уходят в землю, как семя.

Они сменяются новыми людьми, которые видят дальше, чем прежнее поколение; для них земля становится планетой, которую надо сделать счастливой.

Много раз снимали до Довженко дождь, но это был дождь для блистания мостовой, для показа беготни на улице.

Это был дождь для зонтиков.

Под дождем, радуясь дождю, лежали у Довженко на земле арбузы, сверкали солнцем яблоки.

Когда героя в открытом гробу несли на последний покой, то росистая ветка яблони проходила под его подбородком, как бы целуя героя и работника.

Коммунисты Довженко — люди земли.

Земля сделала их жизнь спокойной; они любили по-земному, они влюблялись спокойно, стояли ночами у околицы села. Помню навсегда лица парней и девушек, смотрящих прямо в зрительный зал со спокойным, глубоким земным счастьем.

Лента Александра Довженко «Иван» — это лента о реке.

Земля не может жить без реки.

Великий Днепр бежит по великой Украине, плотовщики управляют плотами, проходящими бурной водой сквозь проломы каменных заборов.

Проходят береговые сады; груши круглые и плотные, как невысокие дымы, стоят на берегу, пронизанные солнцем; они так рельефны, что хочется спрыгнуть с плота на берег и пройти между деревьями.

Мне пришлось с последними, еще не покоренными днепровскими водами пройти на дубке вместе с Федором Гладковым через пороги. Вода выгибалась на Ненасытце, как бы отрываясь от берегов, вода была круглая, плотная, по ней нельзя было ходить, но она могла убить ударом.

Эту воду надо было преградить.

Тема Довженко — преображенная природа.

В старое время знаком обладания государством были земля и вода. Сашко Довженко овладевал землей и водой для государства трудящихся.

Вода должна быть покорена, вода должна работать на человека.

Какая хорошая, не дошедшая до зрителя картина была «Иван», как в ней было снято строительство Днепрогэса!

Если иногда в отдельных своих произведениях проходит творец над своей страной так, «как проходит косой дождь», то реки доносят влагу дождя до океана. Не хочу говорить торжественно, но знаю, что вдохновение не пропадет.

В картине «Мичурин» Довженко показал гордого человека, который хотел победить самую природу. Уже

плодоносили деревья на удобренной земле, но старик хотел овладеть всей землей; он относился к деревьям с суровостью отца-воспитателя, он вырыл деревья и на своих плечах и на плечах жены перенес деревья на речную отмель.

Я об этом говорил в суровые дни в Доме кино, говорил о том, что вдохновение никогда не пропадает, что надо иногда уходить от близкой удачи для выведения новых видов искусства, нужного человечеству.

Так уходил, сгибаясь под тяжестью своей ноши, Сашко, и вместе с ним шла его жена.

Люди, которые тогда слушали это, не во всем соглашались с Сашко; признание и слава едут иногда за гробом, но тогда художники, которые слушали эти слова, были тронуты.

Будем еще говорить о Сашко. Проплывем по этой большой реке.

Сколько на ней было каменных заборов. Я вспоминаю старые названия порогов: был, кажется, порог «Шкода», а шкода — это горе, неприятность, длительное сопротивление, лишний труд. Был порог «Лишний», кажется, он был последний перед Кичкасом.

Теперь эти пороги все ушли под воду, и за ними стоят другие плотины, и Днепр стал водяной лестницей.

Вода должна работать. Первую водяную мельницу воспел греческий поэт, который говорил, что нимфы, крутящие колесо, освободят рабов.

Много прошло времени, и не там стояли мельницы, но техника освобождает человека.

Довженко был поэтом земли и воды.

Не много картин он снял, потому что много в его жизни было порогов.

Жалко смотреть межень в летнюю пору, как пересыхают реки, как обнажаются камни — кости дна, как сохнут поля.

Так живет режиссер без сценария, без работы, в споре, доказывая свое право быть самим собой, доказывая, что у каждого художника есть свой путь к коммунизму и что это и есть особенность нашего участка реки времен.

Последней, предсмертной картиной Довженко была картина «Поэма о море». Сашко долго жил на Каховке, смотрел на пески и леса, которые должны уйти под воду, на новых людей, которые преодолевали воду. Море сменяло реку для того, чтобы напоить всю Украину и весь Крым.

Как хорошо Сашко рассказывал о людях нового города, о посадке виноградников, о постройке домов, о

девушке, которая так красиво клала камни, что на нее приходили смотреть, как на картину.

В «Поэме о море» под воду должны были уйти старые груши; на одной из таких груш висела колыска — колыбель.

Уходило под воду село для того, чтобы преобразиться, уходила под воду история — курганы скифов, стоянки запорожцев.

Приезжали на место стройки старые выходцы из сел — большие люди страны.

Сталкивалось новое и старое, люди не хотели уходить со старых мест и все же соглашались, понимая неизбежность нового.

В этой картине Сашко успел снять только пробы.

Картину досняла потом Юлия Солнцева.

В картине должен был говорить сам Довженко, должен был звучать не закраканный голос, а голос художника.

Автор как бы не имел права выходить на экран. Прежде он из-за экрана писал: надписи могли идти от лица автора. Звуковое кино надписи смыло, но кинематография течет из того же источника, в котором рождается проза. Художнику хочется вмешаться в изображение. Ведь актер все же играет себя и природа — сама по себе; все это выбрано, но это существует без нас. Творческая мысль часто нуждается в голосе.

Гоголю в «Мертвых душах» понадобился свой голос, свои лирические отступления, своя вода вдохновения среди мертвой тогдашней действительности.

Сашко умер, не выйдя сам на экран. Это был бы прекрасный выход. Как он читал сценарий! Этого забыть нельзя.

Сколько мы пропустили нужного за свою жизнь!

Так давно существует киноаппарат, а мы не засняли ни показов Станиславского, ни показов Мейерхольда, а они были драгоценны.

Наше искусство в наших руках, но мы ни разу не сняли художника-творца, выходящего со своим голосом среди неподдельной, но изменяющейся природы.

Роль Сашко Довженко сыграл актер М. Романов.

Близка тогда была смерть Довженко, еще в ушах наших были его голос, трудно было видеть вместо него на экране другого человека.

Юлия Солнцева сняла еще картину — «Повесть пламенных лет». В той картине горела земля, пылала Украина. На допросе трибунала солдат, обвиняемый в самовольстве, говорит о том, как он любит сеять, говорит о земле.

Лента «Зачарованная Десна» — третья лента, снятая Юлией Ипполитовной Солнцева после смерти Довженко.

Это первая лента, для которой Довженко сценарий не писал. Была повесть «Зачарованная Десна» — повесть о детстве.

Крестьянский мальчик живет в небогатой хате, вокруг него вырастают подсолнухи, растет морковка, стоят старые яблони. Живут в хате старый дед и бабка. Дед читает псалтырь и обладает дурным и вспылчивым характером; у бабки характер тоже необыкновенно пылкий; больше того, она любит проклинать — это основная пища ее сердца. Отец мальчика — могучий красавец, ходящий в отрепьях, гордый человек; мать — красивая, спокойная женщина.

Четыре было у Сашко няньки — четыре старших брата, были они погодками и сразу погибли от эпидемии, а Сашко остался.

Повесть «Зачарованная Десна» рассказывает о том, как на селе родился поэт и художник. Он ласково и влюбленно относится к дому, все дурное прощается, остаются зелень сада, река и косовица.

Довженко в повести сумел показать труд.

Проза Довженко, как проза Шолохова, вся пронизана селом, и восприятие природы в ней крестьянское. Человек живет среди природы, которую он сам создает; кони, которые мимо него ходят, при нем выросли, при нем состарились. Мальчику кажется даже, что они разговаривают.

Довженко рассказывал раз мне, как отец однажды велел ему с ночного привести лошадь. Сашко знал — конь белый; взнуздан он на залитом луной лугу коня, сел на него. Белы дороги от луны, странными кажутся леса, а конь оборачивается на мальчика, косит на него белым круглым белком.

Конь что-то думает, недоволен чем-то.

Очень страшно было Сашко.

А когда он приехал на коне домой, оказалось, что привел он чужую лошадь: она-то и удивлялась на мальчика-захватчика, а объяснить не могла.

У Сашко таких рассказов было много. Мир села был для него полон своих интересов, связан был иными, чем в городе, взаимоотношениями.

Работают в селе невероятно много, ссорятся, живут бедно, переживают наводнение. В сущности говоря, люди бессильны перед природой, но они любят ее — она своя так, как своими оказались в картине «Поэма о море» гуси, стая которых в непогоду попала в село и была принята не как добыча, а как товарищи в беде.

Лента «Зачарованная Десна» снята по сценарию Юлии Солнцевой.

Сценарий построен на противопоставлении Украины детства и Украины войны. В картину введен как бы сам Довженко, роль эту ведет ученик Сашко актер Е. Самойлов, который когда-то играл в картине Довженко «Щорс» главную роль.

Лента озвучена голосом автора, то есть одно из действующих лиц фильма—человек, соединяющий Десну детства и Десну войны, в то же время человек, дающий в слове обобщение всей картины.

Это лирическое отступление, данное через человека, показанного на экране, мне кажется в кинематографии новым. Новость эта удалась. Картина проста. Очень хорош показ детства: автор никуда не торопится в показе—сад, хата, берег реки, отдых от детских забот в челноке, спрятанном в траве, детское стремление быть хорошим—все дано с великой, довшенковской неторопливостью.

Могуче показан отец, он дан и как крестьянин своего времени и одновременно через голос автора виден в обобщении, как человек старого мира, человек, который не мог получить в том мире достойного своего места.

Сцены давней гибели детей и временной переброс к отцу, попавшему под фашистское иго, даны со смелостью и реалистическим романтизмом.

Дед введен почти как дед из «Земли»: у него та же любовь к сладкому плоду, спокойствие старости; в то же время это крестьянин, который за копицу травы может пойти на вилы.

Показаны страшные столкновения на сенокосе, но эта трагедия мелкого собственника снята иронией автора.

Трагичность дана в видении ребенка, который принимает слово за дело, и все сменяется отдыхом после усталости.

Страх сменяется, но не снимается, потому что это существует, существует ограниченность интересов села.

Очень хорошо дана косьба. Выезд на косьбу—мечта мальчика.

Косьба для маленького мужика—нечто неизмеримо большее, чем охота для барского мальчика из «Детства» Толстого.

Косовица—это и труд и как бы война.

Мать не пускает сына на косовицу, где так много страшных кос, где мужской труд может растоптать мальчика. Мальчик уезжает с мужчинами: даны прекрасные проезды телеги, едущей на луга, дана сама косьба.

Человеческий труд очень мало показан в искусстве—

как в литературе, так и в скульптуре. У Гомера в «Илиаде» труд дается в кратких отступлениях, когда бой у кораблей сравнивается с опасливым взвешиванием настриженного руна поденщицей, которая смотрит на стрелку весов. Она смотрит, чтобы узнать, даст ли труд хоть на несколько дней сытость детям.

Труд показан в описании щита Ахиллеса. Тут щит не только украшение боя: щит защищает труд.

Но то, что создала человеческая культура, как это ни странно, мало выражено в искусстве.

Трудился раб и поденщик.

Труд у Пушкина соседствует со словом «глад».

«Не дай мне бог сойти с ума.

Нет, легче посох и сума;

Нет, легче труд и глад».

Труд косаря описал Толстой в «Анне Карениной», и описал прекрасно, но великий писатель всю жизнь собирался написать роман о крестьянах, делал для этого произведения сотни записей, много раз начинал роман и так и остановился на начале.

Труд на «зачарованной Десне» прекрасен. Можно только возразить Солнцевой, что она украшает труд цветами.

Цветы прекрасны, цветы воспеты в народной поэзии, но в древней народной песне, приведенной Веселовским, красавицей названа не только роза, но и пеструшка.

У греков лучшим благоуханием считался запах укропа.

Истинная красота, не оспаривающая красоту роз, это и красота, создаваемая трудом,— она плод труда.

Цветы не косят; ко времени цветения травы одереветневают, иногда только дают лугу перестояться, чтобы трава восстановилась новыми семенами. Сено рождается из злаков, из скромного клевера. Те цветы, которые скашивают в «Зачарованной Десне», несколько декоративны.

Красота в искусстве не всегда рождается из показа красивых вещей, она иная красота, она рождается в сопоставлении, из раскрытия сущности вещей.

В косовице красив дождь с ироничным показом зловещей вороны, предсказывающей дождь; дождь и покос— вечная коллизия земледельца.

Очень сильно показан дядя мальчика, про него сказано, что он владел косой, как художник кистью, что он мог бы прокосить всю землю кругом, хватило бы только травы, да хлеба, да каши.

Зазванный голос ложится на изображение, на спину, уходящую вдаль; коса как будто ведет за собой косаря,

он идет вверх, подымается как будто на самую крутизну земного шара.

Это красота осознанного труда.

Мы говорили уже о красоте мира в восприятии мальчика, об украинской ласковости отношения его к природе; национальный дух дан как дух человека, работающего на своей земле, создающего ее богатства.

Прекрасно в своей ироничности изображение пасхи с разливом, со священником на лодке, выезжающим из затопленной церкви. Сельская религия—религия обряда, с полуироническим восприятием—дана почти без нажима.

Изображение ярмарки хорошо тем, что в нее бытовым образом введена музыка. Люди ярмарки—характеры, каждый из них имеет свою судьбу; взаимоотношения людей понятны.

Эпизод столкновения барыни с нищим и городской, уводящий нищего, напоминают мне, однако, хорошие, но пестрые картины, показывающие старую горьковскую Россию. Это были хорошие ленты, но Довженко продвинулся дальше этой ленты.

Музыка Гавриила Попова мне—немузыканту—помогала смотреть и понимать картину. В кинематографии отдельные отрасли искусства сотрудничают, как бы поглощая друг друга. Мне кажется, что живописная работа оператора А. Темерина очень хороша.

Мальчик и природа в кадре показаны режиссером и оператором так, что они слиты и дополняют друг друга.

С довженковской силой дан актером Е. Бондаренко отец мальчика. Очень интересна женщина, как бы предчувствующая беду в судьбе сына,—мать мальчика—З. Кириенко: в ней видна украинская поэтичность женского образа.

Сцена со львом, который вдруг оказался на берегу Десны, вероятно, вызовет споры. В зале кинопросмотра из репродукторов внезапно раздался голос автора, объясняющего свои намерения. Я сказал бы словами Н. Г. Чернышевского, что в искусстве «необходимость облекается... формой случайности».

Лев встречается в украинском народном искусстве, мальчик мог намечтать его на берегу реки.

Кроме того, убегали же львы и тигры при перевозке зверинцев. Один художник, которого допрашивала инквизиция по поводу некоторых вольностей, допущенных им в изображении «Брака в Кане», говорил, что художники имеют право на вольность.

Я надеюсь, что прекрасная работа, осуществившая замысел Довженко, дойдет до советского зрителя.

У каждого зрителя есть свои мечты и пристрастия, потому что зритель — тоже художник. Поэтому зрители так любят, выходя из театра, по-своему досказывать и пересказывать содержание картины.

Я бы хотел в «Зачарованной Десне» увидеть еще большее протяжение этой великой реки; в ней больше тысячи километров, много лесов — дубовых, сосновых и смешанных, есть обрывистые берега. По ней во время детства Довженко плавали не только плоты, но и барки, которые подымали от 12 тысяч до 60 тысяч, по-старому скажу, пудов клади.

Десна — товарищ Днепра, великий его помощник. Мы все время видим реку поперек, но отец мальчика самим Довженко назван неосуществленным Васко да Гама.

Он ездил на своей лодке и вдоль просторной реки, связывающей разнообразие нашей страны.

Картина хороша, она несет на себе великие и полезные грузы, показывает новую красоту.

1964

ФИЛЬМ О СЧАСТЛИВОМ ЧЕЛОВЕКЕ

— Плавать в Ледовитом океане на деревянных кораблях в ту пору, когда лед уже становится, легче, — говорил Пудовкин, — чем снимать картину.

Конечно, бывают дни и недели, когда картина как будто сама идет, но труд режиссера и сценариста, труд киноактера — тяжелый, самоотверженный труд.

Большой человек всегда ищет проход в те места, к тем землям, где еще никто никогда не бывал.

Пудовкин говорил:

— Каждый день в кино надо работать так, как будто это последний твой день и ты должен все досказать.

Но он шел всегда, себя ограничивая, как бы выполняя совет другого мастера.

Эйзенштейн говорил, что, придя в киноателье на съемку, надо прежде всего решить, чего ты не будешь снимать.

Надо ограничить воображение.

Этому второму требованию он подчинялся с трудом, снимая всегда щедро, обогащая выдумками мировую кинематографию.

Картина «Ленин в Польше» удовлетворяет обоим требованиям.

Эта работа Сергея Юткевича, Евгения Габриловича, Максима Штрауха, которые несколько десятилетий тра-

тят огромный талант в кино, тратят, наращивая опыт и вдохновенье, и, наконец, как бы договаривают то, что они собирались сказать, в то же время ограничивая себя для того, чтобы сказанное было сказано ясно.

Кинематография поглощает работу, как поле дождь. По сорокалетнему опыту могу сказать, что сценарий, совсем не толстый, не многостраничный, берет силы, как большая книга.

Слышал, что в Америке есть две профессии, представители которых страхуются страховыми обществами по самой высокой оплате: это летчики-испытатели и кинорежиссеры.

Если это и не так, все равно я в это верю.

Начнем с главного в ленте «Ленин в Польше».

Наш учитель, создатель весомой и короткой книги «Поэтика», Аристотель говорил, что обстоятельства — сценические положения — должны быть понятны из действия, а слова служат для передачи мысли.

Слово на сцене — это не объяснение, это коммуникация мыслей и эмоций.

В дорязыковое время, в немом кино, мы снимали только действие.

Изображение не имеет времени, оно мгновенно, оно подчиняется монтажу; ножницы пересекали киноленту, не противореча законам восприятия зримого.

Слово требует времени.

Монтаж слова и монтаж изображения разнохарактерны, разнотактны, но соединяются сейчас в одном производстве, согласуя сложные противоречия.

Первое появление звука в кино было встречено Эйзенштейном и Пудовкиным указаниями, что монтаж звука и слова будет построен не столько на параллелях, сколько на противоречивых сопоставлениях.

Повторяю, следуя за старыми учителями, — слово это не объяснение; нельзя нагружать словами киноленту.

Изображение не лошадь, на которую можно положить вьюки слова. Само слово — не вожак нагруженного словами верблюда.

Великое значение слова — не словарного, не монологического, а диалогического — было использовано в новой драматургии Чеховым.

Монологическое слово имеет свои высокие победы — это слово Гамлета со своим отдельным построением: оно не сообщение, оно анализ.

Слова хора в греческой трагедии, где действие было как бы перенесено за закрытые двери в декорациях, эти слова — оценка действия...

В качестве темы картины Е. Габриловичем и С. Ютке-

вичем взят момент как бы остановки в стремительной жизни Владимира Ильича.

В начале ленты мы видим Ленина арестованным, он уже как будто не может действовать.

Ситуация и конфликт этого произведения—это конфликт революционной мысли с косностью истории и изменение истории.

Ленин оценивает будущее в переломный момент: сперва надвигается, потом происходит война.

В разлом войны сперва пробивается все старое, оживают реальные обиды, надежды на невозможное и ненужное, на то, что может воскреснуть только измененным.

Отживший строй, русская и австрийская империи, уже покрытые плесенью, оживают, омоложенные мыслями о ложном патриотизме.

Исчезают иллюзии—немецкие социал-демократы голосуют за военные кредиты.

Есть поляки, которые думают, что эта война принесет возмездие русскому царизму за его преступления против Польши, за то, что Екатерина была инициатором и участником раздела Польши.

Живое тело народа было разрублено, растащено, раны границ никогда не переставали кровоточить и приносить страдание.

Ленин остановлен, посажен в тюрьму.

Он остановлен в разбеге в тот момент, когда он должен решать и действовать, остановлен, но продолжает действовать.

Кинопроизведение это построено на конфликте мысли, на ожидании—оправдается ли предвидение?

Один из самых острых моментов сюжета ленты—ожидание, как проголосуют русские большевики.

Лента вся идет под голос Ленина.

Это не монтаж цитат, это ход мыслей. Тесный кадр—то идиллически простой, то замкнутый, то условный—все время переоценивается словами Ленина и получает иное значение.

В предмете есть видимость и сущность, в видимости есть элементы сущности. Конфликт вещи основан на разности между сущностью и видимостью.

По этой дороге мы можем идти далеко. Это дорога трудная, и многие из нас преждевременно хотели по ней пойти.

Видимость жизни девушки, молодой польки, проста и как бы пасторальна. Ее мечты смешны, ее счастье—это карусель. Но сущность жизни—невозможность осуществления не этого, а истинного счастья.

Видимость жизни ее жениха — любовь к оскорбленной Польше, любовь к женщине и родным горам.

Он молод, храбр, но не может осуществить идеала своей жизни, и это его конфликт в сценарии.

Поговорим о режиссере и, конечно, не о всех его картинах, а только о последней. Знаю Сергея Юткевича более сорока лет.

Знал его еще в ЛЕФе: он был художником, стремящимся к сатире. Он был в русле плаката Маяковского и в то же время понимал прелесть наивного рисунка, ту прелесть воображаемой жизни, воспринятой в упрощенном и сентиментальном воспоминании, которая была раскрыта Шагалом.

В ЛЕФе Юткевич был мальчиком.

Он говорил, что когда-нибудь напишет мемуары «из-под стола»: мемуары мальчика о взрослых.

Но те годы, годы Маяковского, Эйзенштейна, Мейерхольда, создали привычку к поиску. Я знал Сергея Юткевича, когда он сорежиссером и художником снимал по моему сценарию картину, режиссером которой был Абрам Роом: это была «Третья Мещанская». Снимались в ней разные актеры — Баталов, Фогель, Семенова. Картина, конечно, имела недостатки, свойственные каждому началу.

Достоинством «Третьей Мещанской», как и достоинством снятой до нее Кулешовым картины «По закону» (Хохлова, Фогель, Комаров), было то, что напряжение в них создавалось остановленным движением.

Это были картины психологического анализа, предвещающие новую волну французской кинематографии, поднявшуюся сравнительно недавно — уже в последние десятилетия.

Между волнами были большие промежутки.

Сергей Юткевич снимал много, разнообразно, изобретательно. Он ставил на театре и в кино Шекспира и Маяковского, Брехта и Погодина.

Иногда он вводил рисунок — мультипликацию; она несла самостоятельную нагрузку.

Сейчас он уже не так молод, но не остановлены поиски, потому что открытия уничтожают старость.

В картине «Ленин в Польше» молодой пастух — польский патриот жаждет воскрешения старой рыцарской Польши. Это благородная, но неосуществимая мечта. Она изображается в жизни деревянной скульптурой. Эта скульптура потом превращается в объемную мультипликацию.

Скульптуры эти сражаются за старую Польшу на темном условном фоне. Я не считаю эту очень изобрета-

тельную линию картины до конца найденной; мультипликация эта уже фоном своим вырывается из серо-белого кино.

Во всяком случае, это любопытный и благородный способ анализа психологии действующих лиц.

Старая Польша, Польша древнего Кракова дана с любовью и мягкой иронией.

Это очень хорошо построено и в показе ателье фотографа, куда привели из тюрьмы Ленина.

Но лучше всего старая Польша во всем своем противоречии показана в сцене, когда Ленин приходит в костел.

Это сцена анализа эстетического значения религии для народа. Она дана с симпатией, с пониманием, и в то же время ее религиозность как бы снята.

Костел слит с искусством, с необходимостью для людей, сжатых и ограниченных в своей обыденной жизни, высокой мечты.

Вся лента идет, как я уже говорил, под голос Ленина. Голос — самостоятельная линия, не совпадающая с изображением; он — мысль о существе явления, и в то же время это сама сущность мира.

Голос Ленина негромок, спокоен, это голос размышления, но это не заэкраный голос, потому что это голос героя произведения.

Бытовые подробности, иногда кажущиеся нам трогательно устаревшими, прекрасные пейзажи, элементы пастушеской пасторали, реальной, но ограниченной, и даже пародийное варьете на экране синематографа — все переосмысливается мыслью Ленина.

Работа киноактера, который раздробляет свой труд и вдохновение на монтажные куски, не видит зрителя, а сам освещен беспощадным кинематографическим светом, долгая работа, в которой смены переживаний перемешаны, как карты в колоде, а надо помнить всю свою игру, сохранить свежесть и непрерывность вдохновения, — эта работа высоко мучительна.

Штрауха знаю тоже более сорока лет. Я видел его актером в труппе театрального режиссера С. Эйзенштейна, видел его в кинематографической группе Эйзенштейна.

У Эйзенштейна Штрауху никогда не показывали кусков картины. Он был сохранен, зарезервирован для восприятия картины в целостности. Ему первому показывали картину, уже собранную в ее первичном художественном монтаже. Он был как бы первым взглядом режиссера на сотворенное общее.

Штраух много раз создавал образ Ленина.

В этой картине Штраух показывает молодого Ленина, играет человека, который намного моложе его.

С подвижностью Ленина, с его сдержанным темпераментом, с белым накалом мысли актер справляется, и в то же время он дает спокойствие большой летящей издалека искры, которая учитывает ветры, знает дорогу.

Штраух играет мысль Ленина — спокойствие и вдохновение, мягкую иронию и юношескую влюбленность в мир.

Это очень большая удача большого актера.

Евгений Габрилович пришел в кино из прозы.

Он приплыл в кино и, высаживаясь на берег нового искусства, как бы оттолкнул от себя лодку — он перестал писать прозу, а он очень хороший прозаик.

У Габриловича десятки сценариев — самых разнообразных.

В ранней своей картине «Последняя ночь» он показал веселый конец старого мира, свадьбу, которая врывается в революционные будни, и сознательное, спокойное расставание старого рабочего с миром прошлого.

Это ссора навсегда и спокойный отказ от законов мирного сожительства классов.

Мы же обыкновенно изображаем передовых людей, великих людей и революционеров людьми жертвенными, людьми несчастными. Зритель может, посмотрев такую картину, сказать, что быть великим человеком очень обременительно.

Конечно, театральные залы и кинозалы не вербовочный пункт, но пьесы Шекспира показывают страсть не только трагичной, но и прекрасной.

Вероятно, Галилею, или Ломоносову, или Пушкину, или Чехову, или Эйзенштейну жить было не только горестно, — они жили так, как они должны были жить, так, как будет жить все человечество, — с полным использованием своего мозга, своих внутренних сил и даже глубины своего дыхания.

Экстаз, вдохновение — это осуществление полной жизни, и великий человек, как когда-то говорил Чернышевский, — это человек, который живет так, как должны жить все.

Бойцы революции показаны у Бабеля противоречивыми; они не великие люди, но они счастливые люди. Голодный человек, который ест, не может быть несчастлив — так говорила Анна Каренина Вронскому.

Коммунист в очень хорошей ленте Габриловича несчастлив, даже одинок. Он один пилит дрова, и, кажется, даже двуручной пилой. Между тем революция — это соединение людей, это птичья стая, которая летит вместе; летят старые, опытные, сильные, так сказать,

гениальные журавли, и журавли начинающие, и журавлята совсем молодые. Они летят в общем ритме, раскачивая воздух крыльями, они счастливы целесообразностью полета.

Гений создается еще не осуществленной, но уже заказанной, уже ощущенной потребностью человечества, и он, раскачивая воздух над миром, счастлив.

Картина Габриловича, Юткевича, Штрауха и всех людей, которые работали с ними, людей умных и талантливых,—это картина о счастливом Ленине, и люди, которые ее создали, были счастливы. Они не выдумывали—они открывали, как бы снимая пласт пустой породы с руды.

И когда, идя с допроса, Ленин съезжает по перилам— всего два-три метра,—я понимаю его. Мне кажется, что это логично. Радость мысли, радость осуществленности того, что должно существовать, выплескивается из картины.

1968

ВЕРНИТЕ МЯЧ В ИГРУ

В фильме Феллини «Восемь с половиной» в самом начале показан городской туннель для автомобилей. Люди задыхаются за стеклами машин в перегаре бензина и свинцовых солей работающих вхолостую двигателей.

Мир пришел в противоречие с самим собой; и автомобиль и туннель созданы для быстроты, для того чтобы уехать из города, но во взаимодействии их задыхается человек.

Герой хочет взлететь в небо, но друзья и продюсер лоят его арканом и тащат обратно в город.

Герой ищет выхода в крестьянской Италии, в католической Италии, в Италии Гарибальди.

Все разрушено.

Одна из любовных сцен фильма разыгрывается героем произведения—режиссером—для самого себя. Он создает устный сценарий неожиданного острого любовного сближения.

Все прямое, обычное исчерпано газетой и искусством прошлого.

Герои ленты разнообразны, но они все испуганы, они как будто предчувствуют гибель земли.

Главный герой—режиссер—ждет конца мира; он строит огромную декорацию макета космической ракеты,

которая должна спасти, вознесясь над землей, группу избранных.

Ракета не взорвется, космического Аларата нет. Все это недостижимое ничто, и фильм возвращает к самоповторению, народному цирку, к балагану, к старым условным героям, с которыми вместе проходит через кадры картины человек, недосоздавший свое произведение.

Мне приходилось смотреть много лент с разными концами; встречался я в Италии со многими режиссерами. Однажды в трагедии в Риме встретился с режиссером очень знаменитым. Он сказал, что в этот день писал, не зная, что я в Риме, о Маяковском, рассказывающем про мой путь. Видел много лент и знаю, как трудны их развязки, как они становятся все труднее, и те сомнения, которые высказывал Толстой в начале написания «Войны и мира», что ни смерть, ни свадьбы героев совсем не окончание романов; смерть одного из героев также не окончание произведения, потому что история переносится на жизнь других героев.

Видел две картины прекрасного режиссера Антониони.

Одна — «Затмение». Мужчина и женщина никак не могут выяснить свои отношения. Мы видим их вещи, удачи и неудачи банковских операций. Видим принятые и неисполненные решения; все кончается показом, как из большой бочки вытекла вода.

Но и это не самая печальная лента. Другая, очень знаменитая, — «Фотоувеличение» (или можно перевести ее название как «Крупный план»). Если попросту рассказать ее содержание, то оно вот такое (имейте в виду, что событийная тропа, по которой я вас поведу, идет в тупик).

Молодой, очень способный фотограф делает случайно снимок. Потом производит увеличение с этого снимка. Внезапно оказывается, что в саду, под деревьями, лежит труп. Еще увеличение. Труп обнаружен. Потом появляется женщина, которая хочет купить эту пленку. Мы видим, как похищают снимки. Все это довольно несвязно и очень трудно. Репортер идет на место, где был труп; трупа нет. Он едет к друзьям, которые к нему хорошо относятся. Они заняты своими делами, которые в кино сейчас имеют короткое название «секс».

По дороге репортер видит компанию молодежи. Они едут в пародийно-маскарадных костюмах, что-то поют.

Потом компания играет в теннис: отчетливо слышим резкие, умелые удары ракеток по мячам.

Потом постигаем, что это теннис без мяча.

Нет цели игры, есть призрак звука.

Конец детектива, раскрытие преступления никого не интересуют. Может быть, газета, может быть, фотография, не больше. Развязка исчезла. Конца нет...

По-иному кончается картина Пазолини. Название ее можно перевести так: «Птицы и пташки». История заключается в том, что Франциск Ассизский послал монахов проповедовать птицам христианство. Мир, в который попадают монахи, современный.

Проповедники находят ястребов, обращают их в христианскую веру; потом они находят воробьев — и воробьи приняли откровение.

Но христиане ястребы едят христиан воробьев: такова их природа.

Монахи молятся. Вокруг них образуется бойко торгующий верой монастырь. Проповедники уходят.

Видят страшные вещи, ненужность рождения, ненужность смерти. Проводником монахов через мир невеселого беззакония, странных запутанных путей является ворон, который им послан судьбой. Ворон ходит бочком, чего-то ищет. А кончается тем, что путники, проголодавшись, съели эту птицу.

Вот вам схема окончания картины.

Мы пережили тысячелетия, мы прожили их не даром. Мы не верим, что ворон в супе вкусное блюдо, не верим в высоту иронии развязки.

Мы мыслим все более и более крупно.

Конфликты происходят уже не только между отдельными людьми, конфликты происходят между поколениями, социальными системами. Ирония не помогает. Она не спасет ни Антониони, ни Пазолини, ни Феллини — талантливейшего человека, который снял целый фильм о том, как он не может снять фильм о том, как человек строит макет ракеты, которая должна унести его из этого мира в другой.

Пути Гильгамеша, с шестом переплывающего океан, кажутся трудными для его потомков.

Пишутся стихи о том, что стихотворение пишется.

Роман о романе, сценарий о сценарии.

Играют в теннис без мяча. Но путешествия и Гильгамеша, и Одиссея, и Пантагрюэля, и даже Чичикова — должны иметь цель.

Верните мяч в игру.

Верните в жизнь подвиг.

Верните смысл движению, а не смысл достижения рекорда.

1970

Пришлось мне видеть — и зрелище это было необычайным — рождение грузинской кинематографии в крутом городе над Курой.

Тогда еще не было ЗАГЭС — мало пользовались электроэнергией. На быстрой Куре стояли баржи с колесами, похожими на старинные пароходные.

На баржах были мельницы.

Видел я еще красильщиков с руками, навек окрашенными синей краской.

Видел женщин, моющих ногами в серной воде около бань ковры.

Видел живого Пиросманашвили и говорил с ним.

Чуть раньше сняты были в Тбилиси «Красные дьяволята» по сценарию П. Бляхина. Смотрели эту картину по всей стране, любили ее в центре, на городских окраинах и в деревнях.

Был тогда молодой, солнечный Н. Шенгелая. Помню снятую им по сценарию С. Третьякова картину «Элисо».

Весь Советский Союз радовался, глядя на Нату Вачнадзе.

Был молодой М. Чиаурели, он снял тогда по сценарию С. Третьякова картину «Хабарда». Сколько там было веселой иронии!

Помню по его сценарию «Соль Сванетии», снятую молодым М. Калатозовым. Помню кадр: в черной попоне-мантии, развевающейся траурным флагом на много метров, безумно скачет по кругу конь, — конь умершего джигита должен погибнуть от разрыва сердца.

Картина была полна пафоса преодоления прошлого.

Не могу перечислить сейчас все имена молодых режиссеров, которые по-новому заставляют нас любить древнюю и обновленную культуру Грузии...

Над многими городами Запада висят не только подушки перегара смога. Кроме удушливых облаков существует удушье отчуждения. Отравляют реки отходами производства. Души — одиночеством.

Людей много — их миллионы, но все одиноки.

Одиноки на работе, потому что работа разрублена на куски, растянута на конвейеры, не общена чувством общности результата работы. Одиноки в домах.

Есть страшная американская картина «Инцидент».

В хвостовом вагоне поезда, проносающегося над Нью-Йорком, два хулигана издеваются над пассажирами. Тех больше, но они отчуждены, разделены.

Все отчуждены, и все бессильны.

А Серго Закариадзе в картине «Отец солдата» показал, что и старость не отчуждает человека: он остается своим среди своих на поле великих битв.

Живет в Тбилиси одаренный музыкант, молодой композитор, барабанщик в симфоническом оркестре.

Он весел, как дрозд, живет в городе, как птица в лесу.

Роль эту исполняет непрофессиональный актер Гела Канделаки.

Это человек, включенный в жизнь, счастливый в общении с людьми.

Утро в Тбилиси. Город, увиденный через тюль на окне, и даже звон будильника — все это сверкающие и иногда колющие куски счастья.

Герой не очень дисциплинирован: он с трудом поспевает в симфонический оркестр, чтобы успеть ударить в барабан и заключить этим музыкальную фразу, но он не опаздывает.

Герою хватает времени для всех: для разговора с детьми, для приема малознакомых туристов — он и его мать оказывают им полное гостеприимство.

Народные песни Грузии сложны и многоголосы: они зрелы в своей понятной сложности.

В проходной комнате у рояля группа молодежи поет народную песню.

Это еще не искусство.

Приходит герой — останавливается и уточняет звучание. Мы понимаем, что песня переродилась — стала драгоценной. Понимаем, за что любят молодого барабанщика, композитора.

Он не дотягивает до осуществления своей музыкальной мысли в творчестве, но он уже объединяет людей в искусстве.

Мы верим в его будущее.

Мы любим и его мать: она говорит, что нельзя пропустить вечер у старой певицы, которая сегодня собирается на своей квартире петь для своих друзей.

Опять происходит чудо: барабанщик успевает прибежать и включиться в песню.

Старая певица молодеет, песня ее звучит, и драгоценной становится старость, которая не потеряла смысла жизни.

Мне приходилось сидеть за столом с Марджановым, со стариком Андрониковым — философом-юристом, с поэтами Табидзе, Яшвили и со многими грузинами в деревнях, городах и просто на обочинах дорог, на которых были расстелены скатерти.

Слышал я, как после пир утр ом люди приветствуют солнце, звучат зурны, приветствуя новый день как праздник.

Всегда спрашивал себя: как грузины живут ежедневно?

Иоселиани в новой картине «Жил певчий дрозд» («День-деньской») показал будни города.

Мишель Монтень в книге «Опыты» говорил: «Человек человеку или бог, или волк».

Молодой Горький во время первой революции показал нам, что человек человеку товарищ.

Об этом мы продолжаем говорить книгами и картинами соседям.

Народ народу друг.

Картина печальна и учит тому, что надо даже самым молодым и самым веселым уметь не отвлекаться, когда работаешь, ограничивать проявление своего дружелюбия, но надо любить жизнь, а не только самого себя.

Картина открывает в бытовом прекрасное, человеческое.

Она показывает, что искусство не может жить без дисциплины.

К этому надо прийти, сохраняя в себе осязание счастья — творчества.

В картине общий друг гибнет под колесами автобуса в спешке, торопясь куда-то, куда совсем нетрудно было бы прийти заранее или совсем не приходиться.

Картина печальна, трогательна, человечна, оптимистична.

Почти все роли исполнили непрофессиональные актеры. Они у Отара Иоселиани не чувствуют себя перед киноаппаратом связанными. Они понимают сущность картины, находятся в художественном взаимоотношении друг к другу.

Это нельзя назвать самодеятельностью — это можно назвать возведением быта в искусство.

Перечислим действующих лиц: мать героя — Елена Ландия, часовщик — Нугзар Эркомашвили, хирург — Зураб Нижарадзе, девушки — Ия Мдивани, Ира Джандиери и Марина Карцивадзе.

В кино лучше всего играют дети, если их не утомить в съемке, если их снимать просто и в то же время не лишать их сознания, что это делается «как будто».

Дети и взрослые в этой картине показывают простую жизнь, освобожденную от случайности, от суматохи.

Музыка к фильму аранжирована и скомпилирована режиссером.

Она музыкальна, как Тбилиси, как город, в котором

народное искусство не прошло—ни на улицах, ни в музеях.

Авторы сценария—Отар Иоселиани и Дмитрий Эристави.

Работа оператора Абесалома Майсурадзе проста. Нигде нет нажима и стремления удивить тонкостью показа. Между тем все ново, как на очень хорошо написанной картине, которая учит нас видеть в обычном прекрасном.

1972

КРЫЛЬЯ

Сейчас в Москве есть улица, которая называется Мосфильмовской. И стоят на ней большие корпуса, все мосфильмовские. Это город кинематографии. Но я начну не с описания этого «Рима».

Когда Эдисон изобрел кинематограф, он думал, что создал игрушку, но на другое время. Он думал, что аппарат будет стоять в виде своеобразного шкафчика, куда зритель будет заглядывать сверху. Он ограничивал количество зрителей.

Братья Люмьер соединили аппарат с волшебным фонарем. Они изобрели кинозал.

Вы видите, что кино родилось нерешительно и случайно.

Кино родилось с большим сопротивлением, с большим недоверием к себе. Так, как рождается сейчас телевидение. Все смотрят, и многие как будто им недовольны. Только дети смотрят кинокадры на телевидении без раскаяния.

Так вот, теперь я в положении ребенка: Я буду вспоминать отдельные эпизоды рождения кино. Мифологическое рождение Иисуса Христа произошло в маленьком городе Вифлееме, в пещере. Младенца положили в ясли, и на него рычали волы и ослы. Они его согревали своим недоверчивым, разочарованным дыханием. Они хотели получить корм в яслях. Для меня яслями кинематографа была Третья кинофабрика, которая находилась около Брянского вокзала, недалеко от Москвы-реки. Это был домик с двором. Домик в два этажа.

Весной мы закладывали окна кирпичом в ожидании наводнения. Река доходила до подоконника, но в окно к нам ни разу не влезла. Фонари, однако, стояли в воде по циклолотку.

У меня родился ребенок. Мне нужны были деньги. Мне сказали, что деньги можно заработать на кинофабрике.

Лев Никулин проводил меня на кинофабрику, к Брянскому вокзалу. Деньги мне сразу не дали, но сказали, что вот начинают картину «Бухта смерти». Год был 1926-й.

Я попал на очень неорганизованную фабрику. Маленькую, тесную.

Там был молодой режиссер Абрам Роом. В то время начинал снимать и очень молодой человек, чемпион по боксу легчайшего веса, Марк Донской и пришедший из театра Григорий Рошаль.

Работал уже прославившийся человек, бывший художник кино, Кулешов Лев Владимирович, один из исследователей теории кинематографии.

Лев Кулешов был молод, красив, увлекался теорией «натурщика». Он думал, что прежде всего надо разложить в театре и кино человеческие движения на элементы и из них, не считаясь с эмоциями, заново сложить эмоцию. Создать ее. Преодолевая актера, сделать режиссера полновластным хозяином кино. Только это было неправильно.

Но мне надо вспомнить и показать картинки, а не говорить о теории. Меня посадили перед монтажным столом, который назывался моталкой.

Я начал крутить ленту, стараясь не сбить ее. Смотрел стыки. А на стыках тогда проходили надписи. Надписи бывали или разговорные (они заменяли живое слово), или пояснительные. Они, так сказать, заменяли роль ведущего. Роль старого, уже умершего объяснителя, который стоял у ящика с панорамой, и когда из-за ширмы Петрушка показывал рисунки, он объяснял, свистел и разговаривал с этими рисунками. Так что мы находим еще одного прародителя кино. Это во всех отношениях незаконнорожденный ребенок, и вместо отца — прочерк. Отчества у Музы нет. Кажется, нет. А имя ее — кино — похоже на имя истории — Клио. Возвратимся к моталке. Надписи я писал неплохие. Я попал на кинофабрику в качестве рабочего. Человека, который должен выдавать работу ежедневно и, проверяя сам себя, учиться. Мы были похожи на людей, которые в морозы собирались у костра. Такие костры были в старом Петербурге. Если мороз больше тридцати градусов, то зажигали костры в железных клетках. Грелись около костра извозчики, дворники, прохожие. И лошади извозчиков, проезжая мимо, старались подставить бок, хоть на секунду погреться.

Но костер этот одновременно являлся маяком и новостью. Согреваясь, узнавали какую-то новую вещь... Я смотрел на этих лентах людей еще не существующего искусства. Абрам Матвеевич Роом — мой старый товарищ,

сейчас человек очень молодой, по профессии был военный врач. Работал на легких миноносцах, которые опускались по Волге, чтобы достичь Каспийского моря и воевать с белыми. Революции Абрам Матвеевич учился вместе с матросами. А затем он был режиссером у Мейерхольда. Так что у него было и художественное образование.

Но в кино уже ехало подкрепление. Возвращались солдаты в прожженных шинелях. На головах были папахи из искусственной овчины. Папахи расстегивались, могли обращаться в своего рода колпаки, закрывающие рот. Это было неудобно.

В таких папахах когда-то ехали к Москве Григорий Александров, который потом работал с Эйзенштейном, и Иван Пырьев. Кажется, они ехали с Урала. Но поезд их дотацил только до Лосиноостровской. Не хватило топлива. Дальше они шли пешком.

В кино приходили люди с беглым художественным образованием. И становились кинемеханиками или рисовали декорации. Это были люди из огненной реки. Москва для них была ее берегом. И запах огня и дерзость пожарных они принесли с собой.

Мы знали, что искусство будет другим, не такое, как было до революции. Страницы истории перевернул Октябрь.

А пока что я остался на кинофабрике в качестве сценариста. Дело мне было по плечу, потому что я занимался теорией сюжета. Книга эта вышла у нас в двух изданиях. Это книга о разъятии элементов искусства на части. Мы так говорили: «Мы развинчиваем искусство на части».

Сергей Михайлович Эйзенштейн работал в Пролеткульте, где думали, что старое искусство кончилось. Но появилось искусство, очень похожее на хронику.

В то время говорили, что и живописи не будет, а будет только производственное искусство. И театров не будет. И касс не будет. А будут жетоны раздаваться на предприятиях. А как будет выбирать человек, куда пойти, мы об этом не думали.

Время было гениальное. Время трясло нас, как игральные кости. Бросало нас. И если выбрасывалось не то количество очков, то бросало еще раз.

И вот сын архитектора, образованнейший человек, художник Эйзенштейн и человек из киностудии Григорий Александров, увлекающийся теорией йогов, пытавшийся регулировать движение своего сердца, работали вместе.

Приходили, собирались люди.

Потылихи еще не было.

Была фабрика на улице Житной. Там доснимался и монтировался «Броненосец «Потемкин».

Абрам Ромм — врач. Лев Кулешов — художник. Сергей Юткевич — художник. Позже пришел Михаил Ромм — скульптор. Это были люди из разных отделов искусства. Они пришли к огню нового искусства и начали снимать и клеить, создавать искусство.

С Кулешовым мы снимали картину «По закону». Недавно мне прислали из Канады историю, легшую в основу рассказа Джека Лондона. Моют золото золотопромышленники. Готовы уже уходить на родину. И вот один из них внезапно приходит с ружьем и убивает своих товарищей. Он грабит их. Он хочет разбогатеть один. Но жена одного из них и один золотопромышленник связывают убийцу. А потом они не знают, что с ним делать. Они не имеют права его убивать. Они его судят по английским законам. Выступают и обвинителями, и свидетелями, и палачами. И вешают его.

На эту тему Джек Лондон написал рассказ. Кулешов со мной писал сценарий. Человек напал на своего товарища. В чем там дело? И мы думали об этом. Анализировали рассказ Джека Лондона. И вот наш сценарий оказался ближе к подлинному делу, чем рассказ Джека Лондона. А мы дела не знали. Но у нас был высокий берег, с которого мы смотрели на прошлое.

Там дело было темное. Может быть, убийцами были те, кто судил. Потому что золото оказалось у них.

В сценарии мы знали, что такое преступление, что такое золото, как оно добывается...

Михаил Ромм пришел в тот момент, когда лента должна была зазвучать. Заговорить. Он взял темой рассказ Мопассана «Пышка».

Наступают немцы. Из Руана в Гавр едут благополучные буржуа. И вот в этот дилижанс попадает проститутка. Они презирают ее. Но у нее есть еда, и они дружат с ней. А потом немец-комендант задерживает их и из женщин выбирает Пышку... Потом они презирают Пышку за то, что она согласилась на предложение немца.

Ромм построил декорацию, собрал актеров и в дом крестьянина пустил утят. Когда эту ленту увидел Ромен Роллан, он восхитился сходством картины с французским бытом.

Он говорил Ромму: «Как вы догадались об этой особенности французского крестьянина, об этой жадности к теплу, которая заставляет его делиться своим жильем с животными?»

Картина Ромма была хорошей. Потом он пришел к большому темат. Снимал «Ленина в Октябре» и «Ленина в

1918 году». Он нашел путь к теме. Он очень много делал для советского кино.

...Вот вам несколько слов из прошлого Мосфильмовской улицы. Должен еще прибавить, что тогда дорога шла в гору через овраг. И весной Потылиха цвела вишневыми садами. Туда лет триста или четыреста свозили грязь со всех улиц, и земля была хорошо унавозжена. Я помню московскую окраину с маленькими домами, бело-розовой и помню асфальтированной, покрытой тертым мелом, когда снималось там «Ледовое побоище» для «Александра Невского».

Помните костры, у которых грелись в старом Петербурге в суровые зимы, на перекрестках? Эти костры горели и во время революции. У этих костров грелась молодежь, которая стояла в очереди на спектакли в театры.

Люди ждали встречи с искусством долгие ночи.

Видел ли это я или привиделось, но в Крымском заповеднике или у Байдарских ворот, где-то у горного обрыва, с которого видно море, у самого края сидели робкие, как студенты перед экзаменом, орлы и орлята. Сидели, подобравши крылья, сидели, как будто их не пригласили к столу. Не знаю, отец-орел или мать-орлица, но помню, что большая птица подходила сзади и сталкивала «абитуриента» с обрыва; «абитуриент» начинал падать, потом испуганно открывал крылья, делал большой круг и возвращался на родную скалу. Родители опять сбрасывали его вниз. Это было, вероятно, похоже на отправление Тарасом Бульбой сыновей на войну.

«Мосфильм» был и должен быть взлетной площадкой с обрывом, по возможности без срывов. Но у нас же есть крылья!

1974

СЛОВО ДРУЗЬЯМ

В 1926 году советский кинематограф был еще очень молод. Новых мастеров было мало.

С одним из них я познакомился на Третьей кинофабрике. Он был очень похож на куклу, которая продавалась на базаре и называлась «режиссер». На кукле был берет, костюм черный, клеенчатый. Кукла была, конечно, с бородой.

Режиссер Абрам Роом встретил меня ласково. Он сказал: «Сейчас мы закончили картину «Бухта смерти», к ней нужны надписи. Можете вы их сегодня сделать?»

Он поступил правильно: не показал мне картину на экране, а посадил за моталку и попросил промотать всю ленту своими руками. Я промотал ее и увидел места склеек. Увидел места будущих титров. Я их тут же набросал, а потом посмотрел фильм на экране и отдал режиссеру листок с текстами надписей.

Он прочел и кивнул: «До завтра».

Я остался работать на кинофабрике.

Уважаемый и дорогой друг! Художников в давние времена, во всяком случае во времена Микеланджело, учили сперва растирать краски. Писатели, почти все—в наше время,—начинали с мелких заметок в газете, с репортажей. Там они обкатывались. Одни оставались мелкими журналистами, другие становились крупными газетчиками. Третьи вырастали в писателей. Так начинали Чехов, Горький, Булгаков, Олеша.

Юрий Олеша был поэтом. Он приехал из Одессы в Москву, пришел в газету «Гудок». Он читал заметки рабкоров и делал из них сатирические миниатюры. Это была хорошая школа. Он научился «растирать краски» и «готовить холст» к большой работе.

В кино много места. Но много в кино и коридоров. Коридоры «Мосфильма» и Останкинского телецентра очень широки. И в этих студийных коридорах много народа. Важно, чтобы каждый шагающий по коридорам умел приносить искусству пользу.

Обращение к вам, мои молодые друзья, я как будто начинаю издали. Но я прежде всего хочу предостеречь вас от пустых коридоров.

Многим из вас надо было бы начинать с какого-то ручного труда. С работы подмастерья. Работая подмастерьем, вы многое увидите, многое поймете, научитесь выбрасывать, сокращать и ограничивать себя.

Кино и телевидение—это не просто способ реализации литературы. Это иной способ общения людей. Ему надо учиться.

Кино давно уже звуковое. Оно разговаривает, и это хорошо.

Но слово надо беречь. Слово надо сокращать и кристаллизовать.

Не надо относиться к экрану, как к домашнему телефону.

Что я предлагаю и советую вам, молодые друзья?

Прежде всего вы должны быть неутомимы и бесстрашны.

Не надо учиться кинематографу только у чужих картин. Великие ленты, как и кометы, имеют длинный хвост. Но хвосты подражателей, идущих за удачей,

создаются ленью. Если вы начнете с хвоста, то в нем и останетесь.

Кинематографисты должны быть отважными. Отважными были Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Ромм, Козинцев, Каплер, Урусевский, Щукин. Удача не начинается с хвоста и не идет к осторожным. Не бойтесь, если вас не будут сперва принимать.

На кинофабрику пришел молодой человек, недоучившийся архитектор, он же — театральный художник и режиссер, любитель японской культуры, увлекающийся иероглифическим письмом. Ему дали постановку. Он сделал пробу — неудача. Сделал вторую — неудача. Третья проба не полагалась. Но директор картины Михин и оператор Тиссэ поручились за режиссера. Они взяли на себя ответственность за третью пробу и за будущее молодого режиссера. Они увидели, что его неудачи — это неудачи большого человека. Третья проба оказалась хорошей. Была снята картина «Стачка», появился режиссер Эйзенштейн, появился с третьей пробы.

Не рассчитывайте и вы на легкий хлеб. Работа сценариста, режиссера, актера, оператора, работа критика — трудная работа. Она не легче, чем работа писателя.

Я очень советую бывать у дверей кинотеатров после сеанса. Слушать, что говорят зрители, выходя из зала. Вы узнаете, что они поняли, как поняли, что им нравится, а что неинтересно. И вы убедитесь, что они многое понимают. Если один в зале не понял ничего, то весь зал понимает главное. Может понять то, что вы ему захотите сказать.

А чтобы говорить залу интересные вещи, вы должны быть интересными людьми. Нужна смелость, чтобы вступить с ним в общение. Нужно идти на риск, говоря новое. Сколько раз я видел, как картины, которые снимались без риска новизны, не получались и гасли уже на монтажном столе. Сколько раз я видел, как люди снимали, ничего не боясь, и ленты получались. Поверьте мне, многие хотели бы потом переснять свои ленты, распавшиеся от времени. Однако переснять ничего нельзя. Все надо снимать вовремя. То, что распалось, с самого начала было лишено цельности. Ищите ее с первых шагов. Тогда, если вам повезет, вы найдете себя в своем деле. Пусть не каждая картина будет удачей. Но удача не распадается, она склеена правдой и вдохновением.

Надо много читать. И не только по своей специальности. Надо читать то, в чем пересекаются линии знаний. Читать классиков марксизма, старых философов, почаще заглядывать в Толковый словарь русского языка. Надо

знать русские летописи. Надо знать историю своего народа. В ней пустых коридоров нет. Надо подключиться к ее энергии.

Вы спросите: но откуда взять время? Да ведь вы же молоды, времени у вас достаточно. Научитесь не упускать его. Нередко я слышу от молодых: «Я эту книгу (или картину) уже прошел, она мною исчерпана». А как он ее прошел, куда он из нее вышел? Он шел, стремясь к какой-то цели. А люди, которые вот так проходят по культуре,—простите, они проходимцы. Книгу, картину, сонату исчерпать нельзя, произведение бесконечно. Бойтесь исчерпанности! Потому что она грозит не культуре. Она угрожает вам самим.

Помогайте товарищу, принимайте его ошибку на свои плечи, учитесь на ней и делитесь с товарищем своей удачей. Тогда вы не будете одиноки.

Живите искусством, и это приведет вас к хорошей дружбе с товарищами.

Даже спор в коридоре может быть вам полезен.

Итак, правильно переходите улицу и не бойтесь коридоров, они поглощают только случайных людей. Не чурайтесь делать простую работу. Дзига Вертов начал секретарем отдела хроники, начал канцеляристом, другого места для него в киностудии не было. Он сам себе создал свое место. Он был человеком, которому можно было предложить любую работу, потому что он с самого начала хотел научиться всему и этого добился. Поэтому он стал профессионалом. И на стене коридора висит среди других и его портрет. Значит, коридор для вас не совсем пуст.

Начинать надо снизу, начинать по-мастеровому, толково и внимательно, не перескакивать через ступеньки, но и не засиживаться в подмастерьях.

Не суетаясь, торопитесь к своему настоящему делу, к своему вдохновению.



ИССЛЕДОВАНИЯ



ИХ НАСТОЯЩЕЕ

Раздел I. Основные законы кинокадра

Глава первая

Здесь говорится о значении материала в узком смысле. Но главное содержание главы в том, что в ней выясняется отсутствие первичного сдвига в кино. Литература имеет слово; между словом и предметом лежит акт названия. Кино начинается с фотографии. Здесь нет художественного события. Эйзенштейн говорит, что это фабрика установок (отношение к вещам, предсказанным художником), но мы еще не имеем в кино «литературы», то есть факта, данного не просто, а уже с обозначением характера восприятия.

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

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

В литературе, мы знаем, такая молекула — слово. Но как физик утверждает, что сам атом является целым миром со своим солнцем и планетами, вращающимися вокруг этого солнца, так и слово, конечно, не первично. В нем есть не только материя, но и энергия, форма.

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

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

Основное неравенство есть неравенство смысловое.

Семантическая форма, основанная на значении слов, есть форма основная, наиболее часто употребляемая. — художественное слово-понятие или слово-ореол, вызывающее слово-полупонятие. В других формах литературного произведения семантические величины связаны не со словом, а с целым, словами выраженным положением, причем часть этого материала могла бы быть выражена и в несмысловой форме.

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

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

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

Приведу цитату из одиннадцатой главы первой части первого тома:

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

И следующая цитата из девятой главы той же части того же тома:

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

Вера в романе Льва Николаевича Толстого — уровень воды. Все остальное в романе написано «неправильно». И эти неправильности увеличены сотнями параллелей одного действия другому. Соня, верно и неизменно любящая Николая, служит мерилom сравнения для Наташи, которая любит то одного, то другого, как Душенька Чехова,

только со знаком плюс при оценке автора. Жюли Карагина играет ту же роль полутени при Марии Болконской. Наполеон, иронически взятый, обнаженно спародирован на фоне обычного восприятия Наполеона. Кроме того, действующие лица расположены по родству гаммой, представляя как будто группу химических элементов. На этих разностных ощущениях и держится художественное построение вещи. Кроме того, действия даны с подкладкой, то есть во время одного действия другое действие продолжается, окрашивая первое своим эмоциональным фоном. Так сделан знаменитый разговор под песню «Ах вы, сени, мои сени» между Долоховым и семеновским офицером. Сам Толстой все время подчеркивает, что разговор прошел бы совершенно иначе, если бы не было этой подкрашивающей подкладки.

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

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

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

Я уже писал в других своих вещах, что, кроме всего этого, герои, с точки зрения которых дано то или другое действие, — обычно или случайно попавшие, или недоумевающие люди, или, наконец, люди находящиеся в состоянии аффекта. Так даны разности смысловые вне чисто-го языкового материала, но, кроме того, ремаркированы всюду способы действующих лиц говорить, отмечены ударения их. Анна Михайловна говорит слово «Борис» с особым ударением. С неправильным ударением говорит князь Андрей слово «мальчишки». Денисов не выговаривает «р». Немцы неправильно говорят по-французски. Русские переходят с французского языка на русский, смешивая грамматические формы. Князь Ипполит почему-то рассказывает какую-то историю по-русски. Билибин специально занят звуковыми играми. Сама языковая ткань произведения, особенно в первой части, чрезвычайно выделена.

Итак, на примере этого типически прозаического произведения мы видим следующее: эстетическая ощутимость создается рядом разностей, путем создания специальной манеры говорить, обращения внимания на эту манеру. Путем остранения одного действия другим дей-

ствием. И, наконец, путем многократного восприятия одного и того же действия: например, салон Анны Павловны Шерер служит для того, чтобы дать традиционную исторически придворную оценку событий. А салон Бергов пародирует салон Шерер.

В самих описаниях, даже зрительных, используется не только описание, а и противоречивость восприятия. Приведу пример, который считаю классическим.

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

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

Как видите, здесь взято не зрительное описание и не звуковое, а столкновение зрительных ощущений со слуховыми и разрешение их в одном представлении. Еще раз повторяю фразу: «Эти дымы выстрелов и, странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища».

В слове «странно» подчеркнуто столкновение планов. Теперь вернемся к кинематографии.

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

Если бы кинематография появилась в эпоху Возрождения, тогда бы не пришло в голову фотографировать пейзаж. Съёмки производились бы только в садах. А реквизит приема современной кинематографии перенесен из литературы: герои, данные как портрет, нажимы на

деталь взяты из натуралистической школы и данный крупными планами пейзаж — из романтической школы; кинематография честно калькирует литературу. Между тем в основе — это покушение с негодными средствами.

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

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

Конечно, добросовестный съемщик этой вещи поставил аппарат и снял барыню такой, какими они бывают на фотографических карточках. Средний кинематографист думает, что слова мешают писателю, что писатель лучше сделал бы, если бы нарисовал. Между тем Льву Николаевичу Толстому, если бы он мог вставить в свой рассказ живую барыню, — эта барыня не нужна. Не нужны и фотографии барыни. Дать барыню при современной кинематографической технике со сдвигом можно, но ввести во все произведение отношение писателя к вещи — очень трудно.

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

Режиссер Пудовкин в своей талантливой вещи «Мать» попытался работать ракурсами и снимать униженного человека сверху и гордого снизу, то есть дать отношение к человеку. И этот прием известен в живописи и фотографии. Конечно (или вероятно), он не может заменить литературной иронии, ассоциации слов — иероглифичность слова позволяет притянуть к предмету больший фонд восприятия, чем в кинематографии. Можно дать визжащее колесо на фоне говорящего старого князя

с дочерью, показывая то разговор, то колесо. Нельзя дать описание Бородина со столкновением звукового восприятия и зрительного и со зрительным восприятием звука. Нельзя вообще дать «Войну и мир» и дать прозаическую вещь, основанную на изменении пропорции представления и восприятия.

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

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

Глава вторая

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

Всем известно, что кинематографическая лента состоит из ряда отдельных снимков, на которых зафиксированы отдельные моменты движения. Обычно думают, что слияние этих моментов происходит оттого, что человеческий глаз сохраняет раздражение некоторое время. И считается, таким образом, что основа кинематографического движения есть физиологическое слияние изображений.

Линке доказал, что стробоскопический эффект (эффект слияния изображений) имеет место и тогда, когда слияние зрительных впечатлений сетчатки отсутствует. Есть прибор, называемый талтоскопом. Принцип этого аппарата состоит в том, что два или более сходных изображения поочередно проектируются на одном и том же экране. При достаточно частой смене картин мы получим не два чередующихся изображения, а одно изменяющееся. Например, мы можем увидеть круг, обращющийся в эллипс.

При описанных выше опытах с талтоскопом получается впечатление движущегося изображения даже тогда, когда эти изображения разделены настолько большим промежутком времени, что зритель видит, как между двумя последовательными картинками экран темнеет. Если зритель видит, что экран темнеет, то, значит, в его глазу предыдущее зрительное впечатление

успело совершенно исчезнуть. Слияние изображений есть явление не физиологическое, а психологическое. Мы соединяем предмет определенным психологическим усилием, мы воспринимаем его как движущийся благодаря определенному навыку. Замена предмета — при отсутствии причинной связи замены — воспринимается как изменение того же самого предмета.

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

Итак, мы приходим к определению второго свойства кинематографического кадра.

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

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

Теперь возьмем третье свойство кинематографического кадра — экранную глубину. Для анализа нужно сказать несколько слов о глубине живописной — о живописной перспективе.

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

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

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

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

Но мы приучиваем себя к нашей перспективе, и если она не имеет реального соответствия с предметами, то

все-таки соответствует им настолько, что путем упражнения дает нам объемность представлений.

В картинах эпохи Возрождения отдельные детали бывали вписаны в другой перспективе, чем вся картина. Так написана тарелка в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи, ковры на стенке в той же картине. Очень часто встречается в живописи при применении классической перспективы введение в картину нескольких горизонтов. Объясняется это обыкновенно тем, что некоторые традиционно воспринимаемые предметы кажутся неправильно нарисованными, если их взять в общем отношении со всеми частями картины. Они требуют, если перевести на кинематографический язык, съемки другим планом, новой точки аппарата.

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

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

Если в кино вы видите какой-нибудь предмет и не знаете его смысловой значимости, то вы не знаете и того, к какой части глубины экрана он относится. Я видел кадр, в котором торчала какая-то поперечная палка, а

где — не понимал. И только сообразив, что это верхняя часть стекла автомобиля, я поставил ее на место.

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

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

Глава третья

О том, как современный киномонтаж
использует условность киноизображения

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

Перебивка позволяет заменить кусок одного движения пропуском. Перебивка — мотивировка пропуска, но она не закон кинематографии, а прием кинематографии, ближайший технический ответ на техническое затрудне-

ние. Конечно, надо усовершенствовать аппарат, можно изменять технику кинематографии, но работа художника состоит не только в овладении новыми приемами техники, но и в художественном использовании технических затруднений.

Поэзия основана на несовершенстве человеческой речи.

Раздел II. Кино и классики

Глава четвертая

Глава о том, что наиболее примитивны и наиболее далеки от литературы именно инсценировки классиков

«Коллежский регистратор», вероятно, хорошая картина, во всяком случае, картина прославленная, дающая большие сборы, но у литературных произведений, обращающихся в произведения кинематографические,— странная судьба.

В общем, можно сказать, что в детской литературе в произведение для детей обращается произведение, написанное для взрослых и потом потерявшее свою социальную значимость: пример — «Гулливвер», написанный с явно памфлетной установкой на пародию, на жанр путешествия и т. д., «Робинзон Крузо» и сказки, созданные первоначально для взрослых. Сейчас сам обычай давать классиков читать молодежи как будто покоится на этом неосознанном явлении, и библиотекари говорили мне, что Тургенев совсем не нравится комсомольцам, но нравится пионерам.

Автор, создающий свое произведение, если это произведение хорошо, обычно борется с предшествующим восприятием вещи, пытается нарушить канон, повернуть явление и дать его с новой точки зрения.

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

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

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

«Лошади были давно готовы, а мне все не хотелось расставаться с смотрителем и его дочкой. Наконец, я с ними простился; отец пожелал мне доброго пути, а дочь проводила до телеги. В сених я остановился и просил у ней позволения ее поцеловать; Дуня согласилась... Много могу я насчитать поцелуев

«С тех пор, как этим занимаюсь», но ни один не оставил во мне столь долгого, столь приятного воспоминания».

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

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

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

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

Тема заблудшей дочери связана с темой блудного сына. Сам смотритель ждет для Дуни гибели и плачет. Слезы эти были отчасти вызваны пуншем, коего он вытянул пять стаканов в продолжение своего повествования.

В конце повести мальчик рассказывает, что Дуня, «прекрасная барыня», «ехала она в карете в шесть

лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською; и как ей сказали, что старый зритель умер, так она заплакала и сказала детям: «Сидите смирно, а я схожу на кладбище».

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

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

Если случай с «Коллежским регистратором» довольно сложен, то гораздо проще можно понять реакционно-художественную сущность киноинсценировок классиков на примере «Каштанки» Чехова, которая поставлена Ольгой Преображенской. У Чехова рассказ «Каштанка» разделен на главы с торжественными названиями: «Дурное поведение», «Таинственный незнакомец», «Новое, очень приятное знакомство», «Чудеса в решете», «Талант! Талант!», «Беспокойная ночь», «Неудачный дебют». Хозяева у Каштанки — пьяница-столяр, который на нее не обращает никакого внимания, презирает ее, и мальчишка Федюшка; про этого мальчишка рассказывает Чехов, так сказать, со слов Каштанки следующее:

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

Как видите, мальчик средних достоинств.

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

В чем тут дело?

Здесь дело в собачьей преданности, взятой иронически. Чехов не в восторге от возвращения Каштанки; отчасти здесь пародирован рассказ с наивными мальчиками и т. д.

Что делает киносценарист?

Прежде всего он превращает Федюшку и столяра в положительных типов, в две «голубые роли», как говорят

в театре,—столяр в очках работает, строгают; Федюшка бегаёт по улице в поисках пропавшей Каштанки и попадает к шарманщику. «О, эти шарманщики». Пусть это будет единственным «о» в моей книге. «О, эти шарманщики», они бродят с собаками и обезьянами по советской кинематографии, застаиваясь, впрочем, большей частью в корзинах.

Федюшка попадает к шарманщику, шарманщик его, конечно, бьет, но он возвращается к отцу, а потом к отцу возвращается и Каштанка.

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

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

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

В одной немецкой научной картине музей показан с точки зрения собачки, которая в него входит.

Ракурсы и линия горизонта давно интересуют живопись и должны интересовать кинематографию. Вопрос о перспективе всадника и о лягушечьей перспективе, то есть о горизонте, поднимаемом и очень опущенном, подробно разработан мастерами. Конечно, Каштанку и ее своеобразное восприятие мира можно было передавать, начавши с горизонта Каштанки, но картина снята—так, поверху. Мы не имеем права требовать от режиссера, чтобы он был хорошим режиссером. Если ставят картину, если зал наполняется, то, вероятно, это кому-то и нужно. Но киноинсценировки—зло по двум причинам. Основная причина—художественно-литературное произведение создано из слов и никаким другим способом передано быть не может. Литературный пейзаж и литературное описание человека не могут быть заменены ни фотографией, ни картиной, ни портретом. Пропуски, сдвиги в литературном произведении—это прием не технический, а художественный, и писатель описывает не все, потому что ему не нужно все описывать. Поэтому из литературного произведения можно очень мало взять для произведения кинематографического. Кроме того, как общее правило, киноинсценировкой пользуются отсталые слои современных кинематографистов. Не будучи в состоянии воспринимать явления искусства, они берут старое произведение искусства, которое в силу своей привычности уже перестало иметь боевой смысл и подверглось процессу окаменения. Поэтому ценность сюжетов киноинсцени-

ровок не находится ни в каком отношении с ценностью произведений, с которыми они связаны.

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

Александров — сопостановщик Эйзенштейна — как-то раз со мной разговаривал. Я рассказывал ему, что Э. Шуб хочет снимать белорусскую жизнь без всякой инсценировки, и для того чтобы показать настоящую избу, она хочет не делать ее в павильоне, а просто взять и распилить избу пополам. Александров мне на это ответил: «Это будет хорошо, если показать само распиливание». Он внес в самый показ реального материала игровой момент приготовления материала, реального материала. И вот это умение эстетически использовать реальный материал и есть основное умение группы Эйзенштейна.

Дзига Вертов делает из кино «красные» стихи; эти стихи нельзя назвать «белыми» по содержанию и по тому, что кадры все время рифмуются, но предполагается, что это уже не искусство, а конструкция. На самом деле у него искусство продолжается, и современный день с установкой на факт, а не на конструкцию — это новый день того же искусства.

Один американец писал в Россию советы, как писать сценарии для американских фирм; он говорил: «Нам подошла бы «Капитанская дочка» Пушкина по возможности на новом материале, но так, чтобы в конце — герои приезжали в Америку».

Если это сделать сознательно, если повесить на стены павильона, в котором будет разыгрываться эта новая «Капитанская дочка», гравюру старой «Капитанской дочки» с приличными надписями из Пушкина, то есть если восстановить прием Пушкина в «Станционном смотрителе», то вещь может получиться. Причем хотя она и будет создана пародийно, ощущаться она может и не пародийно.

Глава пятая

Глава о Льве Кулешове. Здесь вы прочтете об эксцентрическом сценарии, о помрежах и о веселости, лежавшей в глубине искусства. Попутно я защищаю «Парижанку» от известного теоретика искусства Садко

Моей школой сценариста, кроме кинофабрики, был коллектив Кулешова. У Кулешова уже имелся сценарий, написанный одним товарищем. Меня позвали «лечить» этот сценарий, причем, так как я был в ссоре с производственной организацией, делать это я должен был безыменно. Мы сидели в комнате Кулешова, в которой стоял отдельный счетчик и висели такие сильные электрические лампочки, что она напоминала ателье, где на полу стоял постоянно разобранный мотоцикл, а на круглом шкафу с лапками внизу сидел, поджав лапки, серый кот. В этой комнате было столько народу, что в ней нужно было бы поставить скамейки, урны МКХ и посыпать пол песком. На тройном диване, с бородой и трубкой, лежит Троицкий, на другом диване — зарастающий бородой Галаджев. Хохлова — высокая, с сухими волосами, эксцентричная, сдержанная; голубоглазый помощник режиссера Свешников, который мог достать для съемки все и никогда не рассказывал, как он достал, — точно так у Эйзенштейна помощники выслушивают администрацию, но Сергею Михайловичу никогда своих разговоров не передают. И вот в этой компании со стопроцентным немцем Фогелем, который, говорят, поет дома «Вниз по батюшке, по Рейну», и с сухим, крепким Комаровым мы писали эксцентрический сценарий. Я переделывал его столько раз, что уже забыл его название. Я, вероятно, никогда не увижу его поставленным, или по крайней мере перед этим я под своим или чужим именем напишу сценарий, который сможет покрыть квадратуру всех съемочных площадок и заполнить кубатуру всех ателье. Но этот сценарий я люблю. Начинался он неплохо: человек стоит на платформе, и поезд проходит мимо него пятнами своих освещенных окон. Этот кадр сейчас чаплиновский. Конечно, Чаплин его у меня не взял. Мне жалко, что мы его не сняли сами. И мне жалко, что его у меня не утащили. В этом сценарии был мужчина, который любил женщину; женщину он эту не видел никогда, а знал только ее атрибуты: пудреницу, руку,

туфли, кусок прически, и эти атрибуты составляли монтажную фразу. Появление одной части этой фразы, одного атрибута, вызывало появление всей фразы. Женщина же не появлялась совсем, до конца. В конце появилась для разочарования. Мужчина искал ее, и когда нашел с соперником, то загнал соперника в ванну, насыпал в ванну лапши и варил врага в ванне, размешивая градусником. Должен признаться, что это вот так и было, и были еще там и другие невероятные вещи, а к чему это — я знаю, мне нужно. Вот на такой работе можно было научиться сценаристу, потому что актеры примеривали роль на себя, тут же и говорили, можно или нельзя это сыграть. Эта странная вещь кинематографически, сценарно была совершенно правильна. Может быть, для приемлемости ее нужно было найти не эксцентрический эквивалент (равнозначие) этим эксцентрическим действиям, то есть сделать то, что часто делают поэты, которые превращают заумную запись в смысловую. Я цитировал в одной книге рассказ Александра Блока, который говорил, что у него была строка:

«Разверзающая звездную месть».

Эта строка не имела никакого смысла, он заменил ее строкой «Ох, как страшно не пить и не есть», но сам для себя читал по-старому.

Математик Пуанкаре говорил, что математики убирают леса, по которым они добираются до своих выводов. Так убираются леса художественных построений; они оформляются, получают бытовую мотивировку, становятся материалом, но эксцентриада лежит в основе многих явлений. Мы не ощущаем эксцентриаду у Гоголя потому, что даже его «Нос» стал классическим, общепринятым и даже полезным. Но для современников Гоголя эти два носа — один, отрезанный от живого человека, а другой, находящийся в сюртуке, — были явлением весьма удивительным.

Вещи Андрея Белого, как он мне рассказывал, вначале были созданы пародийно. Весь русский символизм, вся манера плана произошла от юмористических стихов Владимира Соловьева, и в самих планах Блока, в его драмах, черновиках мы видим внезапно юмористический тон, — это не особенность символизма. На дне искусства, как зерно брожения, лежит веселость. Чрезвычайно подозрительно, не пародия ли даже и «Евгений Онегин». В его структуре пародийная черта чрезвычайно ясна: 1) посвящение, 2) заповедь — «пою героя моего и множество его причуд», 3) юмористически игровые эпиграфы, 4) пародийный язык с нарочным усилением варваризмов, 5) пародийное примечание, которое тогда ощущалось очень

ярко, так как манера давать примечания всерьез была развита широко. Все это показывает существование пародийного элемента во внешней стороне художественного произведения, но б) подозрителен даже способ обрисовки героини:

«И между тем луна сияла
И томным светом озаряла
Татьяны бледные красы,
И распущенные власы...»

Эти «власы» с ударением на конце, и «красы», и вся картина имеют явственно пародийный оттенок и связаны с аналогичным местом в «Домике в Коломне», где пародийный момент дан явно.

Пародия как таковая может не доходить до зрителя и служить только внутренним толчком для произведения, для автора — его тайным ходом.

В «Парижанке» Чаплина ирония обольстила товарища Садко. Ему показалось, что вещь сделана с искренностью, что вот Чаплину очень жалко героиню и что Чаплин взял такую банальную тему. Но само использование банального положения не делает вещь банальной постому, что мы можем взять, например, банальный жанр — оду — и развернуть его низким слогом, разговорным словарем, и мы получим такое историко-литературное явление, как Державин. Мы можем ввести в поэму разговорный язык и получить прием Пушкина и т. д. Наконец, мы можем переставить значение типов, но оставить общий рисунок их ходов. Так, Рети предложил переменить на шахматной доске места офицеров и коней, тогда бы вся конструкция игры изменилась, изменилась бы исходная позиция.

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

У Чаплина Менжу-богач заигрывает любовника; он очарователен, он импонирует женщине. Причем женщина если и любит кого-нибудь (а она взята у Чаплина с развитием кошки), то любит своего содержателя, а не своего традиционного любовника. Это неравенство положений проходит через все монологи, причем монологи односторонни; с одной стороны, речь, а с другой — ироническая игра на саксофоне. И так как эти неравен-

ства ролей, сдвинутость их именно всего сильнее в дуэтах, то эти дуэты и есть самое сильное место кинопроизведения. Кроме того, подход, развернутый сильнее действенных мест,—например, чрезвычайно богато, хотя и традиционно для людей, знающих французскую кинематографию, развернут праздник в ателье, тот праздник, на который «Парижанка» не попадает.

Мне, может быть, скажут, а кому это нужно, если это непонятно даже Садко? Это нужно кинопублике, которая представляет собой чисто типовое восприятие.

До зрителя чаплиновский сдвиг доходит сам по себе, подсознательно. Ему просто интересно смотреть, хотя явная ирония воспринимается им на семьдесят пять процентов всерьез.

Для Чаплина же характерно то, что он, как в обыкновенном искусстве, свою эксцентриаду в этой вещи, совершенно зрелой, довел до бытовой мотивировки и маскировки.

Вещь, которую я предложил Кулешову, не была принята фабрикой к чтению. Тогда вместо нее мы решились писать сценарий, основанный на наименьшей затрате средств, с наименьшим количеством действующих лиц, с одним павильоном и с установкой на игру актеров.

«По закону». Происхождение и анализ сценария

Фабрика у нас стояла часто главным образом из-за отсутствия денег; картины заключали в себе массовки на зимней натуре и дорогие костюмы. Деньги поступали с перебоями. При сегодняшней технике нашей кинематографии или, вернее, при технике администрирования не принимается в расчет вопрос о загрузке всех цехов. Режиссеры снимают, и так как картины однотипны и содержат приблизительно одинаковое количество павильонов и рассчитаны на одинаковое количество съемочных дней, то все сталкиваются на павильоне и задерживают друг друга. Потом все кончают снимать, павильон пустеет, плотники не заняты, осветители не работают. Лепной цех может быть загружен работой впрок, то есть может делать архитектурные детали из папье-маше, но обыкновенно совсем бывает не загружен. Вся работа сосредоточивается в монтажной. В монтажной монтажники из пятидесяти коробок, которые им приносит режиссер, делают шесть частей, шесть коробок. Провертывается необыкновенное количество материала, прове-

ряются дубли, причем из наших операторов только немногие могут определить характер съемки по негативу, поэтому все печатается на позитиве, а потом проверяется на экране. Составляются части, части не лезут в коробки, режиссер начинает мечтать о второй серии, наконец все смешивается и получается картина. Павильон в это время стоит; так как выпуск картины происходит не сразу, то и деньги поступают порывами. Расходятся деньги судорожно. При нашем финансовом положении неизбежны перебои в получении денег и простой фабрики. Денег иногда не было до анекдота, до того, что декорация стояла из-за того, что не на что было купить сажу на покраску штукатурки и не было у кого занять, потому что и рабочим и служащим не было заплачено жалованье. Конечно, здесь не было злой воли, а была ошибка в составлении финансового плана на почве неправильного составления художественного плана. Между тем и в простом виде фабрика представляла собой большой организм, могущий работать. И вот в один из таких простоев я предложил режиссеру Таричу снять картину, основанную на советском быте, с тремя действующими лицами. Тарич был загружен «Крыльями холопа» и не решился перебить темп работы, не решился выйти из установки на определенную эпоху. Тему я поэтому заложил и отдал потом Роому для картины, которую он сейчас снимает. После браковки нашего сценария Кулешову предложили еще несколько сценариев, один из них — «Банковый билет» — представлял собой типичный сценарий для чтения, на американской натуре, со многими павильонами и со смешными надписями, причем в нем был типичный признак плохой комедии — действующие лица все время смеялись. Кулешов от сценария отказался. Нужно было придумать какую-то неоспоримую вещь, доказать право хотя бы на эксперимент. Дорога эксперимента была предсказана тем, что у Кулешова установка взята была на актера, на психологическое положение. Мне, по соображениям внутрифабричным, нужно было написать небольшой сценарий, который бы не занял у нас и так забитого павильона. Конечно, это задание было мое, а не администрации фабрики, в голову которой просто не укладывались сценарии необычного типа: это мне неохотным был сценарий с минимальным количеством действующих лиц. Я остановился на трех. Для того чтобы три действующих лица были изолированы, необходимо создать зону этой изоляции — это могла быть пустыня, снежный занос, разлив реки, невозможность выйти из квартиры по каким-нибудь соображениям, например, преступник мог бояться полиции и т. д.

Теперь, когда идея о сценарии с минимальным количеством действующих лиц привилась, то использованы, вероятно, будут все возможности и придуманы новые. «Сорок первый», по сюжету Лавренева, основан на пустыне, являющейся мотивировкой маленького количества действующих лиц.

У нас были две вещи Джека Лондона на выбор — «Кусок мяса», где воры отравляют друг друга и не могут позвать на помощь, или «Неожиданное». «Неожиданное» лучше «Куска мяса» потому, что в нем есть натура, и натура, легко доступная в Москве. Снежная равнина, которую мы думали снимать с аэросаней. Мы предполагали, что картина будет стоить тысяч пять, и даже обратились с просьбой в Совкино выдать нам эти пять тысяч под нашу ответственность, чтобы мы сделали эту картину сами. Сценарий на тему «Неожиданное» оказался неподходящим для фабрики. Художественный совет Госкино в лице известного сценариста, написавшего сценарий «Крестовик», уверял, что такой сценарий поставить невозможно.

Сценарий пошел в ГПП. Там его пропускали с трудом, тем более что Госкино не очень защищало сценарий и разрешило снимать его только в порядке эксперимента. Пока шли разговоры, растаял снег, наступила весна. Появилась необходимость заменить природу. Мы заменили «снежную равнину» разливом реки Юкон, другим способом задержки. Съёмка реки с «юпитерами», плавающими на плотах, с подводкой электрического кабеля, с подвозкой аэроплана для создания бури, конечно, чрезвычайно удорожила постановку, но сейчас я думаю, что «По закону» самая дешевая русская картина.

Рассказ «Неожиданное» вы можете прочесть у Джека Лондона, но все-таки напомним вам его в нескольких словах.

Золотоискатели моют золото на Юконе, среди них женщина — англичанка-прислуга, перенявшая все традиции своих господ. Один из компаньонов, моющих золото, во время обеда нападает на своих сотоварищей по работе и убивает двоих. Эдит и Ганс, оставшиеся в живых, связывают преступника. Они могли бы его убить сразу, но Эдит запрещает это сделать, потому что это не по закону, — убийцу нужно отдать в руки суда. Между тем снежная пустыня отрезает их от закона. Они связывают преступника и устраивают ему тюрьму, охраняя его сами с винтовкой в руках. Он измучен и просит: «Убейте меня». Жизнь становится совершенно невыносимой, тогда Эдит придумывает выход: она и муж устраивают суд над убийцей, исполняя обязанности свидетелей, судей, при-

сжанных. Они присуждают его к смерти и, надев на него шапку, чтобы он не отморозил уши по дороге, вызвав в качестве свидетелей индейцев, вешают его на дереве, тщательно приготовив петлю.

Вообще, Джек Лондон — писатель каннибальский. И его «Страшные Соломоновы острова» — это «Хижина дяди Тома» наоборот. Рабовладельчество, взятое восхищенным писателем с точки зрения рабовладельца.

Дома, в Америке, Джек Лондон демократ, он не хочет, чтобы его били палкой по голове, когда он плохо одет. К палке он очень привык и сам рассказывает, что даже теперь, когда он хорошо одет, если увидит полицейского, поднимающего свою дубинку, то побежит, не думая ни о чем, в панике, как животное. Такова, так сказать, семейная жизнь белокурого американского писателя Джека Лондона. Так как Джек Лондон отрицательно относится к палке, то его либерализм создает ему у нас славу писателя революционного.

В своих колониальных вещах Джек Лондон с удовольствием рассказывает, как храбрые европейцы бросают динамитом в негров. И вообще, его вещи проникнуты сознанием преимущества белого над цветными. Один белый побеждает тысячу негров, две тысячи китайцев и т. д. Если определить социальный тип пафоса Джека Лондона, то это пафос возникающего товарного колониального капитализма. Благодаря тому что вещи его динамичны и что у нас колониальный вопрос и вопрос о цветных для рядового, политически малограмотного читателя не так реален, как для англичан и американцев, у нас зачитываются колониальными приключениями Джека Лондона, и вопрос о превосходстве не только белого человека над цветным, но даже собаки белого человека над цветным, как это видно из приключений Джека Лондона, — для нас все эти прелести представляются чисто стилистическими. На самом деле Джек Лондон, конечно, писатель чужой. Его шерифы, расстреливающие и вешающие, — это английские судьи с американским пейзажем, поэтому нужно было, переведя вещь на наше понимание, дать фон поступку Эдит и показать в ее неожиданной инерции — лавочника, поправляющего галстук во время землетрясения.

Наиболее сильное место сценария — праздник. Этого куска нет у Джека Лондона; он состоит в том, что наступает рождество; Эдит и Ганс, принимая в свою компанию Дейнина (привязав его к столбу хижины), празднуют рождение Христа. Горят свечи на елке. Дейнин дарит Эдит свои часы и рассказывает, как он любил свою маму. Его судьи плачут. Основа этой сцены — эпизод

в «Бесах» Достоевского, в котором описывается, как сентиментально оттяпали голову пастуху благочестивые швейцарцы. Затычка постановки отменила сцену рождества — рождество не может совпасть с разливом. Понадобилось заменить рождество каким-то другим праздником. Думали о пасхе, но на пасху не зажигают свечи. Наконец нашли — день рождения, во время которого англичане зажигают свечи. Зимнюю натуру Англии, о которой мечтает Дейнин, заменили цветущими яблонями. Эта замена, сделанная Кулешовым, не хуже, а лучше первоначального варианта, но расчувствовавшийся Дейнин, с его подарками Эдит, был бы реальней, если бы Дейнин и Эдит были бы люди одного социального круга. Правда, при условиях семидесятых годов прошлого столетия, при случайном рабочем Дейнине, при условии связанности людей в одном помещении и силе традиции Дейнин, конечно, должен был смягчиться в праздник, но смягчиться ему было бы легче в общий праздник рождества, чем в день рождения Эдит. Праздник же и кажущееся примирение совершенно необходимы в сценарии, как трамплин перед казнью. Я не хотел вешать Дейнина. Галаджев, которому принадлежат в сценарии несколько эпизодов, предложил дать возможность Дейнину сорваться с веревки. Для того чтобы сорваться, нужно было ввести белку, живущую на дереве. Дерево дуплистое; и — полусентиментальный мотив — Дейнин при постройке дома не срубил дерево потому, что пожалел белку. Его вешают на этом же дереве, но ветка дуплистого дерева срывается. Но это было сентиментально уже по-английски, и на белку мы не решились. У нас Дейнин просто срывается. Я бы его заставил после того, как он сорвался, идти в хорошую погоду, в хорошем настроении, потому что он остался в выигрыше, но Кулешов взял инерцию мрачности и увел человека в дождь и бурю.

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

Что положительного дала проработка картины?

Натура, снятая Кузнецовым, — последний снег, когда снежное поле еще плотно, но уже покрыто ледяной коркой, — оказалась снятой буквально ослепительно. Немногие зимние кадры в картине очень хороши. Разлив, затопивший дом, дал превосходный материал. Неожидан-

ным материалом оказалось то, что Юкон заливает комнату дома, и законники затоплены, как крысы, сидящие на ветках деревьев под Астраханью во время половодья Волги. Этот момент я сценарно учел уже тогда, когда был решен вопрос о разливе, и ввел игру зайчиков на потолке залитого дома. Зайчики отражены рябью воды. Эти зайчики представляют собой последнюю игру Дейнина, связаны с его пребыванием на постели и мерцают на его лице, когда он говорит, откидывая голову на подушки: «Я так устал, я так устал».

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

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

Что показала эта работа? Она интересна в порядке составления природы, а не использования готовой, в порядке создания из деталей одной природы—другой природы. Юкон, снятый под Москвой,—настоящий, хотя на него и ездили на трамвае № 23.

Вещь доказала, насколько можно использовать актерскую работу в кинематографии.

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

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

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

Таким образом, кажется, что эйзенштейновский монтаж проще других монтажей, но на самом деле, как я покажу в специальной главе, он сложный или, во всяком

случае, просто другой монтаж, другой способ построения вещи.

Монтаж «По закону» неощутим, лишен традиционной детализации; деталь выделяется не простым укрупнением плана (так в старых фильмах передаются часы — часы крупно, рука крупно, стекла часов крупно, другие часы крупно — эти приемы уже стали модами 1922 года), а тем, что одно положение сравнивается с другим положением; здесь установка на смысловую деталь и действие; смысловая деталь сама выделяется.

Почему в «По закону» была взята не наша тема, не наш быт? Сказалось желание изолировать тему, выделить ее специфичность, работать как бы на стандартном материале — это уменьшает социальную зависимость вещи, хотя, конечно, мы не должны торговать стилем «рюсс» — это уменьшает в СССР ответственность вещи, потому что если бы, например, тема была бы революционная, то можно было бы работать смысловым значением революции, сочувствием зрителя.

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

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

В эксцентрическом театре Эйзенштейна социальная значимость была весьма условна и имела даже игровой характер, но без этого полупародийного театра не возникли бы патетические вещи Эйзенштейна. И Эйзенштейн в дальнейшей своей работе вряд ли остановится на одной патетике и, по всей вероятности, будет обновлять свой прием возвращениями в область эксцентриады и иронии.

Главное возражение, которое делается против вещи, — это возражение против поступков Эдит и Ганса. Категорически заявляю, что я ничего общего с ними не имею и что Эдит и Ганс как люди мне не нравятся. Я думаю, что это подтвердит и Кулешов. Лично мне бы сейчас хотелось сделать вещь, более соприкасающуюся с сегодняшним материалом, потому что я хотел бы использовать давление времени как пролог и повод для создания новой художественной формы.

Глава шестая

О том, что сюжет понятие не бытовое, а конструктивное. Напрасно «киноки» от него отказались. В результате они перешли только от сложного кинопостроения к простому параллелизму, который тоже есть сюжетный прием. Но при этом приеме кадры используются не до конца. Нельзя вполне управлять установкой зрителя

«Киноки» во главе с Дзигой Вертовым против игровой ленты, причем они отрицают и утверждают сразу несколько вещей. Они против игровой ленты прежде всего как ленты сюжетной, причем сюжет им кажется чем-то пришедшим в кинематографию из литературы.

Привожу цитату из «Стенограммы Совета 3-х». Говорит Дзига Вертов:

«...картина психологическая, детективная, сатирическая, видовая (безразлично какая), если у нее вырезать все сюжеты и оставить одни надписи — получим литературный скелет картины. К этому литературному скелету мы можем доснять другие киносюжеты — реалистические, символические, экспрессионистические — какие угодно. Положение вещей этим не меняется. Соотношение то же: литературный скелет плюс киноиллюстрации.

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

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

Для индусской поэтики, для поэтики персидско-арабских сказок сюжет есть нечто другое. В обычной

детской песне сюжет состоит из передачи движения от одного действующего лица к другому действующему лицу, с нарастанием движений. Так в детских сказках разбивают яйцо и тянут репку.

У Дзиги Вертова установка была на факт. «Киноки» были за факт против анекдота. Верно учитывая первый характер кинематографического снимка, необобщенность и связанность его с фактом, они говорили: «Мы будем делать свои произведения из монтажа фактов». В этом они совпали со многими параллельными явлениями в современном искусстве.

В других своих книгах я показывал, что успех дневника, путешествия, записной книжки писателя объясняется тем, что сегодня писатель и зритель эстетически переживают факт, что сейчас есть установка на занимательность сказывания, на сообщение. Фельетонист нажимает на беллетриста, беллетрист вкомпоновывает в свое произведение реальный факт. Появляются романы, смонтированные из фактов: так сделан роман Юрия Тынянова «Кюхля». Из этого не следует, однако, что такие произведения лишены смысловой конструкции. Само пребывание двух фактов рядом, при условии существования у человека памяти, рождает соотношение фактов, и, как только мы это соотношение начинаем сознать, возникает композиция и начинают работать ее законы.

В последней работе Дзиги Вертова — «Шестая часть мира» — произошло любопытнейшее явление. Прежде всего исчезла фактичность кадра, появились кадры инсценированные. Они оказались географически незакрепленными и обессиленными рядом с сопоставлением. Из этой ленты мы с интересом узнали, что в одной местности овец моют в морском прибое, а в другой — купают в реке. Это очень интересно, и прибой снят хорошо, но, где он снят, не установлено точно. Также не установлено точно, где стирают белье ногами; факт взят как курьез, как анекдот. Человек, уходящий на широких лыжах в снежную даль, стал из человека символом уходящего прошлого. Вещь потеряла свою вещественность и стала сквозить, как произведения символистов.

Как и в предыдущем фильме Дзиги Вертова — «Шагай, Совет!» — композиция свелась к простому параллелизму: «прежде и теперь» или «у них и у нас». Больше того, отказавшись от композиции романной и драматической, Дзига Вертов перешел к композиции песенной и назвал вещь патетическим боевиком. Надписи оказались строго литературными и приподняты на цыпочки крупным шрифтом. Эти все крупные — «вижу», «вы, которые» — напоминают мне «Слово о полку Игореве» в переложении

Карамзина. И по-песенному понадобилось Дзиге Вертову повторение. «Шестая часть мира» вся построена на повторении в финале кадров, идущих в начале произведения. Это чисто песенный прием.

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

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

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

Чисто игровой характер имеет фотография буржуазии, которая «разлагается» и танцует фокстрот. Буржуазия мелкая, вероятно, наша, нэповская, сильно потоптанная. Фокстрот она танцует на ковре, а это неудобно. Танцует плохо. Обстановка тоже плохая. Вот «шоколадные ребята», негры, у Дзиги Вертова хорошо танцуют, потому что они не приглашенные для инсценировки, а настоящие работники. А в кино чрезвычайно полезна выборка движений, наиболее выбранных, наиболее построенных.

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

Работа Дзиги Вертова — искусство, а не конструкция. Его отказ от сюжетного построения только обеднил его работу. Его установка на факт художественно правильна, но не доведена до конца. Получились просто стихи, агитационные стихи с кинорифмами. Благодаря тому, что художественность работы перенесена на лирический па-

раллелизм, его кадр мало использован. Мы не успеваем увидеть, как тунгусы, поевшие сырое мясо, вытирают губы и руки об землю, потому что при методе Дзиги Вертова показать такой момент — это показать сейчас же вытирание буржуазией губ каким-нибудь весьма утонченным полотенцем.

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

Глава седьмая

В этих главах описывается Эйзенштейн. Я хочу в них восстановить главное, но не киноканонизированное прошлое этого человека. Главное в этом отрывке: мысль о происхождении новых приемов в искусстве

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

Если в нем есть какая-то художественная экзотичность, то это экзотичность эксцентрика в гражданском платье, в сущности эксцентричность новой машины.

Точно говоря: Эйзенштейн похож на шведский двигатель внутреннего сгорания, приспособленный для сельскохозяйственных работ.

Эйзенштейн начал свою работу в Пролеткульте. Ставил вещи чрезвычайно изумительные: пародийное «На

всякого мудреца довольно простоты», «Слышишь, Москва?!» и т. д. Сейчас эти вещи задним числом канонизированы, тем более что мало кто их помнит; театр был невелик и не очень полон. Во время же работы Театра Пролеткульта зрителю во время представления бывало жутковато, в особенности когда начинали стрелять под стульями. Если бы был заказан какому-нибудь человеководу Пушкин, то вряд ли человековод догадался, что для того, чтобы получить Пушкина, хорошо выписать дедушку из Абиссинии.

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

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

Нужно различать в приеме появление приема, первую целевую установку приема (она же может быть и установкой социальной) и последующую установку, которая может казаться противоречащей первому значению вещи. В основе какого-нибудь романа может лежать внеэстетическое задание, например, заказ прославить какой-нибудь род (для Вергилия, для Ариосто) или (для Льва Николаевича Толстого) доказать новую теорию военного действия, с указанием в примечании преимущества артиллерии над всеми видами оружия, а также реабилитация крепостного права и доказательство того, что если

мужики и бунтовали, то не всякие, а только особенные, из отдельных деревень, куда случайно заехала княжна Марья.

Для такой специальной задачи или для задания Тургенева написать памфлетный роман часто приходилось создать своеобразные формы, или, вернее, материал этот требовал своеобразного оформления.

Эти формы потом приобретают новое значение. Оказываются удобными и для эстетического воздействия и могут употребляться и с другими целями.

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

«Говорят еще — «американский монтаж». Боюсь, пришло время присоединить этот «американизм» к прочим, так беспощадно развенчанным тов. Осинским.

Америка монтаж как новую стихию, новую возможность — не поняла.

Америка честно повествовательна, и она не «выстраивает» свою монтажную «образность», а честно показывает, что происходит.

Ошеломляющий нас монтаж погонь — не конструкция, а вынужденный показ, по возможности чаще, удирающего и преследователя. Разбивка диалога на крупные планы — необходимость показать по очереди выражения лиц «любимцев публики». Без учета перспектив монтажных возможностей.

Я видел в Берлине Гриффита четырнадцатого года — «Рождение нации» — последние две части — погоня (как и всегда) и ничем формально не отличная от новейших аналогичных сцена. А за двенадцать лет можно было «заметить», что кроме *рассказывающих* возможностей такой, «с позволения сказать, монтаж» может иметь в перспективе еще и воздействующее. В «Десяти заповедей», где не было специальной необходимости показывать в отдельности евреев, «исход из Египта» и «золотой Телец» монтажно никак не даны, технически — одними общими планами. И нюансирование состояний массы, то есть воздействие от массы — летит к чертям» (цитата из газеты «Кино», 10 августа 1926 г., статья Эйзенштейна «Бела забывает ножницы»).

Здесь неправильна, с моей точки зрения, оценка Эйзенштейна. Он сердится или упрекает американцев в том, что происходит в искусстве постоянно и играет прогрессивную роль. В эйзенштейновском высказывании можно различить два момента: первый момент —

правильное указание на техничность возникновения монтажного приема, второй момент — констатирование того, что в американских условиях этот прием не осознан. Первый момент есть общий закон искусства: так из необходимости развертывания сюжета создавались романские формы. Второй момент — отсутствие сознания. Этот момент объясняется традиционностью американской кинематографии и постоянством смысловых положений, поэтому определенный технический прием не был принужден отделиться от своего традиционного употребления.

В дальнейшем я покажу, как эйзенштейновские погони и эйзенштейновская необходимость показывать публике «любимцев» хорошо создали новый прием кинематографии.

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

Эйзенштейн правильно указывает ошибки Белы Балаша, который знает только два рода кадров: живописный и литературный, то есть движущий сюжет и украшающий картину. Взаимоотношение частей — монтаж в нашем местном значении — за границей менее осознано.

О том, почему Эйзенштейн начал с пародийного театра

Явление искусства возникает из техники сопоставления материала, причем первоначально принцип сопоставления материала может быть не эстетическим. Дальше явление эстетически осознается и становится канонизированным. Если допустить, что когда-нибудь «амбейное» пение — пение на два хора — действительно соответствовало двум группам поющих, то моментом эстетической канонизации приема будет тот момент, когда хоры разделятся для пения. На примере, приведенном Эйзенштейном: перебивки, которые должны были дать наилучшее изображение бегства, создают общий прием монтажа.

Дальше явление проходит через игровую стадию. В примере с песней неудачно то, что сама песня — явление искусства.

Более убедительны примеры из языка детей.

Дети учатся говорить, и у них языковые явления переживают игровую стадию.

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

— Солдатов,— сказал мальчик.

— А мать где?

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

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

Между появлением приема и его закреплением существует игровая стадия—это и есть одно из объяснений того факта, что искусство комическое самое передовое. Реагирование на новую форму смехом — это реагирование правильное, вернее, всегда происходящее. Так что футуристы и экспрессионисты не имели научного права сердиться, когда в их картины тыкали зонтиками—это действие было правильно, как поведение коровы, укушенной бешеной собакой. Любопытно отметить, что новое явление искусства вызывает смех неподготовленной аудитории иногда совершенно неожиданно.

Во время первых лет революции в Большом Драматическом театре шел «Отелло» Шекспира. Публика очень чутко реагировала на спектакль и хохотала в сцене, когда Отелло душит Дездемону, причем спектакль аудитории нравился. Явление такого смеха сложней и нелегко поддается анализу. В числе составных частей такого смеха есть и то, что люди смехом показывают понимание условностей искусства и освобождаются от его реальности.

В одном из номеров «На посту» приведено как аналогичный случай показание слесаря, который очень хвалит «Железный поток» Серафимовича (вещь, полную ужасов и убийств). Читатель говорит библиотекарю, что он «очень и очень много смеялся, живот надорвал».

В «Тысяча и одной ночи» — и здесь мы близко подходим к явлениям монтажа — Шехеразада рассказывает своему мужу сказки для того, чтобы удержать казнь. Эти сказки внутри произведения разбиты на группы различными приемами: люди или рассказывают нечто более удивительное, чем то, что рассказал первый, или люди рассказывают причины своего увечья, причем у нескольких людей одинаковые увечья; например, трое кривых — и их увечья — служат концом рассказа, результатом рассказа, а сходство одного увечья с другим связывает два-три рассказа вместе.

Время, протекающее во время рассказывания, в середине произведения не учитывается; например, происхо-

дит погоня, а в погоню вставлен рассказ, который продолжается на нашу меру несколько печатных листов. Царевичи его выслушивают и едут дальше.

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

Комическая форма была предсказана Эйзенштейном, когда он углубил путь, по которому начал идти Мейерхольд. Мейерхольд более традиционен, чем Эйзенштейн, и, переламаывая произведение, обращая каждый его момент в самостоятельное произведение, Мейерхольд думает, что произведение не изменилось. Он находится в уверенности, что пароход может вернуться назад по следу своего дыма. Я упомянул о тех изменениях, которые сделал Мейерхольд в «Лесе» Островского. Теперь возьмем монтажный лист, перечень части эпилога «Мудреца». У Эйзенштейна мюзик-холльность современ-

ного театра, распадание его на отдельные моменты, материальность его не маскируются, а увеличиваются, и первое время — приемами комического искусства.

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

Дальше идет перечисление моментов, на которые распался «Мудрец» Островского:

«1. Экспозитивный монолог героя. 2. Кусок детективной фильма (пояснение пункта 1 — похищение дневника). 3. Музыкально-эксцентрическое антре: невеста и три отвергнутых жениха (по пьесе одно лицо) в роли шаферов; сцена грусти в виде куплета «Ваши пальцы пахнут ладаном» и «Пускай могила». (В замысле — ксилофон у невесты и игра на шести лентах бубенцов — пуговиц офицеров.) 4, 5, 6. Три параллельных двухфразных клоунских антре (мотив платежа за организацию свадьбы). 7. Антре этюали (тетка) и трех офицеров (мотив задержки отвергнутых женихов), каламбурный, с переходом через упоминание лошади к номеру тройного вольтажа на оседланной лошади (за невозможность ввести ее в зал — традиционно — «лошадь втроем»). 8. Хоровые агиткуплеты: «У попа была собака»; под них «каучук» попа — в виде собаки (мотив начала венчания). 9. Разрыв действия (голос газетчика для ухода героя). 10. Явление злодея в маске, кусок комической кинофильмы (резюме пяти актов пьесы, в превращениях [Глумова] мотив опубликования дневника). 11. Продолжение действия (прерванного) в другой группировке (венчание одновременно с тремя отвергнутыми)».

Я обрываю перечень эпизодов постановки. Здесь одновременно можно выяснить второй момент. Первый — это развертывание отдельных моментов, самодовлеющие номера, переход от номера к номеру пародийный. И вся вещь является только парадоксальной мотивировкой связи номеров. Второе явление — это развертывание произведения новым агитационным материалом, причем старый материал берется только как фон пародии.

«Мудрец» Сергея Третьякова и Сергея Эйзенштейна — это «уничтожение» Островского при возвращении, это уничтожение противника, необходимое потому, что место, занятое противником, понадобилось. Рождаясь из техники, проходя через игровое осознание, имея в этот момент привкус комического явления, искусство перед смертью еще раз переживает эпоху пародирования. Конечно,

физических смертей здесь нет, но для того, чтобы появилась техника современного романа позавчерашнего дня, Стерн должен был уничтожить традиционный роман, который одновременно с ним пародировался и Фильдинг. Но без этого Гоголь не смог бы поставить «детство Чичикова» в конец первой части.

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

Несколько слов о монтаже

Интересно отметить, что наши мастера Кулешов и Вертов учились на хронике, то есть на материале, трудно поддающемся режиссерской обработке. Хронику резали, монтаж хроники выявил монтажные задания. Эйзенштейну пришлось учиться на перемонтаже заграничных картин, причем вкладывать в действия людей новое содержание и неожиданно сопоставлять куски. Эта работа — созидание нового канона кинематографии — очень полезна была для работников и довольно вредна для негативного материала. Но мы несколько забежали вперед, говоря об Эйзенштейне сегодняшнего дня. Еще несколько слов по этому случаю, потому что мы — кинематографисты, и если уже заехали в такую дальнюю экспедицию, то нужно снять все, что подвернется под аппарат; Шуб смонтирует.

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

Самым типичным представителем этой русской классической школы кинематографии представляется мне Пудовкин с его прекрасной картиной «Мать», о которой я уже писал. Пудовкин в своей небольшой, но ценной книге «Кинорежиссер» показал нам прием такого монтажа:

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

Но тут нужно отметить, что прием его, конечно, местный, и пример местный, потому что пока дано действие, в котором живо заинтересованы два действующих лица: шофер и человек, которого автомобиль раздавливает.

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

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

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

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

Чувственный и психологический, конечно, в том понимании непосредственной действительности, как ими орудует, например, театр Гиньоль: выкалывание глаз или отрезывание рук и ног на сцене, или соучастие действующего на сцене по телефону в кошмарном происшествии за десятки верст, или положение пьяного, чувствующего приближение гибели, и просьбы о защите которого принимают за бред, а не в плане развертывания психологических проблем, где аттракционом является уже самая тема как таковая, существующая и действующая и вне данного

действия при условии достаточной злободневности. (Ошибка, в которую впадает большинство агиттеатров, довольствуясь аттракционностью только такого порядка в своих постановках.)»

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

Эйзенштейн и пилы. Здесь разъясняется сегодняшнее значение тембра в искусстве

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

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

Мы сейчас переживаем материал. В литературе мы пришли к дневникам писателей, к воспоминаниям и к

путешествиям—то, что намечалось неоднократно уже в ходе истории литературы, в «физиологических очерках» времен Диккенса. То, что намеком мы имели и до этого в позднем Пушкине, переходящем к исторической прозе. Тогда движение не удалось, то есть не вынеслось в канонизированное искусство. Зато и тогда удалось развернуть материал и приемы старого авантюрного письма реальным материалом в синтезе романов Диккенса, Толстого, Достоевского. Сегодня это самое явление стучится к нам в двери, и мы не можем ответить, что нас нет дома. Нынешнее искусство живо материалом, а не конструкцией. Странное явление в эпоху конструктивизма, но сам конструктивизм—с установкой на фактуру-материал, на фотографию,—сам конструктивизм и есть в лучшей своей части—«материализм».

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

И вот мы слышим, что в Театре Мейерхольда будет поставлена «Кармен» под аккомпанемент двадцати гармоник и тридцати пил. Это победа тембров в музыке. Вопрос тембра, непосредственно бьющего на эмоцию, перевешивает вопрос об остальной музыкальной структуре. Вот в какой среде создана была теория Эйзенштейна, путаная, как движение стада, которое тем не менее все целиком идет по верному направлению. Основное у Эйзенштейна—установка на материал, причем материал сперва был взят чисто эстетический и даже экзотический, а потом прием оказался полезным и работающим для оформления нового внеэстетического, нетрадицион-

ного материала. Тогда на дворе Первой государственной кинофабрики появились в качестве реквизита маслобойки, бидоны, ведра.

Ливадийское имущество — ковры и хрусталь — этот «бывший» кинематографический материал крепко засел в подвальных складах.

«Стачка»

О «Стачке», как о «Броненосце», мне будет очень трудно писать. Столько написано, столько сказано, и нет промежутка времени, чтобы забыть наговоренное. «Стачка» — это вещь без героя. Признак этот в вещи основной, но не первичный. Попытки создавать вещь без героя связаны с общей установкой нашего времени. Постановки профсоюзов по истории профессионального движения тоже создавались как безгеройные вещи, но вышли как вещи традиционно-сюжетные. В «Стачке» же есть сюжет, то есть там можно найти судьбу одного героя, изменяющуюся в продолжении всей вещи. Рабочий становится провокатором, потом раскаивается; происходит стачка на заводе, и мы видим судьбу мастера, судьбу директора, работу полиции, но тем не менее вещь оказалась бессюжетной. Эйзенштейн, верный своему времени, настолько развернул отдельные моменты, что примитивный сюжет, данный ему, был до конца «заигран» режиссерской работой. Сюжет существует, но не ощущается; ощущаются стачка, завод и старый эстетический материал, самоигральный материал экзотики, оставшийся Эйзенштейну от прошлого. Этого эстетического материала: гротесков, шпаны, карликов — в вещи очень много. Причины его появления — характерность материала и установка Эйзенштейна на материал, но введение его не мотивировано. Например, мы знаем, что шпана жилава иногда в кадушках, в старых бочках; в бочке, если ее положить набок, есть крыша; замечено это было, как всем известно, уже Диогеном. У Эйзенштейна бочки вкопаны жерлами вверх, и по свистку атамана из-под земли выскакивают пружинными чертиками люди. В зале это вызывает аплодисменты, но жить в такой кадучке было бессмысленно. Бытовое положение взято только как предлог для трюка. Возьмем дальше: полицейский соблазняет рабочего. Для того чтобы соблазнить его, пристав или жандармский полковник вызывает в ресторан карликов, которые, стоя на столе, поедают фрукты. А зачем рабочему карлики и каким образом пристав думал, что карлики могут рабочего соблазнить? Я подхожу к

работам Эйзенштейна с точки зрения реализма, но мне важно указать, что вот этот самый экзотический материал показывает путь, по которому шел Эйзенштейн к созданию своих кинематографических вещей. Эти карлики были нужны приблизительно так, как Пушкину — черный дедушка, а сами карлики — случайный признак, оставшийся от основного факта происхождения, — это черный цвет ногтей.

Вещь большого стиля, вещь, которую как будто бы соглашается признать своей революция, не могла быть создана в лоб. Без формальной работы Кулешова, без остроумнейших и как будто бы ненужных работ Эйзенштейна в Пролеткульте невозможно было бы создание нового кинематографа. В «Стачке» происходит совмещение планов аттракционного искусства, — искусства, основывающегося на материале, с бытовой мотивировкой материала. Негатив накладывается на негатив, и мы видим точки несовпадения. Так не совпадают сцены купания рабочих в трусиках, шпана, про которую я уже говорил, автомобили, в которых едут (чтобы они блестели ночью), и т. д. Как путь, при всех своих недостатках, «Стачка» выше «Броненосца», потому что она означает не только то, что она значит, но имеет и запасное значение. Из «Стачки» можно вывести и «Броненосец «Потемкин» и то, что мы подозреваем под «Генеральной линией».

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

Создание новых форм далеко еще не закончено Эйзенштейном. Еще предстоит длительный путь усвоения рядовым зрителем новых приемов. Но «Стачка» показывает нам сущность надстройки в искусстве. Надстройка — это не коврик, постланный на земле, а сложное сооружение, имеющее свои законы, конечно, чисто материалистические.

Желание получать немедленный полезный продукт сегодня, сейчас — неуважение к лаборатории искусства, это недостойно людей производства.

«Броненосец «Потемкин»

Заказ на «Броненосец «Потемкин» был от Комиссии ВЦИКа. Вещь эта юбилейная, предназначенная для чествования 1905 года. Предполагалось поставить картину «1905 год». Это задание невыполнимо, потому что построено на внехудожественном принципе, на принципе истощения материала.

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

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

Эйзенштейн начал снимать революцию по порядку. Задание было настолько трудное, что картину заранее считали клубной, не способной выдержать коммерческий экран, — это убеждение было еще на просмотре. Эйзенштейн снял Питер, работу прожекторов во время забастовки, разгром типографии и, наконец, дошел до одесских событий. В результате он выбросил все и сосредоточился на одном двучленном эпизоде: на броненосце и на лестнице. Лестница эта сейчас так часто упоминается в рецензиях, что ее пора бы разобрать и поместить в музей, но все-таки скажем о ней еще несколько слов, но перед этим скажем о значимости вещи. Значимость фактов, проходящих перед человеком.

воспринимающим художественное произведение, является одной из составных частей художественной формы, которую он воспринимает. Задание вещи может быть такое, что в этом произведении все играет служебную роль и важен только какой-нибудь определенный вывод, но часто это только леса, по которым ходят при создании вещи.

Осип Максимович Брик, сличая журнальный текст «Отцов и детей» с этим же романом в собрании сочинений Тургенева, шаг за шагом проследил те изменения, которые здесь произошли. Роман имел ярко памфлетную установку. Базаров плохо пах, был отрицательным героем и был обставлен аксессуарами отрицательного героя. Роман был принят благодаря тому, что художественная конструкция вещи не позволяла полностью осудить замысел Тургенева. Роман был принят не как памфлет, и Тургенев закрепил ошибку, он изменил тон романа, убрал прыщи с лица Базарова и даже изменил последнюю фразу Базарова. Раньше он говорил: «Погасите лампу» (про свою смерть). Эта последняя фраза преобразилась так: «Дохните на лампаду, и она погаснет».

Салтыков-Щедрин очень сердился на то, что его вещи нравились вице-губернаторам, что помпадурсы смеялись над своим собственным изображением и относились к карикатуре, как к забаве, то есть забавность произведения сделалась самодовлеющим фактором. Но это не единственный путь искусства. Бывают моменты, когда в произведении ярче всего ощущается целевая установка, и «Броненосец «Потемкин», художественно очень богато сделанный, прежде всего оценился как вещь целевая. Когда в воду падает актер, одетый офицером, публика аплодирует. Когда в воду падает актер, одетый матросом, публика не аплодирует. Когда после восстания — нам уже показаны убитые офицеры — Вакулинчука, погибшего во время восстания, кладут на мол с надписью: «Погиб за ложку борща», — то публика не возражает потому, что публика заражена художественно-целевой установкой автора.

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

По чисто формальным достижениям «Броненосец «Потемкин» беднее «Стачки». Правда, в нем меньше эстетизма, меньше кинематографического почерка, меньше примитивного настаивания на аппарате — игры с аппаратом,

но зато там и меньше кинематографических патентов. Если не считать блестящих львов: трех каменных львов, лежащего, подымающегося и вставшего, снятых Эйзенштейном в Крыму и превращенных на экране в одного льва, вскочившего и взревевшего в Одессе на выстрел «Потемкина». Эти львы работают основным недостатком киновосприятия: тем, что в кино мы не досматриваем изображения.

Я много раз судил перед самим собой и пересуживал Эйзенштейна и много раз разное решал для себя вопросы его значимости. Но вот такие отдельные, для себя сделанные, вещи, которые в то же время так хорошо работают в общей конструкции всего произведения, так хорошо заменяют реагирование всего города,— все это решило вопрос за инженера Эйзенштейна.

Человеческая масса в «Броненосце» берется двумя способами: или идущими людьми—количественно, так как саранча, а саранчу меряют квадратными верстами, или же крупными планами, вполне разобщенно. Но тут человек берется, как рог в хоре, то есть на одной эмоции, как образчик или, если бы это слово не было так затаскано, как маска.

Монтаж вещи очень своеобразен. С точки зрения классической школы монтажа, он неправильный, иногда смысловые сопоставления не выходят или не доходят. Например, качается стол на корабле—пустой стол, за который не пришли матросы,—офицер покачал головой. Не вышло, не совпало. Второй пример: офицер, не уверенный в исполнении приказа, нервно бьет пальцем по рукоятке кортика—священник постучал крестом по ладони руки. Эти сопоставления даны общими планами, и совпадение дается смысловое, а не графическое. Конечно, выделить эти куски в крупные планы и сделать их монтажно совпадающими проще, чем сделать «Броненосец «Потемкин». Но Эйзенштейн на это не пошел, потому что он сопоставляет план с планом, деталь с деталью, а не кусок с куском. Точно так же нет переходов от одного места действия на другое. Нет подоспевающей помощи, нет бегания от героя к герою: броненосец идет на эскадру, и мы не знаем, что происходит на эскадре. Действие происходит на лестнице и не перебивается броненосцем. Только перед расстрелом есть перебивка—вставлен нос корабля, разрезающего воду. Я упомянул о ней не потому, что сейчас могу ее проанализировать, а потому, что ощущаю ее значительность; вероятно, она дана для передачи ощущения движения места действия, то есть она закрепляет площадку действия, а не меняет ее. Одновременно, конечно, она

служит и для цели торможения, натягивания ожидания зрителя. Вещи использованы до конца, причем иногда они все-таки аттракционны так, как брал их Эйзенштейн первого периода. Например, матрос стоит, освещенный фигурной тенью решетки,— тут может стоять матрос, может стоять офицер, все равно — интересно снято. Лестница использована со своеобразным сюжетом, то есть построение сцен исчерпывает все ее возможности. На лестнице есть ступени, по которым идут солдаты; каждая ступенька — шаг; приступки, по которым идут калеки, с приступка на приступок. Эти калеки, конечно, родственники шпаны в первой постановке Эйзенштейна — «Стачке», но введены сюда не примитивно, а для показа предмета. В середине съемки Эйзенштейн придумал коляску с ребенком. Коляска работает на площадках лестницы, то катясь быстрее, то замедляясь на них. Площадки здесь работают как затруднение в драме, они дают надежду на благополучное разрешение. То, что казалось в кинематографии законом — показывание образчиков,— здесь нарушено. Рассвет дан как рассвет, продолжительно, и это удалось, так как рассвет работает чисто кинематографическим материалом — светом; сюда, впрочем, попал определенный элемент красоты. Мы видим белые колонны на берегу моря. Эти колонны стоят где-то в Одессе и действительно очень красивы, но их красота какая-то сама на себя облизывающаяся, цитатная. «Кич», как говорят немцы.

«Генеральная линия»

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

Движение Эйзенштейна на перемену материала воспринималось как чудачество. Побившись очень долго с китайской темой, Эйзенштейн заявил, что он хочет снимать деревенскую ленту. Деревенская лента у нас была совершенно скомпрометирована, потому что давалась тематически: поп, кулак, самогон, трактор,— то есть

просто упоминание вещей. Тема эта была настолько скомпрометирована, что в государстве со стомиллионным крестьянским населением, при всей остроте вопроса о роли крестьянина в социалистическом строительстве, Эйзенштейну на его предложение поставить крестьянскую ленту ответили: «Это чудачество талантливого человека». И Эйзенштейну понадобился газетный нажим, развертывание своей точки зрения в печати, чтобы доказать право на существование пафоса сепаратора.

Лента Эйзенштейна сейчас снимается. Кусков я не видел, думаю, что она построена на принципах комического искусства с изменением восприятий материалов. Так Маяковского, в первый период его творчества, упрекали в сатириконизме, в том, что он работает все время приемами сатирического журнала.

Раздел V. Обзор темы

Я не исчерпал темы, анализа тех формальных достижений, того образования новых форм искусства, которые сейчас происходят в советской кинематографии. При великом множестве проваленных картин, при упреках, разоблачениях, бесхозяйственности, бестолковости русская кинематография за последние несколько лет развилась блестяще. Это нельзя объяснить хорошо налаженной организационной работой, нельзя, конечно, объяснить и просто особой талантливостью русских кинематографистов. Очевидно, дело состоит в том, что на те запросы, которые были предъявлены русской кинематографии, не было готового ответа и в поисках ответа были пересмотрены все художественные возможности. Сейчас русская кинематография для Запада уже величина, уже объект подражания, такой же, как были русский театр и русское декоративное искусство. И как на Западе сейчас танцуют поддельные русские танцовщицы, вероятно, через полгода—через год будут подделывать русских режиссеров. По сравнению с работой режиссеров, актеров, операторов отстали сценаристы. Это потому, что они испытывают на себе меньше давления техники и дальше отстают от производства.

Советская кинематография—уже реальность, уже нечто созданное. Соревнование наших режиссеров перешло рамки русских, московских интересов. Статьи и наши дискуссии будут цитировать когда-нибудь историки искусства, потому что даже ошибки Дзиги Вертова интересней книги Белы Балаша.

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

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

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

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

Сам Кулешов в качестве основного материала своего творчества взял работу членов коллектива с установкой на определенный кинематографический материал. Это увеличивает значение работы, так как продвигает вперед актерскую работу и делает коллектив Кулешова тем племенным хозяйством, из которого берут людей для улучшения кинопороды. Но это связало Кулешова в деле применения найденных форм с задачами сегодняшнего дня. Люди нервничают и стучат ножом по тарелке, чтобы им скорее подавали, но история искусства не всегда ресторан, и приходится подождать. Одновременно Кулешову удалось начать работать по выяснению основного ядра кинематографического приема в деле освобождения, уменьшения знаков кинематографического алфавита и вступить на путь другого монтажа, другого пользования деталями.

Режиссер Роом, путаный и заменяющий систему работы тихим бешенством, освободился в своих последних работах от густой и несколько патологической окраски первых вещей и отвлек свой прием от его первоначального наполнения. Путаясь бессознательно, может быть, в силу своих театральных навыков, он первым пришел в русской кинематографии к длинным игровым кускам, выдвинул актера. Но в этом человеке менее всего инженерии, и он заваливает свои вещи изобразительностью так, как завалены лодушками телеги беженцев.

Фэксы начали как последователи Кулешова; их материал — эксцентриада и «дивнии люди», как сказали бы в деревне. «Чудаки» — как называют таких людей — в де-

ревенской постановке «Царя Максимилиана» напомнили нам шпану в «Стачке» Эйзенштейна.

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

Дзига Вертов со своей группой—один из наиболее героических людей сегодняшнего дня; он оглушен шумом своей крови в ушах, как это и полагается герою; его общая установка—установка на вещь, на факт—установка ЛЕФа (Левый фронт искусства), передового отряда людей, желающих писать по-сегодняшнему лучше плохо, чем по-вчерашнему хорошо. По терминологии Хлебникова—он изобретатель, а не приобретает. Свой успех он увеличивает живыми кадрами лафоса, но уничтожает документальность материала, которым работает. Он снимает шерсть Госторга, как поэму Гомера, когда сама шерсть требует иного оформления. И самыми лучшими кусками патетической «Шестой части мира» оказалось изображение того, как скатывают густое свалывшееся руно, покрывшее весь двор фабрики Госторга. Здесь шерсть работает как нечто, предназначенное для постройки брюк, а не предназначенное для фотографирования. И мне нравится начальный кадр «Шестой части мира», когда овец за хвост тянут в прибор купаться (потому что я знаю, что ихкупают для того, чтобы остричь, и, к сожалению, об этом не знает зритель). И вот Дзига Вертов не делает установку на технику вещи. Но он своим напором, которым, может быть, заскочил дальше и, повернувшись дважды на 360 градусов, оказался не повернувшимся, равен в отдельных частях своей картины немецким экспрессионистам.

Дзига Вертов счастливей другой группы конструктивистов—Гана и Шуб. Ган не работает сейчас совсем, а Шуб занята на египетской работе склеивания и исправления чужих, плохо снятых, часто враждебных картин.

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

связь кино со словом, будучи в то же время чистым кинематографистом.

Для того чтобы советская кинематография могла продолжать развиваться, нужно сделать установку на постановочные группы и на материал.

1927

РАЗГОВОР С ДРУЗЬЯМИ

Я пытаюсь проследить конкретное выражение формализма в кино и показать, какой именно мир пытались воспроизвести формалисты, с каким миром они полемизировали.

«Наполеон говаривал еще, что наука до тех пор не объяснит главнейших явлений всемирной жизни, пока не бросится в мир подробностей. Чего желал Наполеон — исполнил микроскоп. Естествоиспытатели увидели, что не в палец толстые артерии и вены, не огромные куски мяса могут разрешить важнейшие вопросы физиологии, а волосяные сосуды, клетчатка, волокна, их состав. Употребление микроскопа надобно ввести в нравственный мир, надобно рассмотреть нить за нитью паутину ежедневных отношений, которая опутывает самые сильные характеры, самые огненные энергии» — так говорил Искандер (Герцен) в статье «Капризы и раздумье», напечатанной в 1846 году.

Мир вещей, мир, в котором взаимоотношения между людьми передавались вещами, — это мир послереволюционной литературы Франции.

Существовали тогда книги, являющиеся подражанием книгам Жуи. Сам Жуи написал «Пустынника Антенского», написал «Гильома Чистосердечного», «Гвианского пустынного». Его подражатели создали «Лондонского пустынного», «Пустынника Сен-Жерменского предместья» и, наконец, «Русского пустынного». Книги эти давно забыты и не имеют сейчас самостоятельного художественного значения, но они подготавливали появление Бальзака.

К книгам этим сзади прилагались таблицы, в которых по алфавиту указывалось, о чем написано в очерках.

Это была фактография.

«Пустынники» считали, что в мире самое важное — реальное перечисление вновь появившихся предметов. Надгробную речь над Жуи говорил Жюль Жанен, великий

фельетонист, соперник большинства русских писателей того времени.

В некрологе о Жуи Жюль Жанен говорил о том, насколько более емко метод Бальзака, насколько количественно больше дает он сведений о мире в сравнении с вещами Жуи.

Русским переводчикам Бальзака, людям другой культуры, Бальзак казался слишком мелочным, слишком переполненным подробностями.

Сенковский сокращал Бальзака. Гораздо позднее Толстой говорил о Бальзаке с полемическим задором.

Полностью Бальзака не понимали. Казалось, что Бальзак дает реальную картину своего времени, своего мира, но что этот мир—мир вещей. Люди боролись за вещи, накапливали вещи. Антикварные лавки, комнаты ростовщиков стали обычными местами действия романов.

Золя не прервал традиции Бальзака. Он изменил, демократизировал, так сказать, вещи, расширил их круг, ушел от сокровищ на рынок и даже на железную дорогу.

Этот мир существовал до революции. Он был выражен великими писателями.

Но мир начал страдать бесплодием сюжетов.

Честертон заменяет сюжеты мистификациями. У него в романах и новеллах специальные конторы создают сюжеты для развлечения клиентов.

Еще прежде сюжет ушел в последнее свое убежище—в мир преступления—и там опять встретил вещи—улики.

Сущность и драма формалистов состоят в том, что они не были наследниками старой культуры, хотя она и досталась им.

У нас было ощущение, что старый мир ломается, но мы не столько переделывали этот мир, как его пародировали.

Мы брали старую, распавшуюся, по нашему мнению, литературную форму и создавали нечто на ее основе.

Казалось, что старые мотивировки и связи отжили, вся вещь бралась как мертвая, ее не ставили, а переставляли, изменяя в первую очередь логику отношения частей так, чтобы она заменилась парадоксом.

II

Маркс писал Энгельсу 15 апреля 1869 года:

«Сегодня случайно я нашел у себя дома два экземпляра «Племянника Рамо» (Nevu Rameau). Шлю тебе

один из них. Это неподражаемое произведение доставит тебе возможность еще раз насладиться им. Старый Гегель говорит о нем следующее: «Сознание, отдающее себе полный отчет в своей разорванности и открыто высказывающее это, является насмешкой над бытием, над исковерканностью целого и над самим собой. Это, так сказать, исчезновение этой исковерканности, все еще пока продолжающее оставаться заметным... Это сама себя разрывающая природа всех отношений и сознательный разрыв их... С одной стороны, возвращение к себе самому свидетельствует о пустоте всех вещей, о своей собственной пустоте. Это пустая надменность... Но, являясь возмущенным самосознанием, оно сознает свою собственную разорванность, и благодаря этому знанию оно возвышается над ней... Достигается то, что обнаруживается смысл всякой части этого мира, о нем говорится весьма глубокомысленно и высказывается именно то, что он собой представляет».

Итак, в эпоху, когда в романе человек боролся за личную поэзию с прозой жизни, в эпоху буржуазного искусства разорванность сознания, возмущенное сознание было средством судить мир. Искусство запаздывает.

В первые годы революции пародирующее искусство имело право на существование. Но искусство формалистов не выражало новых отношений, а только пародировало старые. Поэтому мы не смогли создать подлинно великого искусства.

В романе античности за скитаниями героев мы видим весь тогдашний мир до Абиссинии включительно.

Гностики — так назывались еретики первых веков христианства, стремившиеся объединить идею христианства с греческой философией и мистикой Востока, — пользовались романом как средством передать новое содержание.

Знаменитый исследователь Востока, профессор В. В. Болотов в «Лекциях по истории древней церкви» (СПб., 1910, с. 177) пишет:

«Что касается формы, в которую гностики облекали свои воззрения, то она, конечно, теснее примыкает к восточным теософским мифам, чем к греческой философии. Для нас признать гносис как философию кажется странным. Он распространялся не в виде философских трактатов. Скорее, это были опыты поэтического изложения, не философские системы, а религиозные эпопеи. Но всякое время знает свои исключительные формы изложения. В наше время кажутся весьма интересными опыты изложения естественнонаучных истин в сочинениях Жюль Верна».

В своих фантастических романах — религиозных эпопеях — гностики соблюдали географический реализм, соответствующий уровню науки их времени.

Эти романы и рыцарские романы более позднего времени представляют собой своеобразное изображение реальности.

Роман «О великом хане» — так называли путешествия Марко Поло. Марко Поло обновлял путешествия, обновлял реальностью. В то же время видно, как борется он со старыми шаблонами, со старыми описаниями сражений и речей перед сражениями.

Дон Кихот, начитавшись рыцарских романов, выехал в мир иных отношений. Он выехал уже в государство, в котором торговали и сражались по-новому.

Его традиционное восприятие старого мира, его архаизм и создает сюжет произведения.

Сервантес видел своего героя, видел столкновение эпох, поэтому он мог создать произведение для будущего.

Эпохи отличаются друг от друга различием мироощущения.

Времена меняются, литература и искусство переживают время, которое их создало.

И если новый художник живет дыханием старого мира, если он пользуется новым только для воспоминаний старого, он становится формалистом.

Я расценивал прежде Стерна как писателя чистой формы.

Иначе думал Пушкин, который упрекал Стерна в жестоком знании, в жестоком и последнем реализме.

Мир сентименталистов был отображением того момента, когда человеческое самосознание писателя опередило формы общественной жизни, которые его окружали.

Искусство, как паровая машина, иногда является на противоречащем ему базисе, потому что время в себе заключает внутреннее противоречие.

Стерн сентиментален, как Робеспьер.

Мир, который окружает Руссо, не самый главный — важнее мир будущего, мир внутри Руссо. Поэтому, преодолевая окружающую действительность, Стерн не замечает феодальной Франции.

Он иронизирует над старой ученостью — рассуждения о носах, о родах в «Тристраме Шенди» и длинные споры с католической наукой реальны для мира Стерна.

Трагического сентиментализма Радищева у Стерна быть не могло, потому что стерновское мироощущение наступало, оно овладевало чувствами и могло иронизировать.

Мир был неправильным, потому что в нем не возоблада-
ло чувство над историей.

Но история была за Стерна.

Пародийность стерновских отступлений поэтому ре-
алистична.

Буржуазная революция оказалась революцией не для
всех.

Человек, поставленный в необходимость совершать
преступления, стал темой нового романа.

Французская революция создала тип разочарованного
молодого человека.

Но одновременно появился новый реальный мир,—
мир не прошлого, а настоящего.

Бальзак ощущает мир как только что сейчас создан-
ный; он видит, что походка женщин изменилась от
панели.

Мир новых вещей.

Мир всемирных выставок, фабрик, которые производ-
дят вещи в любом количестве, мир огромный, долгий—
это мир Бальзака.

III

Метод передачи мира перечислением вещей одно время
овладел целым рядом советских писателей.

Возьмем, например, вещь Габриловича «Прощанье».

Эмигранты садятся на корабль.

Перечисляются все предметы кают I класса, потом
все предметы кают II класса, III класса.

В той же последовательности перечисляются (по
классам) предметы, которые едят люди.

Начинается качка, и люди, в обратной последователь-
ности, выbleвывают все предметы, ими съеденные, и все
это опять перечисляется.

Юрий Олеша сильнее; он на самом деле видит вещь,
показывает ее, разрушая обычный масштаб, давая малое
как большое, большое как малое.

Но и для Олеша смерть—это потеря вещей, потеря,
данная перечислением.

Художник не может охватить вещи сюжетом. То есть
он не может показать изменения жизнеотношений.

Олеша переходит на систему деклараций. Он расска-
зывает о своих эмоциях по поводу того, как он не может
охватить мир.

Так, у Канта теория познания обратилась в рассказ о
том, почему мир непознаваем.

Замечательный писатель Всеволод Иванов, описывая человека, видит его кругом. Легко и просто, как будто по праву рождения наследованное, он получил умение строить сюжет.

Но в «Похождениях факира» идут его герои, среди пустыков минуют большие города.

Перечисления, пародийные, как у Стерна, разнообразные, как у Рабле, даются в романе.

Но этому стаду вещей нечего делать. Автор не спорит с ними, не восхищается ими, он только удивляется разнообразию мира пустыков.

Много лет тому назад ехал я на крестьянской телеге по грязи около шоссе.

Я уговаривал возницу поехать по шоссе.

Он ответил, что лошадь не кована, а некованым ногам на шоссе «щекотно».

Писатель съезжает с темы набок, у него «щекотливые ноги».

Всеволод Иванов написал пьесу «12 молодцов из табакерки».

Ему удалась Демидова, но эпоху он прежде всего хочет показать удивительной, давая парадоксальные столкновения кусков, лишая переходы высокой логики,— и вещь становится утомительной.

Со старым искусством нельзя двигаться, но люди думают, что можно найти какой-то другой, еще не изношенный участок старого искусства.

Они уходят от Толстого к Гектору Мало, к Майн-Риду.

А дело за окном!

IV

Я считал также, что сюжетов больше нет совсем, что сюжет—это только мотивировка для появления трюков.

Мы говорили, что за вещью, вне ее—нет ничего.

Но вещи мы не видели, как не видели краски. Мы видели стыки красок, а в литературе больше всего любили черновики.

Так была поставлена в Пролеткульте вещь Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты». Любое место пьесы разворачивалось, пародировалось, но пьеса не существовала.

Не существовал и мир.

Мир не существовал как целое, в нем воспринимались предметы пародийного искусства. Молодые фэксы пускали в гражданскую войну своих условно одетых актеров.

Они не могли взять эпоху без подтекстовки ее условностью.

Так, при передаче европейского слова китайцы подбирают к каждому слогу иероглиф, звучание которого похоже на этот слог.

Возьмем типичную формалистическую вещь того времени — «Спящую красавицу» (сценарий Григория Александрова, постановка братьев Васильевых).

Тема — гражданская война. Но все происходит в театре. По существу говоря, идет ироническое обыгрывание театрального реквизита. На барабанах делают пельмени, коровы стоят в ложах, на облаках сушат портянки.

Есть и трагический гротеск — человек прячется в голове Черномора. Перед нами опера, только спародированная. От сюжета остались одни следы.

Искусство оказалось запертым тематически.

Искусство потеряло человека. Актера в кино стали снимать, как самовар, изменяя ракурсы.

Автор сделался единственным человеком среди вещей. Так у Свифта на Летучем острове люди захотели заменить слова показыванием вещей. Они носили вещи с собой и на улице, расставив реквизит, вели длинные формалистические разговоры.

В кино годились не все вещи, не все люди.

Посмотрите, как в довольно банальной ленте Абрама Роома «Бухта смерти» оживает почерк художника, когда он населяет пароход уродами.

Новый острый тон возвращает художнику ощущение действительности, которое потеряно для него в своем простом обычном виде.

В «Стачку» Эйзенштейна врывается показ шпаны.

Шпана живет в бочках. Бочки эти врыты в землю, хотя даже котенку понятно, что от дождя можно укрыться только в бочке или в ящике, положенных набок.

Но эффект появления уродов (мгновенное появление сотни людей из-под земли) так велик, что всякое правдоподобие отстывает в монтажную корзину.

V

Не все то стоит делать, что можно делать замечательно.

У нас увлекались Джойсом. Толстой до «Детства» написал вещь, которая называлась «История вчерашнего дня». Прежде она была не напечатана, теперь ее печатают в «Приложениях» к первому тому.

Толстой основал эту вещь на внутреннем диалоге.

Он описал только несколько часов, но это заняло много места.

Он основал вещь на пересечении разных планов, в том числе и на противоречивости семантики различных языков. Приведу отрывок:

«Как я люблю, что она меня называет в 3-м лице. По-немецки это грубость, но я бы любил и по-немецки. Отчего она не находит мне приличного названия? Заметно, как ей неловко звать меня по имени, по фамилии и по титулу. Неужели это оттого, что я...— «Останься ужинать»,— сказал муж. Так как я был занят рассуждением о формулах 3-го лица, я не заметил, как тело мое, извинившись очень прилично, что не может оставаться, положило опять шляпу и село преспокойно на кресло. Видно-было, что умственная сторона моя не участвовала в этой нелепости».

Гениальный писатель обдумал и отверг то, что сделал потом другой писатель.

Вещь Джойса двигается, как слепой по стене, по измененному сюжету странствования Улисса.

Разрушены вещи внешнего мира.

Разорванное сознание не служит средством проверки мира, оно само становится содержанием художественного произведения.

Но жить и двигаться оно может, только опираясь на прежде созданное искусство, на его разрушение.

Я встретил Сергея Михайловича Эйзенштейна в то время, когда он снимал «Бежин луг».

Кусков ленты я не видел.

Я спросил друга:

— Что у вас ломают в ленте?

Он ответил:

— Церковь.

Церковь. Каноны иконописи служили фоном и опорой для художественного и идеологического разрушения.

Греческий трагик говорил, что судьба человека подобна тени дыма.

Посмотрите на Джойса.

Это явление другого масштаба, чем первая вещь Васильевых, но вся вещь идет, как старый человек на костылях; ее ведут под руки старые сюжеты, она движется, опираясь на тень прежнего искусства.

Там это было только мерилом отчаяния говорящего эти слова. Сейчас это точное изображение искусства Джойса.

Работая на тени иного мира, а не мира, нас окружающего, мы пытались изобразить наш мир иероглифами вещей.

Эйзенштейн мог единым дыханием, связно, понятно для всех передать трагедию броненосца «Потемкин», трагедию безоружной революции на лестнице.

Октябрьская революция изображена Эйзенштейном в ленте «Октябрь».

И «Октябрь» — огромная лента, эта лента живет.

Но лента, как я говорил много раз, страдает вещизмом.

Служители Зимнего дворца говорили, что при взятии Зимний пострадал меньше, чем при съемке.

Это потому, что большевики боролись с Временным правительством, а не с мебелью.

Все понятия разлагаются как бы в непрерывную дробь вещей, но этим методом нельзя передать даже начало нового мира.

Между тем великое искусство — это искусство связанное, искусство реалистических мотивировок.

«Александр Невский», оказывается, как явление искусства более революционен, чем те вещи Эйзенштейна, в которых не было сюжета, а были только «поводы для спектакля».

Сюжет гоголевского «Ревизора», столетие постановки которого мы сейчас празднуем, не нов, он есть у французов, у итальянцев, у украинцев, из русских писателей есть он у Полевого и у Вельтмана.

Вещь Вельтмана «Неистовый Роланд» предшествовала «Ревизору» Гоголя, но Вельтману, для того чтобы показать, как приняли не ревизора за ревизора, нужен был ряд искусственных мотивировок.

Актер, который играет маркиза Позу, в мундире с театральными звездами едет по местечку. В местечке ждут ревизора. Лошади разбивают актера, его вносят в дом казначея, он бредит кусками ролей, говорит о государе; его принимают за ревизора, дают ему взятки, происходит соперничество между падчерицей и женой казначея на почве борьбы за любовь «ревизора».

Все это есть у Гоголя, но мотивировки у него другие.

Не нужно бреда, не нужно мундира, даже не нужно, чтобы соперничество шло между мачехой и падчерицей. Все внешние мотивировки заменяются внутренними.

Вместо системы маленьких надстроечек является система единой эмоции — и вот «Ревизор» живет сто лет, а «Неистового Роланда» знают немногие.

Мотивировки, внутренняя связь вещей, сюжет, дающий в произведении изменение жизнеотношений, — вот что делает произведение великим.

Гарин — крупный актер. Поставленная им «Женитьба» Гоголя имеет все признаки таланта, но он не ставит

пьесу, а спасает ее, развертывая отдельные детали и не беря общей формы.

Социальные мотивировки людей, живущих без событий, вскрытие мира, в котором событие—это шинель, заменяются патологическим раскрытием характера Подколесина.

Мы видим Подколесина, который болен, у него дурные привычки, его действительно надо женить.

Это история отдельного Подколесина, а не подколесиных, а между тем удача была рядом, потому что Гарин—большой актер.

Постановщики пользуются Федотовым; отдельные куски картины сделаны прямо по картинам Федотова, но федотовского мироощущения нет. Федотовский офицер превращается в водевильного героя.

Нужно не склеивать вещи из классических произведений, а понимать, что происходит в классическом произведении. В то же время в фильме всюду идет социологизирование.

Дается спор дворянства с купечеством, причем не хватает ситуации, не хватает реплик, и сцена строится методами «Синей блузы».

Эпоху же дают музыкальными ящиками, трубками, повозками. Произведение теряет ценность, в мастерски построенном спектакле появляется плохо сделанная роль служанки.

Начинается ковырянье в носу, чесанье задов как маскировка эстетического лака вещей.

Вы знаете, как двигается паровоз в снегу?

Инерция разгона, сила машины могут отодвинуть снег грудью паровоза, но снег уплотняется,—наконец, движение невозможно.

Мы остановились потому, что в искусстве искали для себя отдельных кварталов с собственными законами.

Я хотел жить у себя дома в искусстве, с самим собой, с вещами и с веселыми уродами.

Искусство хитрило со мной, оно подсовывало мне факты, анализируя которые мы получали стройную систему.

Так, у Герцена один губернатор временно замещал место председателя палаты, своего врага.

Он продолжал писать председателю палаты ядовитые письма и сам на них отвечал.

Мир ограничивался.

Охлопков мечтал о сценарии, в котором бы кто-нибудь ездил на жирафе. Жираф—это трюк на один раз.

Так как все равно, что снимать, и все равно, что ставить, то легче всего двигаться по чужому, прежде

созданному произведению. Старый сюжет тут играет роль честертоновской конторы по доставлению случайностей скачущим состоятельным гражданам Англии.

Старый материал пьесы начинает переделываться, возвращается к черновикам.

Тридцать тысяч курьеров, которые отыскивали Хлестакова, заменяются каким-нибудь другим числом, взятым из черновика.

Все диалоги превращаются в монологи, появляются неговорящие герои, разрушается форма произведения и смысл его.

VI

Мы знали старую культуру. Но мы не были ее наследниками, мы ее пародировали, чтобы увидеть.

Дело не в том, чтобы вырезать из картин отдельные кадры. Дело в том, чтобы увидеть новый мир.

«Чапаев» — вещь связная и нетрадиционная, вещь новая. В ней бывший партизан решает вопрос, кем должен быть командир, каким должен быть командир.

У Чапаева есть биография, есть прошлое. Я вижу, почему у него друг ветеринар, почему он сам знает военное дело.

Этот человек в движении.

Нужно не жертвовать умением, нужно перестраивать свое умение, увидеть сегодняшний день, изображать его не подстановками.

Какой-то царь попросил, чтобы ему объяснили геометрию поскорее.

Ученый ему ответил, что в науке нет царского пути.

Нет льготного пути, входа по контрамаркам в новый мир для старых писателей.

Жертвы нет. Маяковский ошибался, думая иногда, что нужно отказываться от имени, от личности.

Сейчас вся работа подписная.

Один из стахановцев говорил, что, для того чтобы понять, как нужно рубить уголь, нужно раскладывать слой так, как будто ты сам его складывал.

Сегодняшнее отношение к миру именно связное. Художественный метод расширился, вошел в быт.

Прошло то время, когда мы думали, что в искусстве можно работать искусством, делать золото из золота.

Мы начали борьбой со старым эстетическим искусством и попались на том, что создали другую эстетику, — эстетику некрасивого, эксцентрического, но не реального.

Борьба с формализмом—это борьба за осязаемый мир, за метод как метод, а не за метод как содержание искусства.

Эстетизм запирает человека, и он летает, как муха внутри пустого графина.

Путь к новому простому искусству—путь вверх. Простое—сложно. Федотов говорил: «Будет просто, когда сделаешь раз со сто».

Нужно начинать заново.

Нужно изменять голос.

У Горького была статья.

Наступала на немцев французская рота, шла большая стрельба.

Спасаясь от смерти, люди легли.

Живые лежали среди мертвых.

Тогда начальник с французской верой в слово сказал: — Мертвые, встаньте, родина приказывает!

Это та широта фразы, которую ценили даже во второстепенной французской литературе Горький и Менделеев.

Нам нужно освободиться от формализма, от бытовой, сегодня уже не правдивой, фразы, привыкать к языку героизма.

Нужно помнить о народной гордости великороссов, нужно не бояться показа удачи.

В быту фраза становится полноценнее, договореннее.

Гоголевская фраза, фраза гоголевского героя, доведена до судорожных попыток схватить воздух перед попыткой говорить.

Зощенко спросил меня:

— Что же делать? Как фраза изменилась синтаксически?

Я ответил ему:

— Она договорилась, она литературнее прежней.

Я думал, что когда Зощенко в своей «Голубой книге» расширяет горизонт до охвата мира, то ему не хватает гоголевской стихии, гоголевской тройки, гоголевского высокого разговора.

Гоголь понимал страну, понимал ее по-своему плано-во, понимал в огромном историческом развороте трагедию русского отставания. Гоголь верил в свой народ, и поэтому так велики его требования.

Толстой говорил, что нельзя красное сделать без зеленого.

Комическое существует рядом с трагическим, в противопоставление ему.

Зощенко—реалист, ему нужен гоголевский широкий голос.

Зоценковские люди — современники, они изменяются, у них есть своя тройка удачи.

Мы преодолели вековое отставание, и сейчас нельзя написать реалистическую книгу без широкого размаха.

В наших лентах слишком много иронии и очень мало счастья.

Лев Толстой прожил не одну, а три жизни художника. Разве будущее не перед нами?

Надо рождаться вновь.

Дело не в жертве. Не нужно бояться.

Начинаешь писать часто неохотно, с середины приходит вдохновение; когда приносят корректуру — думаешь, что хуже тебя никто не писал.

В листах книга поправляется, и через несколько лет тебе напоминают твою старую книгу с укором. Мы сейчас сидим над черновой корректурой своей жизни.

Я вижу через гору времени, через горы наших сегодняшних неудач, через боль подагры от солей старого искусства, — вижу новое время.

Не нужно жертвы!

Нужно ощущение жизни и человека, который вместо старого труда, похожего на разрубленный труп, целостно воспринимает творческие процессы, трудится творчески, гордится своим трудом, подписывает его.

Лев Толстой рассказывал о том, как он не понял движения человека, что-то делавшего с камнями.

Он подошел ближе. Оказалось, что человек точит о камень нож. Человеку нужен был не камень, а острота ножа.

Нам, в нашем искусстве, нужно не ощущение метода, не установка на выражение, не подчеркивание усилия по преодолению материала, а связанное ощущение.

Когда растапливают сплав или прибавляют в один металл другой, то все время происходит изменение электропроводности сплава.

Но бывает момент скачка в этой кривой.

Это происходит тогда, когда уже не медь, например, растворяется в олове, а при прибавке меди олово становится подчиненным меди.

Мы переживаем сейчас внутреннее качественное изменение.

Этот перелом, который мы ощущаем, законен.

1939

ХАРАКТЕР В СЦЕНАРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА

Создание характеров, по-моему,— основная, решающая задача, особенно в том роде произведения, в котором ход развития повествования в какой-то степени предопределен самой историей.

История является предметом познания и для ученого-историка и для кинодраматурга, пишущего исторические сценарии.

Но метод художника не похож на метод историка, он не похож и на метод мемуариста.

Л. Н. Толстой писал исторический роман, и в нем наряду с лицами, исторически существовавшими, вывел и лиц вымышленных, но, хотя они напоминали во многом исторические личности, великий писатель предостерегал писателей и критиков от отождествления их, устанавливал разницу между своим методом и методом мемуариста, создающего документальное произведение.

Вот что писал Толстой в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир»: «Я бы очень сожалел, ежели бы сходство вымышленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описать то или другое действительное лицо; в особенности потому, что та литературная деятельность, которая состоит в описывании действительно существующих или существовавших лиц, не имеет ничего общего с той, которою я занимался».

В изображении лица вымышленного (как и исторического) писатель должен передать типическое.

Типическое по-новому раскрывает сущность объективно существующих социальных фактов. Типичное — не обязательно массовое, оно может быть и неожиданным, редким. Например, действиями Дон Кихота в романе все удивлены: он единственный человек с такого рода поведением на всех дорогах Испании. Но своими необыкновенными поступками он раскрывает типичное явление эпохи, которую переживала страна.

Типическое может носить и иной характер.

Возьмем «Мертвые души» Гоголя. Чичиков скупает мертвые души, и на поступок этот его навело то, что само предприятие невероятное и тем самым трудно разоблачить. Размышляя о своей спекуляции, Чичиков думает: «А главное то хорошо, что предмет-то покажется совсем невероятным, никто не поверит».

Но именно это невероятное, неслыханное предприятие, осуществленное Чичиковым, образ Чичикова политически раскрывают язвы николаевской России; в то же время Чичиков с его спекуляцией «ни на чем» типичен не только для николаевской России.

Белинский писал в статье «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке»:

«Те же Чичиковы, только в другом платье: во Франции и в Англии они не скупают мертвых душ, а подкупают живые души на свободных парламентских выборах! Вся разница в цивилизации, а не в сущности. Парламентский мерзавец образованнее какого-нибудь мерзавца нижнего земского суда; но в сущности оба они не лучше друг друга».

Итак, типичное конкретно и в то же время широко. Поэтому оно включает в себя массовое, но не равняется массовому. Это один из важнейших признаков, характеризующих реалистическое искусство, и о нем мы должны помнить, разбирая вопрос об историческом герое.

Пушкин говорил, имея в виду главным образом исторический роман, что романом мы называем эпоху, развитую в вымышленном повествовании. Гринев в «Капитанской дочке» вымышлен, но он типичен. Пугачев не вымышлен, но он понят и изображен так, что в нем видна сущность крестьянского вождя: он тоже типичен. Случай, который рассказан в повести, вымышлен, хотя и основан на факте.

В поэме «Полтава» вымышленных героев почти нет, но герои изменены. Это не документальное, а художественное изображение эпохи.

В историческом сценарии, так же как и в историческом романе, мы имеем дело с людьми, реально существовавшими,—судьбы этих людей мы в основном не можем изменить,—и с людьми вымышленными, которые существуют рядом с действительными.

Таким образом, вне зависимости от того, историческое лицо или вымышленное является героем произведения, оно должно носить типические черты, характеризующие те или иные стороны изображаемой эпохи.

Перед нами встает задача раскрыть историю такой, какой она была, но какой ее прежде не раскрывали в искусстве, причем раскрыть ее в образах кино.

Что это означает?

Книгу читают десятки тысяч людей, сотни тысяч; ее читают, откладывают, принимают за нее опять.

К книге иногда дают примечания.

Картину смотрят десятки и сотни миллионов. К ней никаких примечаний не полагается. Она должна опериро-

вать явлениями и фактами общепонятными, в то же время раскрывая их в художественно-логической связи.

Буржуазная кинематография таких задач перед собой не ставит. Буржуазный исторический фильм, по существу, искажает историю. Он так же, как и буржуазная историческая беллетристика, не раскрывает изменения человеческого сознания под влиянием изменения производственных отношений в конкретных исторических условиях. Буржуазная историческая лента — это лента костюмая, оперирующая каким-нибудь буржуазным фактом идеологии как общечеловеческим.

Задачей советского исторического сценария является раскрытие художественными средствами объективных фактов, исторической закономерности. В основе его должны лежать социальные конфликты. Ставя перед собой такую задачу, советский сценарист решает ее, опираясь на все, что достигнуто в этом направлении русской и советской классикой.

Мой опыт написания исторического сценария относится к тому времени, когда сценарий «Александр Невский», в редактировании которого я принимал участие, уже был воплощен в фильме С. Эйзенштейна.

В 1938 году в журнале «Знамя» была напечатана моя полуповесть, получерк «Русские в начале XVII века». Там я уделил много места анализу методов сопротивления тогдашней России агрессорам. Очерк имел положительные черты, но имел и отрицательные. В сущности говоря, я анализировал больше военное мастерство России XVI века, чем начала XVII века. Но работа дала мне первоначальное знакомство с характерами героев этой эпохи — с Мининым и Пожарским.

При изучении исторических материалов меня все в большей степени привлекал образ Дмитрия Пожарского. Несомненно, военные навыки Пожарского были несколько архаичны. Пожарский — предводитель дворянского ополчения, по преимуществу ополчения конного.

Жизнь же выдвинула к тому времени другой вид войска: пехоту, вооруженную пищалями, стрельцов.

Дворянская кавалерия еще не вполне изжила себя, но если бы Пожарский не изменил своих военных взглядов и не приобщился к новым достижениям военной науки, он не смог бы оказаться победителем.

Начало складываться какое-то понимание типичного в Пожарском. Но еще не стало ясно, почему народ выбрал именно Дмитрия Михайловича своим вождем.

Для исследования характера Минина материала оказалось сравнительно немного; тут пригодились все, даже фотография, изображающая вскрытый гроб Минина: гроб

был выдолблен из одного дубового кряжа, в нем лежал великан с высоколобым черепом мыслителя.

Больше всего меня поразила запись о смерти Дмитрия Пожарского. По старому обычаю, люди перед смертью принимали схиму — монашеский чин; предполагалось, что человек при этом как бы вновь рождается, с него снимаются прежние грехи. При таком втором рождении менялось имя человека. Дмитрий Пожарский умер много позднее Козьмы Минина. Принимая схиму, он взял имя Козьмы, он принял это имя, как младший принимает имя старшего, как бы с сыновней почтительностью.

По Минину приходилось собирать материал «боковой»: описание Новгорода, новгородских торгов, случайные заметки о Минине у иностранцев, невнятные и восторженные.

По повести-очерку мне заказали сценарий и сразу назначили режиссеров — В. Пудовкина и М. Доллера. Они превосходно работали со сценаристом, умели формулировать свои требования, ставить перед сценаристом правильные задачи.

В качестве консультанта был привлечен академик В. Пичета. Это был человек огромных и разнообразных исторических знаний, глубокого, пламенного патриотизма.

Несмотря на сильный состав группы, до окончательной редакции сценария было написано одиннадцать вариантов; сценаристу было жалко не показывать на экране того, что он знал, и сюжет все время не мог установиться, все время в него входили любопытные частности.

Во время работы продолжался анализ героев. В изображении коронования Михаила Федоровича разысканы были портреты Минина и Пожарского; их можно было установить по тем регалиям, которые они носили.

Я нашел вклады, которые делал Пожарский по монастырям.

Дмитрий Михайлович оказался великим каллиграфом и человеком прекрасного художественного вкуса. Узнано было, что князь страдал меланхолией и в то же время любил песни скоморохов, что в его армии было много скоморохов и, когда они изгонялись из России, последнее убежище их было в далеких усадьбах великого русского военачальника.

Узнал я, что дом Минина был продан, а деньги внесены как доля на создание рати. Дом стоил всего 25 рублей.

Узнал, как жили в Новгороде. А самое главное, я понял, что Минин, вероятно, первый в мире создал постоянную армию.

В то время дворян за военную службу вознаграждали

поместьями, то есть землей с крепостными крестьянами, но сопротивление интервентам оказывали главным образом крестьянские отряды. Эти крестьянские отряды нельзя было соединить с дворянским ополчением, скажем, с ополчением князя Трубецкого. Классовые интересы их были противоположны. Минин решил не давать за службу землю, а платить жалованье. Были созданы полки, одетые в одинакового сукна кафтаны, одинаково вооруженные.

Преодолеть сопротивление дворянства было трудно, собрать деньги на рать было тоже очень трудно.

Если бы я смог все это выразить в образной форме, то было бы создано очень большое произведение. Это мне не удалось, и не удалось не только по причинам субъективного характера, например потому, что не хватило дарования, но и потому, что не всегда была правильна сама методология написания сценария. Иногда определенное положение разбивалось на разговоры, а не осуществлялось в действии.

Возьмем из сценария «Минин и Пожарский» одну из сцен. Минин в земской избе при поддержке посадских говорит о том, что надо защищать не Нижний Новгород, а всю русскую землю.

«— А дворянам деревень с мужиками в кабалу не давать,— твердо продолжал Минин.

Дворяне загалдели.

Из группы вылетел один, выхватил саблю, стал расставив ноги, крикнул нагло:

— А на меня, что же, коза пахать будет?

— Спрячь железку,— холодно сказал Минин.

Дворянин оглянулся по сторонам, раздувая ноздри, и сунул саблю обратно в ножны.

— Дворянам,— повторил Минин,— за службу деревень с мужиками не давать, а давать жалованье деньгами. Стало быть, и денег надо много. Я с Петром Федоровым, кузнецом, да с Иваном Кулибиным, седельником, да с другими посадскими ремесленными людьми, всего человек за полста, порешили давать на ополчение третью деньгу со всех прожитков, какие есть. Я, убогий, даю сто рублей. Есть у меня дом — продам.

— Верно,— старческим голосом сказал седой посадский.

— Да что ж это такое, царица небесная! — закрестился перепуганный купец.

Биркин встал из-за стола.

— Борода, что ворота, а ума — с калитку! — загремел он, надвигаясь на Минина. — Да кто тебе, опричь дураков, третью деньгу даст?

— У кого совесть есть, тот и даст,— ответил Минин.— А коли все порешим, так и приневолим!—И, обращаясь ко всем, продолжал:—Такое дело надо вершить всенародно. Выйдем завтра поутрене на паперть, объявим нижегородцам о добром начале. Пусть понесут слух... С посадскими головами у меня сговор, они о том согласны. Вместе и выйдем.

— Выйдем,—подтвердил седой посадский, и еще несколько голосов крикнуло:—Выйдем!

— Дело, стало быть, за купцами,—окончил Минин.

— Стало быть, посадские порешили, а я—дом продавай?—оглядываясь по сторонам, заговорил купец.—Братцы, да он хуже ляхов грабит!..

Сразу поднялся вопль».

Какой основной недостаток у этой сцены?

Минин сталкивается с человеком, до того почти никак не показанным. Дворянин до этого характеризуется только двумя-тремя репликами. Если позиция купцов еще как-то понятна, то позиция дворян и именно этого дворянина непонятна.

Сцена не дана в типическом своем выражении.

Далее. Историкам было непонятно, почему Минин и Пожарский задержались в Ярославле весь июль, почему они так долго собирали полки, что основные полки прибыли в Троице-Сергиев монастырь только 14 августа. Говорили, что русская рать боялась шведов, стоявших в Новгороде Великом. Авраам Палицын утверждал, что Минин и Пожарский были тралезолюбцы, что они праздновали, пропировали все это время.

Мне пришла мысль узнать, когда в Ярославле собирали хлеб. Возникла эта мысль не случайно. Известно, как расходились отряды Пугачева, когда приходило время убирать хлеб.

Дальше работа была простая: в справочнике я узнал, когда в Ярославской губернии убирали хлеб, когда его сушили, когда молотили. Стало ясно, что Минин и Пожарский повели полки на Москву, приготовив хлеб для армии и города, который предстояло освободить. Сообщил об этом академику Пичете. «Дальше не рассказывайте,—ответил он,—очевидно, так оно и было. Теперь понятно, почему армия Минина и Пожарского перед выходом из Ярославля послала во все стороны отряды: они увеличивали площадь для уборки хлеба».

К чему мы пришли в результате? К тому, что предводители народного ополчения были государственными мужами; но сцен, в которых это было бы раскрыто в своей сущности, а не проиллюстрировано, я не создал.

Минин употреблял выражение не «государево дело», а «государственное дело». Это объяснялось не только тем, что в то смутное время государя не было,— у Минина было представление о государстве как о целом. Представления же Пожарского были иными. Покушавшегося на него Семена Хвалова Пожарский простил, поскольку покушение было совершено человеком его окружения, так сказать, его двора. Этот факт очень характерен для мировоззрения Пожарского, которого многое связывало с его классом.

В сопротивлении интервентам, в общенародном деле Пожарский был неистощим и неутомим, и это было не так плохо показано в сценарии. Но, отвечая посланнаемникам, он говорил о великих государях. Был даже разговор о «Новгородском государстве», но представления о русском государственном деле, по моему мнению, у него не было.

Минин же был носителем идеи национального государства, но таким, к сожалению, я его не показал.

Поразило меня, что в походе на Москву Пожарский заехал к схимнику Иринарху и получил от него благословение. Этот Иринарх был почему-то знаменит настолько, что поляки ему дали охранную грамоту. Потом русские за что-то арестовали схимника и при обыске нашли у него мед и белую муку.

Весь эпизод этот в документах темен, но он разгадывается, если мы примем во внимание, что в монастыре, рядом с ничем не понимающим схимником, устроились шпионы.

При Иринархе состоял некий монах Николай—чернец из португальской земли—и другой Николай—японец, привезенный португальцем с собой. Николай-португалец был перед этим в Соловецком монастыре. Ясно, что он при Иринархе состоял в шпионах по католическо-ватиканской линии. Этим и объяснялось польское покровительство монастырям.

Пожарский попался в эти сети.

Я взял факт как необыкновенный, но не вскрыл его типичность. Это можно было бы сделать, если бы я раскрыл в сценарии закулисную сторону тогдашних политических отношений. Весь сценарий пошел по другой линии, и эпизод с Иринархом просто не понадобился.

Сценарий писался долго, но, несмотря на изобилие материала, не получался. Тогда, по совету Пудовкина, начал я писать биографии людей и их характеристики. Писалось это длинно, разнообразно, рассказывалось, откуда эти люди, с кем они дружат, с кем они ссорятся. Первым был построен характер Орлова—изменника-

перелета (перелетами в эту эпоху называли людей, которые меняли свою ориентацию, перебежчиков).

Григорий Орлов — лицо историческое, так же как историчен Роман — крестьянин из отряда Пожарского, но живым Орлов стал тогда, когда я попытался построить его характер.

Играл Орлова актер Л. Свердлин, который дал прекрасный образ дворянина-изменника, героя смуты, человека, который на трагедии родины делает личную карьеру. Роль Свердлина чрезвычайно удалась.

Произошло это благодаря таланту актера и точной характеристике образа. Она у меня не сохранилась, но я процитирую из сценария сцену появления этого героя и его двора.

«В распахнутые ворота влетела группа верховых. Люди одеты в богатые обноски, грязные, заплатанные, а иногда и рваные. Вооружены оружием, хотя и разношерстным, но в достаточном количестве. Впереди — Григорий Орлов. Он выделяется боярской одеждой, подобранным оружием и особо наглой, развязной осанкой. Орлов приземист, широкоплеч, вертляв, хотя и старается держаться с достоинством. Лицо у него широкое, борода негустая, но окладистая, глаза маленькие, хитрые, все время шныряют по сторонам. Жаден он до остервенения. От жадности и неутолимого желания хапнуть, не пропустить он даже говорить торопится — глотает слова, часто сплевывает набегающую, вероятно тоже от жадности, слюну».

Вот характеристика начальника отряда наемников Шмидта. В ней особое место занимает отношение наемника к латам. В последующих сценах — и это всегда доходило до зрителя — старик привычно тяготится шлемом и надевает его только в последние минуты. Вот наружность наемника:

«Круглая голова покрыта щетиною совершенно белых волос. Так же белы подстриженная клинышком борода и висячие усы. Седые волосы резко выделяются на темном от загара, изрытом глубокими морщинами и изуродованном длинным шрамом лице.

Старик отдыхает. По-стариковски освободил себя от всего лишнего: разулся и даже закатал штаны, распустивши ножное железо. Оружие и перчатки лежат рядом на шубе. Из шлема, лежащего на коленях, старик щепотью достает малину и, сунувши вместе с зеленью под усы, жует, однообразно двигая впальными щеками».

Приведенное описание, конечно, еще не характер, но это — зерно характера: здесь автор пытается через внешнее показать внутреннее.

Подобного рода характеристиками были снабжены все герои. Режиссер, предложивший это решение, которое мне самому не пришло бы в голову, руководился великим опытом К. С. Станиславского, его системой. Для Станиславского драматургия начинается с характера, с понимания целостности человеческой личности. Путь Станиславского связан с путем всей великой русской литературы.

Итак, ошибкой «Минина и Пожарского» является то, что в этом произведении до конца не выяснены, не разъяснены в своих внутренних движениях характер Пожарского и характер Минина.

В великом человеке есть какие-то черты будущего, такие, которые в данный период еще не носят массового характера, но вместе с тем типичны для эпохи. Надо не скрывать эти черты характера героя, а вскрывать их, потому что именно на них основано движение жизни вперед.

В сценарии, написанном мною, много действующих лиц, но не все имеют характеры, например, бесхарактерен пушкарь Зотов—помощник Пожарского в обороне Москвы.

Никита Зотов правильно найден, и за его образом у сценариста стояло много фактов: я как бы знал каждый закоулок слободы пушкарей, так как она сохранилась в своеобразных рисунках и чертежах, знал и технику литья, но не построил характера русского литейщика.

Образ Романа тоже не полная удача.

Мы знаем, что знамя ополчения Пожарского было найдено в XIX веке в одной крестьянской избе. Имя Романа упоминается много раз в документах, но характер русского крестьянина-патриота, противоречивость его положения не были раскрыты в сценарии, и поэтому, несмотря на то что роль исполнял прекрасный актер—Б. Чирков, образ не получился.

Любопытнее был построен образ дяди Минина—Нелюба-Овщина—купца, спекулировавшего на народном горе. Этот образ вскрывал противоречивость позиций купечества.

Написав кинопроизведение, необходимо потом посмотреть его, проверяя, без каких эпизодов, без каких героев оно может существовать. Нужно найти в нем его внутреннюю закономерность, его внутреннюю завершенность, которая выражала бы авторскую мысль.

Искусство должно так передавать объективные факты, чтобы их сущность была понятна из тех сопоставлений, которые даны в самом произведении. Поэтому

нельзя увлекаться отдельными сценами, кадрами, пейзажами, удачными репликами.

Очень важно удалять ненужное, не давать себе пощады. Мнение, что данную тему можно показать только в двух-трех сериях,—глубоко ошибочно. Необходимо всячески избегать длинных сценариев.

Ввиду того, что в своей работе над сценарием я часто уходил в сторону, он оказался у меня в двух сериях, а снят был в одной. Это не могло не сказаться на качестве фильма.

Шекспир в прологе к «Ромео и Джульетте» говорил, что вся пьеса займет только два часа. Значит, у великого трагика факт ограничения вызывает гордость. Мастера время не стесняет.

Ограничение в искусстве необходимо и радостно. Нужно строго учитывать количество декораций, количество действующих лиц, не разбрасываться.

Только человек, только его судьба, только сюжет, основанный на выявлении характера, раскрывает и внешнюю сторону картины, делает ее зримой и значимой.

Сценарист начинает со сбора материала. Осмысливая материал, он выясняет характеры: строит их для себя. Лев Толстой создавал своеобразные анкеты для каждого героя, внося в них его отношение к музыке, к математике, его манеру мышления.

Когда характеры созданы, сюжет строится заново. При постройке сюжета характеры снова проверяются и переделывают сюжет. Приходится возвращаться обратно, писать опять либретто, отказываться от лишнего и в конце концов приходиться к самой простой, непритязательной форме.

Это не единственный способ создания произведения. У каждого художника свой путь, свой метод раскрытия действительности, но мне кажется, что в кинематографии лучше всего начинать с обрисовки характеров.

Нужно строить не просто характер, а характер человека своего времени, зная его классовую сущность. Надо понимать эпоху так, чтобы знание ее сам автор как бы переставал ощущать.

Знать надо много и не спешить использовать то, что узнал. Существует старая восточная пословица: «Для того чтобы что-нибудь хорошо знать, надо это хорошо выучить, забыть и потом вспомнить нечаянно».

Знание должно стать как бы частью человека. Эпоха в авторском сознании должна жить не в виде цитат, а как воспоминание собственной юности. Каждая деталь должна ощущаться как бы непроизвольно и в то же время вызывать целый ряд ассоциаций.

Казалось бы, в историческом произведении нет авторского произвола. Вы знаете, что война 1812 года кончится поражением Наполеона, вы знаете, что Минин и Пожарский победят интервентов. Но вы еще не знаете, как это произошло, почему именно эти люди победили, и как они добились этого, и почему именно Кутузов стал победителем Наполеона.

Искусство должно быть конкретным. Перед автором должна лежать карта. Такие карты для себя делал Пушкин. Нужно рассчитать время по календарю, знать вооружение людей.

П. Павленко, когда он писал «Александра Невского», просил установить вес вооруженного русского воина и немецкого рыцаря. Он хотел понять особенности боя на льду.

Важным материалом для него оказались новгородские летописи, записи Пелгусия—участника боев, немецкие песни об Александре.

Чрезвычайно важным материалом оказались также новгородские былины: они помогли построить характеры действующих лиц.

Анализ памятников материального быта разъяснил сущность стратегического плана Александра Невского, показал устойчивость русской пехоты и военную изобретательность самого Александра.

Сюжет—это не способ оформлять предмет, это способ познавать предмет, раскрывать его. Для построения сюжета нужно конкретное овладение материалом.

Нельзя забывать, что герои произведения не знают результата своих действий, что для них будущее скрыто. Нужно показать зрителю неожиданность этого раскрытия.

Вот перед нами бой русских с интервентами в Москве. Москва-река образует дугу. На том берегу в Кремле укрепились захватчики, на помощь к ним железной ратью идет Ходкевич. Войска Минина и Пожарского стали поперек полуострова. Около Устьинского моста, там, где впадает река Яуза, укрепились казаки: они не хотят помогать войскам Пожарского. В тыл Пожарскому с крепостной стены бьют пушки. Положение безнадежно. Люди, которые попали в это положение, разные. Пожарский—человек жертвенной храбрости; он сумел поставить «гуляй-города», он сражается в подвижной крепости. Храбрость его ограничена военными навыками. Битва кажется уже проигранной. Железные войска интервентов затоптали русское ополчение. Уже долго длится бой, солнце померкло в дыму. Шмидт ведет в бой окованных в железо наемников.

«К Пожарскому, всматривающемуся в битву, подскакал дворянин без шапки, в разорванной одежде.

— Прорвались ляхи,—закричал он,—наших потоптали, вбили в ямы...

— Саблю где потерял?—грозно крикнул Пожарский.— Битва еще будет долга...»

Сам Пожарский, может быть, и не верит в победу; но он хочет честной смерти и боя до конца.

«На отдаленной стене Кремля клубы дыма. Послышались новые глухие удары.

На кремлевской стене тощий поляк с ввалившимися глазами приложил к пушке фитиль. Ударило.

Шарахнулась лошадь.

Покатилось, подпрыгивая, ядро.

Удержал коня Пожарский. Подскакал к нему Минин.

— Ну, прощай, Козьма,—сказал Пожарский.— Живым я отсюда не сойду.

Минин подъехал вплотную.

— Дмитрий Михайлович,—наклонился он к Пожарскому, глаза его блестят. прежнее внутреннее оживление достигло такой силы, что лицо кажется вдохновенным.— Дай я инако промыслю. У Ходкевича в тылу две роты. У нас за Крымским бродом триста в засаде. Зайду в тыл, ударю, а ты сбоку...

Пожарский пронзительно всмотрелся в Минина.

— Делай так, Козьма,—сказал он».

Удар был нанесен со стороны Крымского брода. Во время атаки на тылы поляков упал с коня племянник Минина, и конь Козьмы затоптал его. В этот момент пошли в атаку, перейдя через Москву-реку, казаки, поднялись из ям затоптанные ополченцы. Интервенты бежали и, как сами говорят, «к утру были в Можайске».

В фильме это не до конца показано именно потому, что в нем показано слишком много, не было строгого отбора.

Искусство велико тогда, когда оно стремится передать само явление, приблизиться к нему. Тогда оно становится истинным, художественно наполненным. Надо стремиться к тому, чтобы художественная удача пришла к месту, где находится главная смысловая нагрузка произведения.

Когда-то А. М. Горький рассказывал мне о том, как Толстой читал «Хаджи-Мурата». Шло превосходное описание, которое Горький с его гениальной памятью точно воспроизводил: в ущелье скакали чеченцы и навстречу им двигались звезды в ночном небе.

Толстой прочитал этот кусок, снял очки, протер их, сказал:

— Как хорошо написал старик!

Потом взял красный карандаш и вычеркнул весь кусок.

Как-то я об этом рассказал В. Катаеву, и он мне показал в тексте «Хаджи-Мурата», что Толстому описание звездной ночи понадобилось в другом месте, там, где солдаты идут на ночной караул.

Удача не существует изолированно. Художественное произведение, а значит и киносценарий, можно писать только целиком, тщательно обдумывая, где и почему нужна определенная черта или деталь.

Удача нужна к месту. Главное в каждой работе — создание характера, типа человека. С этим иногда спорят.

Когда-то немецкий теоретик Вильгельм Дибеллиус говорил, что существуют два вида романа. Роман приключения — типа Дефо — и роман характеров — типа Ричардсона, то есть авантурный и психологический жанр. Это деление совершенно неправильно. Мы только потому с интересом читаем «Робинзона Крузо» Дефо, что сам Робинзон Крузо — человек, тип англичанина того времени, попавший в исключительные обстоятельства, но в такие обстоятельства, которые раскрывают особенности его характера. Это человек волевой, жаждущий приключений, надменный, ограниченный, жадный, изобретательный и по-своему способный к самоанализу.

Точно так же и авантурный роман держится тогда, когда в нем есть характер. Например, роман Дюма «Три мушкетера» держится на характере д'Артаньяна и четко, хотя и неглубоко намеченных характеристиках других мушкетеров.

Исторический сценарий неудачен тогда, когда не понято до конца, не «построено» историческое лицо. Удача бывает тогда, когда лицо хотя бы намечено.

До войны я с узбекскими писателями И. Султановым и С. Уйгуном написали сценарий «Навои». Сценарий этот был напечатан в альманахе «Дружба народов», но война помешала постановке.

После войны этот сценарий был доработан мною с А. Спешневым, и поставленный по нему фильм вышел на экраны.

Алишер Навои — великий узбекский поэт конца XV века — первым начал писать стихи на родном языке, отказавшись от персидского. Материалов о нем мы нашли много. Сценарий был начат Султановым и Уйгуном, и меня в их работе поразило описание сада поэта. Я начал изучать литературу того времени.

Некоторую подготовку я имел, так как когда-то

занимался Марко Поло, путешествие которого относится к более раннему времени, но связано с местами, где происходило действие сценария.

Навои—это не имя, а псевдоним поэта. Слово это обозначает «мелодичный».

В то время государство, созданное Тимуром, распалось. Тимуриды—потомки Железного Хромца—враждовали друг с другом. В бесчисленных столкновениях сказывались попытки народов, когда-то покоренных Тимуром, вернуть себе национальную самостоятельность.

Навои воспитывался при дворе султана Абдул Касыма вместе с одним из тимуридов—Гусейном Байкара... Навои был человеком широкой культуры, был знаком с иранской культурой, через арабов знал о греческой культуре и в эпоху феодализма мечтал о государстве справедливости, во главе которого должен был бы стоять шах-философ.

Гусейн Байкара тоже писал стихи, посредственные, по отзыву современника. Вообще стихи тогда при дворе писали все, даже начальник полиции. Но двор Гусейна Байкара, несмотря на свою культурность, был окружен феодалами.

Государство все время подвергалось нападениям. Гусейну пришлось бороться со своим родственником Ядыгаром.

Ему неоднократно приходилось под влиянием беков отправлять Навои в ссылку.

Сам Навои был человек противоречивый. Он писал иногда вольнолюбивые стихи. Вот одно из его четверостиший:

«Жизнь угнетателей кратка,
Злодея путь—к исчезновению.
Сейчас он жив. Но казнь близка.
Он гибнет в омуте забвения!!!»

Но свободолюбие Навои было ограниченным: он был богатым человеком, феодалом.

Правда, Навои был человеком, как говорили про него современники, «с чистым подолом», но тем не менее мы не должны его идеализировать и еще меньше должны толковать его поступки как поступки нашего современника, иначе мы обесмыслим историю.

В основу сценария положены отношения Гусейна Байкара с Навои. Трагический образ Гусейна, который любит Навои и предает его, даже казнит своего внука, в сценарии удался. Удался и образ другого претендента на престол—грубого и храброго Ядыгара, а также принца Мумина. Здесь нам помогло изобилие материала, в частности миниатюры художника Бехзада, работавшего

при дворе Гусейна Байкара. Это был великий портретист: мы видим и скорбленного ученого Навои, и могучего, опухшего от пьянства, меланхолического Гусейна, и мечтательного, утонченного принца—внука Гусейна. Это помогло создать зерна характеров, но меньше всего удался сам Навои, потому что мы дали для него прямой путь в современность, как бы поместили памятник Навои, созданный сейчас, в XV век.

Что первоначально я хотел показать в картине?

Я считал важным раскрыть перед зрителем, что явление, которое называется Возрождением, в Средней Азии началось раньше, чем в Италии, и во многом было схоже с ним.

Важно было показать, что без усилий всего человечества вообще не возникла бы так называемая «эпоха великих открытий». Эти открытия: компас, книгопечатание, порох. Все три созданы в Китае. Для того чтобы появилась возможность кораблям идти далеко в море, нужен не только компас, нужно искусство определять свое положение в море, нужно создание того, что мы сейчас называем географической сеткой. Это создал великий ученый Средней Азии—Улугбек.

Мы должны были показать, что история культуры—это вовсе не история одной лишь европейской культуры, надо было обоснованно показать всю широту развития человеческих знаний.

Это было пафосом начала работы над сценарием «Навои».

Кое-что в картине получилось. Мы видим новую науку, элементы новой культуры и рядом с ними варварство. Но в долгой истории сценария мы имели и неудачи. Попробую проанализировать одну из них.

Мы знаем, что поэт-ученый Навои с несколькими приближенными проник в цитадель Герата для того, чтобы покончить с претендентом на престол—Ядыгаром.

В сценарии Навои пишет набросок стихов. По ошибке сценариста он пишет их на пергаменте, в то время когда, конечно, писали на бумаге. Стихи содержат осуждение претенденту. На этом же пергаменте набрасывается план входа в цитадель.

В сценарии из этого построена следующая сцена: vizir-изменник старается пробудить в Гусейне Байкара недоверие к Навои.

«Гусейн хватает пергамент. Мадждеддин держит над ним светильник.

Гусейн (читает). «Царь, желающий своими руками разрушить государство, подобен Хосрову, не имеющему будучности...».

Мадждеддин. Посмотрите внимательно на этот пергамент. Случай начертал три знака на нем...

Мы видим пергамент. Рука Мадждеддина указывает.

Голос Мадждеддина. Гератский замок—это ваша держава. Стихи Алишера—это заговор. И вот пятно—кровь Ядыгара. Это напоминание о смерти.

Голова Гусейна опускается на подушки. Качается свет на его лице.

Голос Мадждеддина. Вы—лев. Алишеру хотелось бы надеть царскую чалму на ягненка.

Стонет Гусейн.

Гусейн. Мумин?! Мой маленький внук?

Мадждеддин. Да, государь.

Гусейн. Лжешь! Лжешь, проклятый! Впрочем... я запомню эти три знака.

Гусейн задувает светильник».

Сцена условна. Она появилась для того, чтобы показать зрителю в концентрированном виде процесс зарождения подозрений Гусейна. Вся сцена построена на интриге, на использовании случайности.

Гусейн Байкара на самом деле казнил своего внука, на самом деле воевал со своими сыновьями. Его столкновения могли обостряться при помощи интриг придворных, но они не должны объясняться интригой.

В жизни Миклухо-Маклая был такой случай: однажды его приятель, новогвинеец, спросил: «А что, Миклуха может умереть, как всякий другой человек?»— «Испробуй!»—сказал Миклухо-Маклай. Человек замахнулся на него копьем, остановил движение, засмеялся и нерешительно поставил копьё.

Он верил в Миклухо-Маклая, он любил его, и ему жизнь «Миклухи» была дороже чуда.

А. Спешнев в сценарии «Миклухо-Маклай» так дает эту сцену. Человек замахивается копьем на путешественника, и в это время немецкий резидент, агент империалистов, стреляет и ранит дикаря.

Герой спасен, но отношения его с обитателями новогвинейского берега лишились прежней ясности. Эффектная сцена затушевала идеологическую сущность сценария.

Та же уступка кинематографической условности имеется в процитированной сцене в сценарии «Алишер Навои».

Советский исторический сценарий должен вскрывать истинную сущность события. Добиться этого можно лишь путем создания подлинного исторического характера.

В историческом сценарии могут быть вымышленные герои, но их характеры должны быть историчны.

Конфликт должен быть не случайным, а исходить из столкновения характеров и вскрывать сущность эпохи. Он должен охватывать отношения всех действующих лиц.

Очень важно правильно решить вопрос о роли народа: тут есть два решения. Решение ложное, если создается сюжет, конфликт которого основан на отношениях немногих героев: «народные сцены» даются на заднем плане, причем народ вводится в качестве слуги или камердинера. Такие решения часты в киносценариях, особенно биографических.

Решение правильное, когда личность сама раскрывает перед нами жизнь масс и народ становится героем произведения. Тогда представители народа становятся такими же участниками сюжета, как и герои «традиционные».

Посмотрим пушкинскую «Капитанскую дочку».

Люди народа — это не только Савельич; гораздо больше Пугачев и его сподвижники. Народ — не фон произведения, а тема произведения, и люди народа даны с выпуклой полной лепкой, с полным раскрытием психологии.

Посмотрим, как это переживал Л. Н. Толстой.

Во всех первоначальных набросках «Воскресения» дело начинается с Нехлюдова, с его переживаний. Катюша Маслова и вся крестьянская Россия того времени не стояли в центре.

Прошло много лет. 5 ноября 1895 года Толстой записывает в дневнике: «Сейчас ходил гулять и ясно понял, отчего у меня не идет «Воскресение». Ложно начато. Я понял это, обдумывая рассказ о детях — «Кто прав»; я понял, что надо начинать с жизни крестьян, что они предмет, они положительное, а то тень, то отрицательное. И то же понял и о «Воскресении». Надо начать с нее. Сейчас хочу начать».

Начать с нее — это означало начать с Катюши Масловой, с суда над ней и дальше сделать ее основным героем произведения. Нехлюдов отошел в сторону. Тем самым конфликт изменился, потерял религиозную окраску, углубился социальный анализ, и произведение получило революционное значение.

Выбор героя и выбор конфликта, анализ героя при помощи конфликта — главное решение сценария. Компромисс приводит к ошибке.

В «Минине и Пожарском» Роман — это реальное лицо, и конфликт Романа с Орловым реален.

В сценарии «Навои» мастер, стоящий рядом с Навои, неубедителен. Друг Навои — повар-поэт. Существование такого повара реально, но выбор героя из народа, его

профессия — повар — условны, и конфликт не раскрывается героями из народа.

Поэтому поучительный во многих отношениях сценарий «Навои» слабее сценария «Минин и Пожарский», хотя и лучше построен по живости действия, в чем, я считаю, большая заслуга Спешнева.

Прекрасным решением темы народности в сценарии является «Чапаев». Там этот вопрос как будто и не стоит. Чапаев сам человек из народа, изменяющийся, раскрывающий себя в действии, вырастающий вместе с людьми, которые его выдвинули.

Показ народа в художественном произведении, конечно, не исключает сюжета, конфликт которого основан на любви, но обычно в таких произведениях любовный конфликт — второстепенный.

Вспомним «Тараса Бульбу». Любовь присутствует в повести, но не является главным ее элементом. В любовном столкновении человек не исчерпывается, и рядом с любовью Андрия к прекрасной полячке дана материнская любовь и любовь отца-судьи.

Не исчерпываются узколюбовными конфликтами сюжетные положения вещей Горького.

В наших исторических сценариях мы то избегаем любовной линии, то придаем ей слишком большое значение.

В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» Н. Г. Чернышевский писал:

«Мы вовсе не думаем запрещать поэту описывать любовь; но эстетика должна требовать, чтобы поэт описывал любовь только тогда, когда хочет именно ее описывать: к чему выставлять на первом плане любовь, когда дело идет, собственно говоря, вовсе не о ней, а о других сторонах жизни? К чему, например, любовь на первом плане в романах, которые, собственно, изображают быт известного народа в данную эпоху или быт известных классов народа? В истории, в психологии, в этнографических сочинениях также говорится о любви, — но только на своем месте, точно так же как и обо всем. Исторические романы Вальтер Скотта основаны на любовных приключениях — к чему это? Разве любовь была главным занятием общества и главной двигательницей событий в изображаемые им эпохи? «Но романы Вальтер Скотта устарели»; точно так же к стати и некстати наполнены любовью романы Диккенса и романы Жоржа Санда из сельского быта, в которых опять дело идет вовсе не о любви».

Мы пошли на условность показа любви Навои. Романтическая история была взята из поздней бухарской

легенды, и эта анахроничность испортила фильм. Женщины Герата были другие — они были свободнее, самостоятельнее, энергичнее (между прочим, они не носили покрывал). В образе Гюльмы мы дали условную красавицу-розу, обычную для ленты о Востоке. То, что девушка — дочка архитектора, только сказано, а не показано.

Понятие о любви — понятие историческое, и в разное время в него вкладывается разное содержание. Любовь у героев Гомера иная, чем любовь у героев Эсхила; у Еврипида мы видим другую любовь.

Любовные отношения должны быть показаны так, чтобы они не отрывались от других отношений между людьми, чтобы они не выглядели как нечто вечное и биологическое, неизменяемое. Их надо раскрывать.

Посмотрим, как показывается любовь в русском эпосе.

Василиса Микулична, передевавшаяся грозным послом и спасающая своего мужа — богатыря Ставра, любит по-своему. Девка Чернавка, разгоняющая драку на мосту коромыслом, любит по-своему. Иначе любит старый казак Илья Муромец, по-своему любит Добрыня Никитич. Иначе любит бабий пересмешник Алеша Попович.

Любовь каждого из этих людей исторически конкретна и типична.

Показывая любовную историю Анны Карениной, Толстой раскрыл все многообразие русской жизни, в которой: «все перевернулось и никак не может уложиться». Любовь Левина раскрывает его образ и положение землевладельца.

Мы должны учиться везде и до конца понимать и показывать человеческое чувство в его исторической конкретности.

Благодаря тому что советские художники опираются на марксистско-ленинское понимание истории, наш народ заново и правильно узнал свою историю и из исследований ученых и из произведений литературы и кино. Многие образы истории очистились в народном сознании, предстали в своем истинном виде. Часто это новое осознание в какой-то мере углубляло и развивало народное представление, народное осознание того или иного исторического события, жизни героя. Достигалось это тогда, когда авторы правильно понимали роль человека и роль народа — творца истории.

Для того чтобы создать произведения об истории, мы должны прежде всего глубоко изучить жизнь народных масс, исторические факты, столкновения исторических героев, понятых в их типической сущности, правдиво, с марксистско-ленинских позиций, конкретно показать воз-

действие народных масс на ход исторических событий; художник должен тщательно отбирать характерные детали, выясняя сущность типов через сюжетные положения, показывая общее через единичное.

1954

СИТУАЦИЯ И КОЛЛИЗИЯ

О ситуации и коллизии

Ситуация—положение, в котором находится герой.

Возьмем пример простой. В скульптуре мы можем изобразить только один момент состояния человека: ведь скульптура не двигается и обычно изображает одного, много—двух людей.

Какой же здесь может быть выбор? Почему древние греки изображали не просто красивых людей, а говорили, что изображен на этой скульптуре такой-то бог или герой. Почему в знаменитой скульптуре «Аполлон Бельведерский» бог стоит с поднятой рукой?

Этот Аполлон только что поразил стрелой Пифона и теперь готов шествовать, сохранив в себе негодование и чувство торжества. Человек, который смотрел скульптуру, знал мифологию; это была почва, на которой он вырос; видя изображение, он понимал, с чего началось действие, о чем идет речь, какой момент выделен в жизни героя. Таким образом, даже в простом изображении уже есть элементы какого-то сопоставления, зародыш коллизии.

Существует скульптура, изображающая бога Меркурия, который привязывает крылатые сандалии к ногам.

Для того чтобы понять эту скульптуру, надо знать, что перед нами бог, что другие боги давали ему поручения, при исполнении которых нужна была быстрота, а часто и коварство. Надо знать место Меркурия на Олимпе—и тогда станет понятно изображение сильного, не очень интеллектуального, хитроватого, жизнеспособного юноши.

У Торвальдсена Меркурий дан в тот момент, когда он, усыпив Аргуса музыкой, готовится нанести ему удар: ситуация здесь переходит в коллизию.

В литературе ситуация—это первый момент, который вводит нас в произведение.

Ситуацию надо давать так, чтобы она как можно острее, яснее и неожиданнее приводила к коллизии, то есть к столкновению. Нельзя затягивать начало любого произведения, и особенно кинопроизведения.

Ситуация должна быть определена — реалистична. В ее создании необходимо остроумие, вскрытие новых качеств предмета.

Ситуация «Дон Кихота» остроумна, но коллизия романа не только остроумна — она заставляет нас понять человеческую душу в ее противоречии.

Построение романа основано на столкновении комического и высокого.

Дон Кихот смешон на самом деле, смешон для читателя, и в то же время он выше читателя, добрее, храбрее и образованнее его.

В хорошем сценарии Евгения Шварца Дон Кихот только трогателен.

Смешное в монологах сразу же осмысливается как серьезное.

Зритель не смеется, а сострадает, и это, несмотря на высокий и чистый тон всей ленты, обедняет удачу картины.

В результате ограничена амплитуда качания, нет изменения нашего отношения к герою, и произведение теряет в своей жизненности и занимательности.

Дон Кихот романа — нищий гидальго, он шелуха исторического процесса и в то же время судья того, что пришло ему на смену.

Создав ситуацию бедняка, который считает себя рыцарем, Сервантес приходит к коллизии. Коллизия состоит в том, что бедняк один хочет восстановить справедливость в мире.

Следует ряд подвигов Дон Кихота. Они показывают не только остроумие Сервантеса. Они глубже, они позволяют нам показать внутреннее противоречие мира, с которым столкнулся Дон Кихот. Эти противоречия, против которых будут бороться бесчисленные количества поколений, освещаются в комических подвигах Дон Кихота.

Задача настоящего художественного произведения — перейти от хорошо найденной ситуации, от остроумной коллизии к аналитической работе, к показу ряда положений, к исследованию при помощи действия первичного конфликта. Причем это надо делать так, как Санчо Панса едет за Дон Кихотом: чтобы зритель сочувствовал вам, верил в ваш анализ, вместе с вами ужасался и иногда как будто понимал больше вас.

Надо также уметь иногда изменять отношение к герою.

Что знает герой и что знают зрители

Наши герои в наших очень часто хороших лентах как будто знают про себя все.

Если не знает про себя отрицательный герой, то уж положительный герой знает истину и за себя и за всех своих соседей. Она предлагается зрителю как вывод из ленты.

Между тем эта точка зрения не научна. Мы отождествляем осмысление себя человеком, пускай даже и очень умным, с его истинным объективным существованием в мире. Надо отличать то, что мы называем психологией человека, от глубоких, часто от него не зависящих отношений с действительностью, в которые он становится.

Зритель видит героя в целом ряде сцеплений, обстоятельств; он про него знает то, чего не знает герой.

Мы сочувствуем герою, часто его жалеем за то, что он не знает то, что известно нам.

Чапаев не знает, сколько работы, сколько самоограничений, волевых напряжений предстоит еще командиру Красной Армии. Это знает зритель. Зритель знает будущее. Зритель в Чапаеве видит и понимает свое прошлое. Поэтому высказывания Чапаева обнаруживают характер, но не являются моралью произведения. Они больше, чем мораль, потому что они вводят нас в процесс создания новой морали.

У Катерины Виноградской в фильме «Член правительства» история героини состоит в том, что женщина все время поднимается. Ее кругозор расширяется, но расширяется он еще смутными усилиями. Поэтому зритель находится как бы впереди героини, в то же время чувствуя, что он сам может пойти за ней именно потому, что знает её будущее.

Таким образом переход от остроумия ситуации, от конфликта к разуму развернутого сюжета должен быть незаметен, но предопределен.

Мы часто лишаем зрителя радости открывания.

Он знает, что вот этот герой, который так неправильно мыслит, очень скоро и легко будет посрамлен. А этот герой, который мыслит правильно и, как, скажем, в киноленте Лукова «Разные судьбы», хорошо работает и самоотверженно любит, уже в шестой или седьмой части будет жить лучше и достойнее, чем человек, который стремится только к хорошей личной судьбе.

В общем выводе, в историческом выводе так и будет. Но герой встретит препятствия. Эти препятствия и пре-

одоление их и составляют содержание художественного произведения.

Кроме того, герой придет к концу произведения не таким, каким он его начал.

Его характер изменяется, созревает, вы исследуете характер через события.

Чапаев первых кадров и Чапаев последних кадров — это два человека с разным отношением к себе и к обществу, с другой широтой мировоззрения, и это заинтересует зрителя.

Занимательность — большая и нужная черта художественного произведения. «Тысяча и одна ночь» построена на том, что шах не убивает свою жену, потому что хочет дослушать окончание сказки.

Вот эту заинтересованность зрителя надо сохранять, как бы тая от него путь к развязке.

Это не шутка, не прием, не обман зрителя, а выражение законов жизни. Если бы исход борьбы был всегда в жизни ясен, то никто бы не боролся. Если бы добро всегда побеждало, то зло с ним бы не боролось, потому что это было бы безвыигрышное дело.

Точность и конкретность ситуации

Утро, которое начинается с того, что кричат петухи и встает солнце, — малоинтересно.

Мы знаем, что утром встает солнце, что петух просыпается. Но возьмите утро в «Броненосце «Потемкин»... Морское утро... расходится туман, летают чайки.

Тут есть определенная ошибка. Чайки утром над морем не летают. Но тема этой вещи у нас не чайки. Нам нужны порт, корабль, море, человек. Чайки тут — знак моря. Это элемент определенной ситуации: Эйзенштейн и Тиссэ сознательно пошли на некоторые неточности.

Я много раз видел разные постановки «Ревизора». Часто при открытии занавеса сцена пуста. Потом били часы. Пел знаменитый петух, который занял такое количество места в кинокартинах и на сцене, что надо было бы уже уволить его на пенсию. Затем проходил человек в халате.

У Гоголя начало иное. Сидят чиновники, и городничий сообщает им: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор». Это сообщение — ситуация. Дальше, с прихода Бобчинского и Добчинского, сразу начинается коллизия. У каждого чиновника своя коллизия с ревизором. У

каждого свои противоречия, свои изъяны. Развертывание коллизий дает нам город в его противоречиях.

Река. На реке наведен неширокий мост. Стоит охрана. Приходит маленький отряд белых. Охрана бежит, бросая в воду пулеметы, белые занимают мост.

С другой стороны моста появляется повозка. На повозке пулемет. Рядом пулеметчик и человек в барашковой шапке с поднятой рукой. Он восстанавливает прежнее положение, лично прогнав белых.

Так начинается «Чапаев».

Дана ситуация в самом начале произведения. Армия еще не готова. Это — храбрые люди, но они подвержены панике.

Чапаев не только командир, но и воин. Ему лично приходится восстанавливать положение. Личная храбрость — это большая часть его военного обаяния для красноармейцев.

Приходит Фурманов. Он видит, как вытаскивают пулеметы из воды, и спрашивает Чапаева, что тут происходит.

Чапаеву стыдно за своих солдат. Он отвечает: «Жарко, купаются».

Ситуация рождает коллизию

Каждая коллизия рождает опять новую ситуацию. И во всем этом обнаруживается одно и то же. Мы исследуем человека нового и человека старого. Нельзя ни торопить действие, ни останавливать его.

Ситуация подготавливается действием и осуществляется действием. Остановка анализа должна ощущаться как торможение действия. Новые коллизии должны быть подготовлены и сами создавать возможности для нового взрыва, нового столкновения.

Чапаев сражается не только с белыми. У него есть внутренние трудности. Эти трудности — анархистские элементы в армии. Вторая и большая трудность в том, что надо ограничивать и наказывать своих ближайших помощников, — это коллизия для Чапаева. Из этого возникают новые коллизии. Они разрешаются тем, что Фурманов, который как будто пришел со стороны, в то же время приносит новое разрешение коллизии, обязательное и для Чапаева и для людей, которых он защищает, для народа, с которым командир прежде не умел сговориться.

У Чапаева есть враг, который выражен в образе умного, опытного, культурного полковника. Ситуация у полковника такая, что всего больше он верит своему вестовому. Он сражается как будто за Россию, но

внутренне знает, что Россия против него. Как это можно кинематографически выразить?

Полковник играет на рояле. Играет хорошо. Мы видим, что этот человек культурен. В это время вестовой, у которого свое горе (у него брат арестован и может быть казнен за дезертирство), натирает пол. Он натирает медленно, стараясь не мешать, не шуршать щеткой, которая ходит по гладкому паркету.

Кинематографически, зрительно мы видим тихого человека, который со слезами на глазах как будто медленно пляшет под чужую музыку.

Вот у нас уже есть ситуация, которая приведет к конечной коллизии.

Этот человек уйдет от полковника и убьет его.

Полковник готовит психическую атаку. Мы еще не знаем, что это за атака. Но мы знаем ситуацию, в которой находится Чапаев. У него мало патронов. Он больше всего верит в самого себя, но на общевойсковую работу, на мировой масштаб—образования не хватает. Мы видим, как образован и хорошо подготовлен враг Чапаева.

И вот гремит барабан. На аппарат с развернутыми знаменами, четко, красиво идут белогвардейцы. Снова гремит барабан. Справа, подсчитывая шаг, идет офицер. Роль его прекрасно сыграл один из режиссеров постановки, Георгий Васильев.

Ситуация как будто проста: идет небольшая стройная группа под барабан. Перед ними лежат чапаевцы.

Но коллизия сложна: один из красноармейцев говорит другому: «Красиво идут». Тот отвечает: «Интеллигенция». Люди идут красиво, но не туда идут. Это враг. Его надо поразить. Мы видим борьбу нервов.

Полковник правильно задумал психическую атаку: у пулемета лежит девушка, у которой мало патронов. Но она подпускает к себе врага ближе; реально увеличивается напряженность коллизии.

Вопрос стоит так: кто крепче на земле, у кого зреее психика, кто кого переспорит.

Выстрелы пулеметов, вопли отступающих белогвардейцев, знамя, которое пытаются схватить,—это разрешение определенной коллизии. В сцене атаки мы видим новое. Коллизия не должна разрешаться сразу. Коллизия должна создавать определенное ступенчатое построение. свои нарастания и разрешения, новые нарастания.

Надо частную коллизию разрешать так, чтобы зритель успел поволноваться, успел оценить сложность столкновения, чтобы он боролся вместе с героем, которого он любит, увидел размеры опасности и оценил усилия своего героя.

Пример «Ромео и Джульетты»

Ситуация выяснена не до конца. Два рода друг с другом сражаются, но мы не знаем степени ожесточения.

Один из слуг Капулетти сделал намек на оскорбление слуг Монтекки (сцена 1). Этого предлога достаточно, чтобы весь город начал сражаться. Выражена напряженность отношений, которая может по любому поводу привести к катастрофе. Эта неустойчивая ситуация должна перейти в коллизию.

Джульетта, с нашей точки зрения, ребенок, влюбляется в юношу из враждебного рода. Катастрофы еще нет. Ромео хочет избежать столкновения, но его лучший друг Меркуцио, которого Пушкин считал наиболее яркой фигурой всей драмы, сражается за него и убит. Ромео должен сражаться с представителем рода, с которым он хотел бы примириться. Он сражается, зная, что чем лучше он будет сражаться, тем больше он отдаляет от себя Джульетту. Происходит катастрофа.

Вот эта сущность ситуации, конфликта была превосходно вынута из трагедии Шекспира в великом балете Сергея Прокофьева и неповрежденной перешла в ленту Арнштама «Ромео и Джульетта».

В танце смерти друга Ромео Меркуцио — танце, так превосходно сделанном Коренем, в образе Улановой, которая, танцуя, выражает в пластических формах всю сложность столкновений, коллизии драмы остались в движениях балета.

Слово и действие

Наше кино чрезвычайно разговорчиво.

Сперва мы были немыми и научились выражать много и не через слова.

Потом кино заговорило, и впечатление такое, что оно хочет выговориться за долгие годы молчания.

Станиславский иногда учил актеров ограничивать жесты, заставляя их садиться на руки и так играть роль. Это делалось для того, чтобы отнять у актера лишнее, ненужное движение рук.

Мы получили слово. Слово — огромное богатство человека, это способ мышления. В слове собрана человеческая мудрость; технический прогресс был прогрессом художественным. Но сейчас, если в кинотеатре пропадает звук, то сами движения на экране становятся малопонятными.

Оказывается, что в наших кинокартинах люди при помощи слов не только высказывают свои мысли, но главным образом обосновывают свои намерения, не всегда выражая при этом свой характер.

Слова получили чрезмерное значение. Сейчас я говорю не с точки зрения человека, работавшего в немой кинематографии, а с точки зрения писателя, всю жизнь работающего со словом.

Аристотель говорил, что обстоятельства должны быть ясны из действия. Слова служат для выражения мысли.

Теоретик, связанный с условной сценой, со словом героя и хором, считает на сцене главным действие. А кинематографист, который может показывать все, сейчас часто пользуется словами как все выражающим средством.

У него говорят герои, говорит диктор, вставляются надписи, и слово в результате всего этого становится малодраматичным.

Слов столько, что их не услышишь, за ними не уследишь, о них не успеваешь подумать.

Кинематографическое слово должно быть связано с действием, а не быть служебной функцией.

В кино перешли привычки театра. Вы в театре получаете сведения о мире только из высказываний героя.

Гоголь не мог показать город, в котором свирепствует Сквозник-Дмухановский, он мог только его дать в столкновении реплик. Человек реален, но обстановка его дается более словами, чем действиями.

Слова в «Мертвых душах» прекрасны, они существуют на фоне действия—это не только диалоги, но и мысли автора.

Пейзажи поэмы, внешность людей—тоже слова.

В кино мы показываем человека, погруженного в жизнь, и мы показываем его, идя с ним рядом. Идя рядом, мы можем его глазами увидеть других. Обстановка реальна, а не словесна. Таков способ передачи в кинематографии, и незачем переносить более узкие, хотя по-своему прекрасные ограничения театра.

Надо помнить, что так называемые средства искусства, его законы—это не только трудности, это способы, при помощи которых мы познаем и исследуем действительность. Каждый способ имеет свою силу и свои ограничения, и надо его применять конкретно для данного искусства.

Одна из обычных коллизий и причина ее успеха

Греческая трагедия от Софокла до Еврипида развивалась, изменяя свои формы, и достигла расцвета в сравнительно незначительное время, приблизительно в семьдесят лет.

За это время мифы, которые составляли основу греческой драматургии, были пересмотрены, по-разному осмыслены: драматургия на этом материале уже осознала свой опыт.

Опыт был кристаллизован в небольшой, но сыгравшей огромную роль в истории искусства книге Аристотеля «Поэтика».

Книга содержала главным образом анализ трагедий.

Аристотель говорил, что трагедия должна изображать не чудесное, а страшное. О «чудесном» ему пришлось заговорить потому, что мифы содержали в себе большое количество описаний чудес, невероятных происшествий, совершавшихся по воле божьей.

Но все эти чудеса были важны в трагедии постольку, поскольку они в результате позволили нам знакомиться с человеком, с его судьбой и с его страданиями.

Интересно отметить—это не потеряло значения для сегодняшнего дня,—что в искусстве часто изображалось столкновение близких людей между собой.

Аристотель в «Поэтике» писал:

«Вот почему, как сказано раньше, трагедии изображают судьбу немногих родов. Изыскивая подходящие сюжеты, трагики случайно, а не благодаря теории, открыли, что в мифах следует отбирать такой материал. Поэтому они вынуждены встречаться в тех домах, с которыми происходили такие несчастья»¹.

Посмотрим, сохранило ли наблюдение, записанное Аристотелем, свое значение для сегодняшнего дня.

Возьмем «Мать» Горького. Возьмем вещь эту в ее кинематографическом воплощении. В ней сын оказывается врагом отца-черносотенца, и мать должна выбирать между отцом и сыном, причем она искренне считает, что друзья сына, забастовщики, убили ее мужа.

Выбор родственных столкновений вызывается тем, что в них общее становится личным и через личное виднее борьба эпох.

Энгельс показал, что в мифе о том, как Орест убил свою мать Клитемнестру за то, что она убила своего мужа Агамемнона, сказался стык и борьба двух систем

¹ Аристотель. Поэтика. Л., «Academia», 1927, с. 57.

родов. В новом патриархальном роду главой семьи является мужчина-отец, но старые нормы существуют в религиозном сознании.

Столкновение родственников и сейчас не потеряло своего значения.

Обычно за ним стоит борьба классов.

На этом основана «Любовь Яровая» Тренева. Такие столкновения неоднократно разрабатывал Леонов. Недавно мы увидели в индийской картине новое воплощение этой темы.

Сценарий, который я сейчас буду рассматривать, мне не нравится, но фильм имел необыкновенный успех. Я видел его в Москве, в Тбилиси. Менялся зритель, но возгласы зрительного зала, хотя и произносились они на разных языках, попадали на те же места действия.

Я говорю о фильме «Бродяга».

Сюжет фильма не новый. В нем рассказана история о добром человеке, который приведен к преступлению. Эта коллизия развивается так. Мальчишка, укравший, потому что был голоден, потом становится долгим пенсионером тюрьмы, и его кормят там хлебом, который, если бы попал к нему раньше, спас бы от преступления.

Все эти элементы пока еще реалистичны и хорошо сыграны.

Но мотивировка преступления мальчишки не общесоциальна, а обоснована интригой — враг судьбы мстит ему, стараясь сделать его сына преступником.

Эта искусственная мотивировка не нова.

Приблизительно такова коллизия в «Оливере Твисте» Диккенса: дядя Оливера Твиста старается сделать своего племянника преступником, для того чтобы тот потерял право наследования.

Пользовался такой мотивировкой популярный в детской литературе Мало.

В фильме «Бродяга» первая часть является мотивировкой положения, в которое попал Радж Капур. Мы видим, что человек этот — жертва мести.

Условность положения продолжается во всей ленте.

Человек встречается в доме своего настоящего отца с девушкой, которую удочерил его отец, и влюбляется в нее.

Происходит ряд столкновений. В суде приемная дочь — защитница бродяги — открывает перед судом, что судья (ее приемный отец) — родной отец преступника, и этим ослабляет обвинение. Это из «Графа Монте-Кристо» Дюма.

Условность хода действия еще усиливается и тем, что муж и отвергнутая жена встречаются в госпитале. Муж

раздавил автомобилем свою жену, но так как на больничной койке она показана ему с забинтованной головой, он не узнает жертву.

Все построение чрезвычайно условное, но за ним стоит и некоторая правда. Правда эта объясняется кастовым устройством Индии.

Сыновья одной и другой касты привязаны к определенному социальному положению. Этот внутренний протест против кастового строя делает чрезвычайно условные схемы более жизненными. Эта жизненность материала позволяет убедительно играть актеру и в результате доводит фильм до зрителя.

Кинолента прошла над страной как самум.

Раджа Капура в Тбилиси заставили с автомобиля петь над покойником, провожаемым на кладбище. Горе провожающих было, вероятно, искренним, и переживания при пении тоже были искренними.

Какие же наблюдения мы должны здесь подчеркнуть? Коллизии ленты должны быть крупны, вняты и в своей основе — жизненны. Тогда они поднимают многое в душе зрителя. Их можно обогащать. С них можно тем самым снять условность.

Не нужно безоговорочно отвергать старые испытанные столкновения только потому, что они встречались, но нужно их использовать по-новому, а не цитировать; надо учитывать новые жизненные отношения и углублять их.

Возьмем старую схему любви и долга.

В «Ромео и Джульетте» женщина не должна любить мужчину из другого рода, хотя они оба из одной социальной группы и оба жители одного города.

Пафос Шекспира — это моральная победа любви и дружбы над пережитками феодального общества.

Теперь перейдем к нашему времени. Рассмотрим фильм по рассказу Лавренева.

Время укрупняет основания конфликта. Красные дерутся с белыми. Если изолировать людей, если на минуту вывести их из обычных социальных условий, то останутся мужчины и женщины, которые могут нравиться друг другу или нет.

Случайность закидывает на остров мужчину и женщину. Женщина-красногвардеец уже убила сорок белогвардейцев. Она видит мужчину. Он для нее становится первым, которого она любит. Но вот приближаются к острову лодки, которые должны спасти этих новых робинзонов. Лодки оказываются белогвардейскими, и девушка убивает своего возлюбленного и называет его сорок первым. Сорок первым стал первый — единственный любимый.

В этом названии Лавренев закрепил в душе человека переход от одного рода отношений к другому.

Переход совершается самым трагическим образом, и так как женщина любит человека, которого убивает, то мы видим не только личную драму, но и драму сталкивающихся классов.

Лента была снята два раза: в немом и звуковом кино.

Два раза ее ситуация при обсуждении сценария вызвала протест, и два раза зритель, оправдывая героиню, правильно разрешал конфликт.

Режиссер Чухрай талантлив, но показать себя и режиссер и актеры могут потому, что им сценарий дает материал. Зритель видит одного и того же героя по-разному.

Сюжетные положения исследуют человека. Занимательность, драматичность—это правила кинематографии. И не нужно делать поступки людей легкими. Надо показывать их колебания и не прятать противоречивость человеческой души, а понимать, что именно в этой противоречивости светится будущее.

Героиня «Сорок первого» убивает свое счастье во имя своей правды, во имя справедливости.

Героя нужно изображать разным, не покрывая его черным или розовым лаком. Но надо объяснить, почему этот герой то хороший, то плохой, и выработать в результате свое отношение к нему. Решить образ так, чтобы мы чувствовали какие-то обобщения, какую-то справедливость в разрешении вещи, для этого надо раскрыть, а не закрасивать конфликты.

В том примере, с которого я начал,—в примере «Бродяги» Раджа Капура, мы радуемся наказанию судьи и, вероятно, больше сочувствуем веселому бродяге, чем будущему мужу талантливой и богатой защитницы. Но его победа—это не победа над социальной несправедливостью, а возвращение человека на его место, в его социальную группу, а сама система пока перед нами остается непоколебимой.

На Западе были и есть чудесные кинокартины. Мы очень любим итальянское киноискусство, но мы не согласны с его системой жалости, не согласны с такой системой защиты человеком своей поэзии от прозы жизни.

Не надо думать, что западная кинематография не дает истинных коллизий.

Она умеет ставить их, но может разрешить случай, а не проблему, и сама часто осознает это.

Ситуация. Человек женился. Ему нужно жилье.

Коллизия. Для бедняка дома нет.

Вот исходная тема картины «Крыша».

Начинается развитие сюжета. У человека есть одна возможность — построить дом на чужом участке и успеть пустить дым. Тогда он заплатит штраф, но дом его не будет разрушен.

Начинается борьба за жилье. Борьба эта совершенно реальна.

Происходит ряд столкновений. Человек все время встречает противодействие. Ему помогают другие бедняки. И наконец ночью человеку удается построить свое жилье, и соседи ему одалживают своих детей для того, чтобы было ясно, что он здесь живет. Составляется протокол. Человек как будто уже устроился.

Рассвет. На фоне огромных зданий стоит маленькая хибарка. Что означает этот кадр? Что борьба человека за свое личное счастье как конфликт окончилась. Но мы видим мизерность победы. Город принадлежит другим, богатым.

Основной конфликт остался при разрешении частного конфликта. Может быть, все это и не стояло перед художником сознательно, но таков смысл картины, которую он создал.

Истинное решение, истинное художественное значение картины часто бывает шире тенденций художника.

Создавая картину, создавая художественное произведение, человек входит в поток действительности, анализирует ее через ряд сцеплений и приходит к объективным решениям, то есть выявляет истинный конфликт предмета, который обычно превышает частное решение.

Советский сценарий имеет иную характеристику первоначального положения героя, а тем самым иные коллизии, иное разрешение, чем большинство западных лент.

Конечно, у нас будут и есть, и это хорошо, чисто личные драмы, но эти драмы не вынуждают героя к отступлению, потому что не отступает мир, в котором он находится, они разрешаются не случаем.

Есть свои недостатки в сценарии Габриловича «Коммунист». Большим недостатком этого сценария является горечь. Как будто торф начинает гореть не в конце сценария, а в начале. Мы ходим в горьком дыму. Это реально, но не все, что мы можем сказать про время.

Люди, которые видели революцию, видели ее не только так, как она показана в фильме, тоже талантливом, «Павел Корчагин».

Эта лента состоит из одних осенних и зимних кадров. Людям все время холодно. Людям все время несчастны.

Но ведь и во время революции бывает весна и лето. Люди революции были веселы, потому что революция была для них, как говорил Маяковский, «воды изжажданной».

Революционер, который совершает революцию,— счастлив так, как счастлив человек при встрече с любимой.

Второй недостаток вещи Габриловича—это то, что она кончается пожаром. Пожары на торфяном болоте случаются, но они не такие, как лесные пожары. Торф горит медленно, нудно, закрывает дымом небо; на почве бывают провалы.

Этот пожар не для кинематографического монтажа. Тут есть элементы цитации из плохих и хороших лент, в которых действие людей кончается тем, что им нужно бороться со стихией. Мы видели такие концы, например, в сценарии Погодина «Первый эшелон», когда политая соляркой пшеница горит самым веселым образом с наибольшим кинематографическим дымом. Но и в этой ленте Калатозова и в сценарии Погодина есть настоящее. И это настоящее состоит в том, что человеку приходится строить новую жизнь, преодолевая большие трудности, мы видим кажущуюся слабость нового.

Вернемся к сценарию Габриловича. На строительстве не хватает самых элементарных вещей. Враг кажется сильнее нового человека. Новый человек дан одиноким, но он дан побеждающим, и побеждает он и в личной жизни. Побеждает он потому, что если скажет солнцу, чтобы оно встало, то оно исполнит приказание. Но часто приходится говорить солнцу «встань» за несколько часов до рассвета.

Наши ленты про хороших людей аскетичны. Мы не даем своим героям счастья. Это—упрек очень талантливному сценаристу Габриловичу. Если бы он дал героям счастье в горе, дал минуты передышки, то сама амплитуда произведения, качественные изменения тем и перипетий были бы сильнее. Сама занимательность вещи выросла бы вместе с увеличением ее оптимистической жизненности. Греческая трагедия перед катастрофой в перипетиях действия всегда давала просветление. Пафос действия от этого возрастал.

Коллизии нового рода и их реальность

Наше искусство в долгие и прекрасные годы расцвета творчества Сергея Михайловича Эйзенштейна, Всеволода Илларионовича Пудовкина, Александра Петровича Дов-

женко, братьев Васильевых было вершиной мировой кинематографии.

Наши творцы в кинематографической форме выражали самые основные, глубоко вскрытые черты и потребности великого времени.

Я приведу два примера. Существует прекрасный рассказ Лескова «Запечатленный ангел». В этом рассказе у раскольников похищают и припечатывают сургучом икону. Им удастся в свою очередь икону похитить, и каменщик переходит Днепр во время ледохода по цепям строящегося моста, неся икону на руках. От идущего каменщика исходит мистический свет. Развязка повести вызвала ряд критических замечаний.

На старости, уже несколько передумав свое отношение к православию, Лесков написал: «Такого происхождения, какое передано в рассказе, в Киеве никогда не происходило, то есть никакой иконы старовер не крал и по цепям через Днепр не переносил. А было действительно только следующее: однажды, когда цепи были уже натянуты, один калужский каменщик, по уполномочию от товарищей, сходил во время пасхальной заутрени с киевского берега на черниговский по цепям, но не за иконою, а за водкою, которая на той стороне Днепра продавалась тогда много дешевле...

Отважный переход по цепям действительно послужил мне темою для изображения отчаянной русской удали, но цель действия и вообще вся история «Запечатленного ангела», конечно, иная, и она мною просто вымышлена»¹.

Лесков взял ситуацию — «надо перейти реку, но на реке ледоход».

Затем, сохраняя ситуацию, он изменил коллизию.

Реальная коллизия была — «на том берегу водка».

Преодоление коллизии было — «жизнь мне не дорога, у меня и смелости много, перейдем по цепи».

Лесков эту ситуацию осложнил вопросом о возвращении святыни.

На том берегу святыня и друг (англичанин), который нам помогает. Совершив подвиг во имя бога.

Несмотря на талант автора и реалистическую деталь, изменение мотивировки оказалось заметным.

Существует рассказ Горького «Ледоход». При создании этого рассказа Алексей Максимович исходил из своих воспоминаний. Совпадение, про которое я сейчас буду говорить, — это совпадение реальности искусства, это не сам мир, это окно в мир. И из разных окон можно увидеть одно и то же явление. Конечно, окна бывают одни на

¹ Лесков Н. С. Собр. соч. в 11 т., т. 4. М., 1957, с. 545.

восток, другие на запад. Вот посмотрим в окно, прорубленное Горьким. Рассказ называется «Ледоход». Плотники перед самой пасхой остались на пустом берегу реки. Они не могут вернуться к себе в город, а им надо выпить. На реке ледоход.

Старшина артели говорит, что он переведет людей по движущемуся льду. Дает указание, как идти. Запрещает собираться вместе. Приказывает держать доски на случай, если начнешь проваливаться.

По реке медленно, враждебно и нестройно идет лед. Черные на белом, слабые и еще робкие идут люди. но они слышат слова Осипа, человека, который «в самом деле человек».

Уже и сам лед как будто идет иначе.

Горький говорит про Осипа:

«Он играл с рекою: она его ловила, а он, маленький, увертывался, умея легко обмануть ее движения, обойти неожиданные западни. Казалось даже, что это он управляет ходом льда, подгоняя под ноги нам большие, прочные льдины».

Движение льда не изменилось, но человек овладел законом движения. Люди и лед показаны в новом сцеплении.

И вот человек ведет своих товарищей через лед. Коллизия, которую разворачивает Горький, совершенно реалистична. Есть на реке ледоход, есть люди. Цель, к которой они стремятся, обыкновенна, почти смешна. Но люди презирают природу. Они чувствуют свое превосходство над ней. Они испытывают прежде всего упоение храбростью, но не молодечеством. Тут храбрость берется как результат общности людей, их доверия к вожаку.

В этой простоте, в полной ее реалистичности особая глубина произведения.

В случайном видно общее.

Не надо никаких ангелов, не надо чудес. Ничего не надо, кроме самого человека, его умелой смелости, дружности, превосходства над стихиями.

Ничтожность причины перехода тоже осмыслена. Люди не очень любят свою жизнь и очень верят в себя.

Перед нами два случая перехода через реку во время ледохода. В обоих случаях люди идут через реку за водкой. Лёсков заменил мотивировку перехода другой — более возвышенной. Люди идут за произведением религиозного искусства.

Главной темой Горького является могущество человека, анализ его смелости, вскрытие внутренних потенциальных сил человека, который может быть героем и только не имеет цели геройства.

Горький не подменяет цель перехода, но медленно, точно анализируя действие, вводит нас в событие, делает нас соучастниками в борьбе человека с природой. Горьковская тема — это тема любимого им героя Буслая.

Безудержность в подвиге, иногда даже ненужном, всегда привлекала Горького, он за этой удалью видел силу человека, только еще не использованную.

Все это можно высказать, спеть так, что вспоминать будет столетия.

Можно это показать в кинематографическом, сценическом образе.

Как-то Энгельс говорил, что вещи выражают отношения между людьми.

Когда мы характеризуем в кино вещь, то это может быть или трюкачеством, условностью, или глубоким способом раскрытия сущности явлений.

Зархи дал характеристику отношений отца и матери Павла в ленте «Мать». Пьяница хочет украсть и пропить утюг, который висит на старых ходиках и заставляет их ходить. Был такой способ подгонять движение уже истертых медных колес дешевых часов.

Мать не отдает утюг. В споре часы разбиты. Маленькое колесико катится по полу. Женщина стоит перед ним на коленях. И эта разбитая вещь, дорогая вещь, этот обломок незачем подбирать, но она хочет что-то поправить, хотя это уже непоправимо. Этот кадр — смысловой, яркий, реалистический — возможен в кино и труден в литературе.

Человек видит природу, как бы монтируя ее, сопоставляя ее с собой.

Так в толстовском описании в «Казаках» даны горы. Едет молодой человек, запутавшийся в городской жизни, на Кавказ. Далеко-далеко впереди, как цепь облаков, висят горы. Они все время поражают его. Он едет целыми днями, а горы все ближе, и все мысли его возвращаются к горам. Мысли, мысли и горы, к которым едет Оленин, как будто укрупняют его мысли, приближают его к новой жизни, к Кавказу, к природе, к охоте.

Пудовкин в картине «Мать» весну сопоставляет с революцией. Взломала весна реку, идут льдины, идет одновременно рабочая демонстрация. Идет навстречу демонстрации стена жандармов, и мы понимаем, что как бы ни была крепка эта стена, но природа сильнее.

Человеческие события, человеческая воля к освобождению введены в ряд вечных явлений и освещают их.

Власов опаздывает к демонстрации. Ему дорогу преграждает река, и он решается ступить на льдины и перейти реку в ледоход.

Такой сцены в «Матери» Горького нет, но она превосходно развернута в рассказе Горького «Ледоход».

Зархи изменил мотивировку перехода реки, можно сказать, что он нашел ее истинный смысл.

Горьковская тема вернулась к Горькому в кинематографе.

Весна анализируется и показана кинематографическими средствами. Показ пробуждения все нарастает. Дано таяние снега. Рождение ручейков. Взламывание льда. Прилет птиц. Улыбка ребенка.

Одновременно показана тюрьма и освобождение героя Павла Власова. Герои горьковского рассказа «Ледоход» — потенциальные революционеры, и их отношение к Осипу — это отношение к вожаку в революции. Они шли через лед именно потому, что у них были накоплены силы, которым они не находили выхода.

Павел Власов имеет цель. Его переход нужен, и мы ему больше сочувствуем, чем переходу артели в рассказе.

В конце мы видим могучий ледоход, который может быть побежден только человеком. Все это подымает тему непобедимой революции. Убит Павел. Падает знамя. Тогда мать подхватывает знамя, и мы видим солнце через редкую ткань полотнища.

Сценарист освободил факт от случайности, нашел его истинную сущность.

Переход, который как будто возвращает нас и к теме Лескова и к теме Горького в рассказе «Ледоход», в то же время является новым моментом, раскрывает сущность явлений.

Мать — старая забитая женщина, ее рост и приход в революцию показывают, что захвачены все толщи трудящихся.

В дальнем и глубоком плане мать — это Россия, это народ, пришедший к революции. Это точно и реально, это начало нового реализма, социалистического.

Еще Гегель в своих «Лекциях по эстетике» писал, что «человек достигает... сознания себя посредством *практической деятельности*».

Человек не только отражает мир, но и принимает участие в создании действительности, изменяет внешние предметы, и элемент такого познания действительности заключен в искусстве.

В искусстве это осуществляется при помощи отбора определенных частных действительности и такого сопоставления, чтобы мы по частному в их сопоставлении видели бы общее.

Надо в ситуациях и коллизиях избегать искусственности. Надо находить в реальном простом факте его противоречивую сущность. Не навьючивать на факт чужое, искусственное, а в нем самом находить глубокое и общечеловеческое, и тогда у вас никогда не будет мелкотемья.

Мелкотемье — это только прищуренные глаза. Крупнотемье без творческого подвига — это попытка катиться без билета, прицепившись к заднему буферу трамвая.

«Отелло» — это рассказ об убийстве из ревности. «Ромео и Джульетта» — история смерти двух молодых любовников. «Горе от ума» — рассказ о разочаровании человека, приехавшего к своей молодой невесте и узнавшего, что она любит другого, недостойного человека.

Возьмите такой пример: маленький чиновник хочет сшить шинель и экономит из всех сил для того, чтобы сделать себе сравнительно недорогую обновку. Сшил наконец теплую одежду. Шинель украли. Уж, кажется, чего мельче! А между тем на опыте гоголевской «Шинели» возросло русское реалистическое искусство.

За мелочностью жизни читатель видит силу угнетения.

Ситуация, которую вы взяли, может быть любой, но вы ее должны взять не искусственно и не замкнуто.

На Западе существуют вдохновенные кинорежиссеры и большое кинематографическое искусство. Недавно нам показали работу прекрасного молодого испанского режиссера Бардема «Главная улица». Что мы видим на экране?

Город. Улица. Ночь.

Проезжает маленький автомобильный фургон, останавливается. Вынимают гроб и паникадила.

Все это вносят в дом. Потом показывается разъяренный человек, выбрасывает гроб и кричит, что он не умер; за гробом летят паникадила.

Прекрасное, заинтересовывающее начало.

После этого мы видим людей в бильярдной, которые рассказывают, как они подшутили. Человек несколько дней не выходил из комнаты, и они его объявили мертвым.

Такая сцена интересна, но она может быть нужна или не нужна. Для чего она существует в этом фильме? Предмет фильма, основа его коллизии — рассказ о шутке бездельников в одном маленьком городке.

Следует тщательный анализ жизни городка. Толпа наполняет улицы в определенные часы; потом все исчезают. Все друг про друга все знают: девушка не может

пройти с молодым человеком больше двух раз. Иначе про нее скажут, что она или любовница, или невеста. Люди все время друг у друга на глазах.

Показана старая дева, про которую все знают, что она хотела бы выйти замуж. И вот возникает шутка. Бездельники предлагают молодому человеку начать ухаживать за девушкой. Утверждают, что она непременно и очень поспешно скажет ему «да».

Мы получили ситуацию несколько вымышленную, потому что это пари, внесение чужой злой воли. Но первая сцена подготовила нас к мрачной грубости шуток этого захолустья. Мы знаем, что в этом скучающем городке играют со смертью. Мы потом увидим, как эта сцена будет исследована и опровергнута.

Пари имело успех. Девушка и молодой человек встретились на вокзале, поговорили. Девушка начала считать молодого человека своим будущим мужем.

Тут нужно сказать несколько слов о том, как в кино реализуется понятие «начала считать».

Мужчина дал девушке два билета в кино.

Уже шестнадцать лет она ждет жениха, и вот наконец она будет сидеть с кем-то рядом.

Ночью девушка вынимает билеты, играет с ними, кладет их рядом. Билет становится как будто заменой человека.

Этот способ обобщения, передачи понятия не через символ, а через его заменитель — вещь — реален и хорошо был в свое время использован в немом кино.

Испанская лента, про которую мы сейчас говорим, развивается мучительно медленно. Ее событийная последовательность состоит в том, что женщина сразу и искренне полюбила мужчину. Она рассказывает ему про себя все, целует его руку. Они гуляют вместе. Осложнение событийного ряда состоит в том, что женщина нравится мужчине. Но она предмет шутки. Он не может на ней жениться.

Нареченный жених и невеста смотрят квартиру, которую строят как будто для них. Женщина кричит в глубокий провал, называя свое имя, а потом мечтает о счастье.

Надо сказать, что встреча их произошла на вокзале. (Как часто бывает в провинциальном городе, девушка ходила на вокзал встречать и провожать поезда.)

У нас появились, таким образом, три центра действия — вокзал, постройки и улица, следящая за всем происходящим.

Постепенно положение становится невыносимым. Человек не может сказать женщине, что он с ней шутил.

Шутники хотят объявить о помолвке и осмеять девушку на большом балу.

«Жених» в отчаянии вызывает друга.

Друг сообщает девушке, что над ней смеются. Нареченный жених бежит, думает о самоубийстве, говоря, что это «мужество трусов»,—мы подходим к развязке.

Развязка как будто подсказана: смерть под поездом или смерть на постройке, где девушка осматривала свою будущую квартиру.

Эта развязка как будто подсказана и первыми кадрами, в которых мы видели гроб.

Выяснение того, что женщина осмеяна, происходит в помещении, где должен произойти публичный бал.

Настройщик рояля пробует одну и ту же ноту.

Висит огромная пышная люстра, через которую снята девушка. Она не сразу верит, что обманута. Ведь она ждала мужчину долго, а сейчас уже сшила подвенечное платье. Ее позор станет известен Главной улице.

Узнав страшную для нее вест, она садится на стул на то же самое место, где она сидела на балу годами, ожидая, что кто-то пригласит ее танцевать, и невольно сидит так, как сидела когда-то.

Обычная поза женщины, не приглашенной к танцу, сидящей с опущенными руками, используется для выражения предельного отчаяния. Мы видим психическое состояние через физическое как будто спокойное проявление. Женщина, севшая на стул после страшного известия,—это определенная ситуация, но женщина, сидящая на том же месте, где она ждала какого-то будущего жениха шестнадцать лет,—это коллизия, это сюжетное построение. Крушение надежд как будто возвращает женщину на ее старое место.

Поза использована не только для того, чтобы передать теперешнее состояние. Столкновение состояний, возвращение к прошлому, но возвращение в новом качестве—это новая коллизия. Все углублено позором, опаской. Торможение действия заставляет нас вернуться назад и понять, что должна была пережить эта женщина.

Она бежит к поезду потому, что друг ее обманщика предлагает ей уехать куда-нибудь из города.

Она приходит на станцию: подходит к кассе. Ее спрашивают, куда нужен билет; женщина не знает, куда ей ехать. А поезд отходит. Зритель думает, что она бросится под поезд, но она уходит домой.

Идет по той улице, по которой шла в самом начале картины. На нее смотрят. Она приходит домой. На манекене нарядное подвенечное платье, которое она сшила себе.

Она смотрит через окно. На стекле капли дождя.

Как будто бы ничего не случилось. Все осталось на своих местах, но только в ухудшенном качестве: прибавилось унижение.

Параллельно показан бар, в котором мы видим полуподавальщицу-полупроститутку, красивую, привлекательную женщину.

Она любит жениха той девушки, которую осмеяли, она ждет его.

Невеста и любовница не встречаются, но друг жениха, разыскивая своего товарища, посетил кабак, говорил с женщиной. Она рассказала ему о своей любви, о том, что, как и все женщины, будет ждать своего возлюбленного.

Здесь сделана попытка, по-моему ложная, углубить значение фильма. Сценарий написан просто и очень хорошо. Ситуация придумана так, что позволяет медленно исследовать события. Коллизии дают возможность в обыкновенном увидеть необыкновенное, дают возможность рассматривать такое обычное состояние, как состояние старой девы, и полулюбовь мужчины, и вечное неравенство в буржуазном строе между мужчиной и женщиной.

Но сценарий слаб искусственностью завязки и тем, что ему нечем кончиться.

Действие ленты, как ушибленный жук, не может подняться выше, чем на полметра над землей.

Западная лента сейчас часто стремится к изображению безысходности человеческого горя.

Истинное разрешение конфликта возможно только при коренном изменении жизни.

Гегель считал, что все герои романов (буржуазных.— В. Ш.) подобны «Дон Кихоту».

Человек сталкивается с действительностью, но действительность не может быть преодолена. У произведения не бывает развязок, а есть только эпилоги.

Гегель писал в «Лекциях по эстетике», заканчивая главу «Приключенчество»:

«Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему (герою.— В. Ш.) выпадает на долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим».

Русский роман во многом противоположен западным романам.

Лев Толстой не отступал перед изображением горечи семейной жизни. Так же поступал Чехов. Критический реализм вскрывал основные, не случайные коллизии жизни.

В прекрасном фильме, который мы сейчас разбирали.

развязка должна быть трагична, и автор все время нас подводит к ней. Может быть развязка с нарушением обычных нравственных запретов. Так разрешил свою «Парижанку» Чаплин.

В сцене на вокзале испанский режиссер подводит нас к трагической развязке.

Кончается лента ничем: трагедия отрицается, и в этом, мне кажется, определенная ущербность современного западного искусства.

Сердце ребенка

Существует маленькая прекрасная лента режиссера Ламорисса «Красный шар».

Разбираем это произведение, пользуясь его конкретностью и компактностью сюжетного построения так, как в школе разбирают предложение.

Ситуация. Существует добрый и душевно одинокий мальчик. Этот мальчик получил игрушку.

Коллизия. Игрушку отняли. Развертывается сюжет.

Приводим элементы обстановки и действия. Небольшой город, стены домов и дома в нем старые. Выходит маленький мальчик со школьной сумкой. Проходя, он погладил кошку.

Мы видим, что мальчик добр.

Спускаясь по лестнице, мальчик видит запутавшийся в перекладине фонаря красный шар. С трудом взбирается мальчик на фонарь, берет нитку шарика в зубы и спускается вниз. Эти детали были нужны для того, чтобы мы видели, насколько игрушка ценна для мальчика.

Ситуация ясна. Ребенок получил драгоценную для него игрушку.

Наступает конфликт. Ребенка с этой игрушкой не впускают в автобус.

Конфликт приводит к перипетии.

Мальчик должен поспеть в школу вовремя. Он бежит, держа нитку шарика в руках. Серьезность его поступка видна: в окне стоит учитель, который записывает запоздавших. Мальчик поспел вовремя.

Мальчика с шариком не пускают в школу.

Конфликт усиливается.

Теперь выявляется новое качество сюжетных ходов.

Мальчик относится к шарикю, как к живому существу, и шарик начинает вести себя, как щенок. Это вводится очень мягко. Мальчик грозит пальцем шарикю и говорит «подожди», как можно сказать собаке.

Кончаются занятия. Мальчик выходит. Шарик тут как тут. Начинается возрастание «сознательности» шарика, и одновременно в ряде перипетий показывается растущая любовь мальчика к шарiku.

Первоначально действия шарика можно объяснить сквозняками.

Шарик прячется от мальчика. Мальчику иногда трудно поймать веревочку шарика. Начинается дождь, мальчик спасает свою игрушку. Он прячется под зонт проходящего мужчины, главным образом спасая шарик. И тут, при помощи мальчика и шарика, начинается обозрение прохожих во французском городе, их дружелюбно невнимательное отношение к ребенку.

В результате правильного показа событий вы все более волнуетесь за судьбу мальчика и его шара. Хотя тема очень маленькая, но, так как она показана с большой душой, вам интересно, что произойдет с мальчиком.

Люди хорошо относятся к мальчику, но не понимают, что для него значит эта игрушка. Между тем то, что для малыша шарик как бы живой, выявляет реальное — обычное отношение ребенка к игрушке. Он с игрушками всегда разговаривает.

Фантастика выявляет реальность.

Мальчик пришел домой, и бабушка выкинула шарик. История как будто окончилась катастрофой.

Мы поднимались по лестнице любви; видели, как вещь становилась все более драгоценной, и вот роман между озабоченным малышом и игрушкой грубо разорван. Это как бы кульминация начала произведения. Но шарик стоит около окна.

Утром, по зову, шарик приходит к мальчику. Малыш с ним гуляет. Только на одну минуту красный шар начал роман с шариком другого цвета, но вернулся к своему хозяину.

Мальчика посадили в карцер из-за шарика — шарик его ждет. Шарик преследует врага мальчика и этим ставит его в смешное положение. Он ведет себя, как живое существо, в то же время он — мечта сердца, воплощенная в игрушке.

Фантастика уже осуществлена полностью, она не выходит из круга отношений — мальчик и шарик.

Шарик — это поэзия детской души. Но не все люди поэтичны. Не все люди понимают ребенка. Дети завистливы.

Ребята гонятся за шариком.

Следует длинная погоня. Показано все растущее сопротивление шарика. Наконец шарик убит из рогатки:

оболочка сморщивается; шар делается похожим на апельсин; его кожа становится старческой, и он умирает.

Чему учит нас этот маленький фильм? Если вы сумели убедить зрителя, что конфликт человечен,—вы уже победили его: он пойдет вместе с вами и станет бесконечно внимательным. Тогда можете неторопливо развивать коллизию, углубляя ее.

Но мало оставить мальчика рядом с умершим шариком. Элементы сказки уже накопились.

Зрители хотят поверить в большее. В городе происходит восстание воздушных шариков. Шары вырвались из рук всех детей, из магазинов и длинной вереницей летят к мальчику.

Сделано это так. Мальчик выпускает шары из рук, а они летят по узкой улице, увлекаемые сквозняками. Потом лента пускается обратно, и вы видите, как восставшие шарики летят уже к мальчику.

Мальчик не видит этого. Он глядит на мертвый шарик. Но шары его окружают.

Он собирает их и взлетает вместе с ними под звуки хора в небо.

Эта лента прекрасна по своей человечности и очень интересна по чистоте своего сюжетного хода.

У каждого человека большое сердце. Оно может жить столетия. Человек может развить силы, превышающие его обычные в несколько раз. Человек способен к подвигу. У него большие легкие. Человек об этом не знает.

Чернышевский говорил, что гениальность разлита в мире, что потенциально каждый человек гений.

Искусство возвращает человеку его гениальность, показывает ему его потенциальные возможности.

У Шекспира сказано, что мы все знаем, кто мы, но мы не знаем, кем мы можем быть.

Когда люди приходят в театр, когда они видят картины, то они узнают, какими они могут быть, они видят себя в реально возможном для них подвиге.

Мы можем показывать фантастику, если за этой фантастикой лежит необходимость человеческой воли.

Человек хочет торжества мысли, хочет возмездия. Надо в искусстве говорить так, как все говорят. Но еще важнее помнить слова Островского, что надо писать не только тем языком, которым народ говорит, но и языком, которым народ мечтает.

Язык мечты—это высокий язык искусства. Человек часто скрывает высоту своей мечты бытовым словом.

Мы часто пишем и показываем на экране замечательных людей, которые совершают подвиги, но даем людям

только косноязычные слова, думая, что этого требует реализм.

Но ведь у народа есть песни. Посмотрите, как Пушкин изображает Пугачева. Как казак занятно говорит, как он пользуется поговорками, как он широко и коротко выражает вдохновение власти или вдохновение доброты.

Повторим уроки «Броненосца «Потемкин»

Для того чтобы показать на крупном примере, что такое оригинальный сценарий, кратчайшим способом напомним о сценарии «Броненосец «Потемкин».

Взята ситуация — восстание броненосца. Революционеры противопоставлены силе царской армии; они могут победить на своем корабле, но еще не могут победить в стране.

Это развито в ряде коллизий. Первая коллизия — это смерть матроса «за ложку борща».

Коллизия эта имеет свое разрешение: красный флаг поднят на мачте броненосца. Новая ситуация. Город сочувствует восстанию.

Мы видим коллизию восстания, которая сразу же переходит в коллизию между безоружным городом и бездушной, мерно шагающей царской армией.

Гибель безоружного народа показана в ряде эпизодов, которые все время разрешаются шагами наступающей шеренги.

Восстание как будто подавлено, но выстрел броненосца показывает силы революции.

На взрыв снаряда вскочили каменные львы.

Были взяты львы, лежащие в разных положениях.

Быстрая смена кадров, изображающих мраморные скульптуры, показала нам, как оживают даже камни, когда гремит голос восстания.

Последняя коллизия вещи — столкновение броненосца с эскадрой.

Как коллизия восстания разрешалась поднятием красного знамени, так и эта коллизия разрешается приветственными криками матросов.

Революция показана в своей потенциальной победе.

Человек, создающий все своим трудом, в истинной своей сущности уже сейчас грандиозен и гениален. Искусство досказывает будущее, выявляет потенциальные возможности человека через показ противоречий.

Сценарий — это не сцепление случайностей, а сцепление отобранных художником моментов, которые в своей совокупности передают замысел художника.

Строить занимательный сценарий необходимо, но сценарий состоит не только из показа действий, но и из анализа обстановки и из анализа самого человека.

Вернемся к вопросу о сцеплении элементов художественного произведения. Л. Н. Толстой писал в 1876 году в письме к Н. Страхову:

«Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно—словами описывая образы, действия, положения».

Кинематография необыкновенно ярко может показать все сцепления жизни и погрузить события и героя в окружение действительности.

Событийная часть «Броненосца «Потемкин» проста, но сцепления, осуществленные во всем произведении, сложны и широки.

Учиться сценаристу надо повсюду, и прежде всего у жизни, но если выбирать учителей в искусстве, то муза прозы ближе нам, чем муза театра. Всеволод Пудовкин хотел написать сценарий «Анна Каренина», и он мне показывал, как разработан жест у Толстого.

Анна Каренина хочет достать карточку своего сына из альбома.

Карточка закреплена, тогда она берет карточку Вронского и ею вытесняет из паспарту карточку Сережи.

Эти два изображения рядом, причем одно в центре внимания героини, а другое в данный момент орудие, кусок картона.

Ситуация и коллизия—для каждого художника свое понятие.

Человек сам строит свою дорогу для того, чтобы увидеть жизнь. Но нужно следить за шириной обзора жизни и строить произведение так, чтобы коллизии все время воспроизводились снова, чтобы одна коллизия рождала другую через четкую, понятную, эмоционально насыщенную ситуацию.

Так короткими законченными главками, имеющими точное, хорошо выбранное место действия, построены романы Льва Толстого.

Так построен сценарий «Чапаев», в котором найденное положение не теряется, а служит для развития нового, более глубокого.

Понятие психической атаки или вопрос о том, «где должен быть командир», проходит через всю картину, все более и более углубляя свое значение.

Так был построен «Броненосец «Потемкин».

Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил, что в ателье надо решить прежде всего, чего ты не будешь снимать.

Н. Г. Чернышевский писал, что творчество писателя начинается с того, «что вы сумеете отделить нужное от ненужного, принадлежащее к сущности события от постороннего».

В сценарии нельзя идти за событиями, нельзя давать сценарий, как пунктир событий. Зритель примет в фильме то, что в сценарии организовано, как сцепление мысли и понятия.

Изобретение художника вытесняет труд бутафора, не отменяя его.

Сцепление мыслей рождает вдохновение актера. разъясняет вам каждое лицо в массовке, превращает массу, прежде неразличимую, в отдельных, близких вам и соединенных понятной вам эмоцией людей.

«Позма о море» Довженко

Возражений против этого сценария может быть очень много. Он велик. Можно сказать только одно, что ноги не должны быть по ботинкам. Ботинки должны быть по ногам. Вообще сценарий имеет свою строгую форму, и именно поэтому должны быть и нарушения.

В сценарии рассказывается об Украине.

Корни ее жизни уходят в глубь веков. Степи вечны: еще сохранились на них клочки, покрытые вечным ковылем, корни которого те самые, которые топтали когда-то копыта коней половцев и русских воинов, защищавших свои земли.

Земля суха. Надо перегородить Днепр, сделать новое море. На дно нового моря уйдут мазанки Украины, груши, на которых висели колыбели многих поколений, любимые села, за которые были пролиты реки крови,— все уйдет на дно сотворенного человеком моря.

Новый мир создан людьми, выкормленными старым; в то же время новое снимает старое.

Коллизия сценария — море новой жизни вспоено река ми прошлого, но оно их поглощает.

Вот коллизия, которая лежит в основе сценария.

Довженко писал сценарии так, как велело вдохновение советского художника, показывал самого себя плывущим на пароходе через шлюз к новому морю.

Показывал генерала; тот приехал в село, в котором родился, а село уходит под воду новой стройки, все это — связывая с решением того, как человеку жить, как любить, как воспитывать своего сына.

Сколько времени писался этот сценарий?

Довженко прожил на Каховке много лет.

При нем переносили виноградники, строили дома юноши, поднимая стены домов и думая о том, как надо жить.

Работала молодая каменщица, молодежь смотрела на нее, удивляясь ее движениям, как мы удивляемся танцу Улановой.

На берегах будущего моря подымалась настоящая, новая, уже живая жизнь.

Чуден Днепр в разливе своем; чуден, превращаясь в море.

Для того чтобы быть сценаристом, надо многое знать, надо уметь медленно видеть, долго любить. Надо уметь не торопиться, хотя и знаешь, что жизнь коротка.

Вырос сад вокруг киностудии на шоссе, ведущем в Киев. Вырос сад, деревья сомкнулись. Студия приняла имя Довженко. Вырос и поднимается молодой сад вокруг студии «Мосфильм».

Этот сад тоже посадил Довженко.

Только надо пересаживать деревья; растут студии.

Деревья живут дольше людей. Слово живет дольше деревьев. Художественный подвиг, нахождение нового решения идет к человеку не всегда, но удача его вечна.

Я не знаю, кто напишет книгу о Довженко, но тот человек, который хочет писать сценарий, должен медленно и спокойно прочесть сценарии великого режиссера. Дни чтения будут для него не потерянны. Его сердце поднимет искусство так, как вода новых морей поднимает пароходы в шлюзах.

1959

КОНФЛИКТ И ЕГО РАЗВИТИЕ В КИНОПРОИЗВЕДЕНИИ

О природе конфликта и о конфликте «Медного всадника»

Само по себе явление, даже самое значительное, не может быть основой художественного произведения. В античном мире считали, что существует семь чудес света. Не буду их перечислять: среди них были такие значительные постройки, как египетские пирамиды. Но эти чудеса

не стали основой конфликтов для новых великих произведений.

Художественное произведение обычно строится на конфликте, на сопоставлении, на предпочтении противоречия.

Не сама Троянская война является темой «Илиады». Конфликт основан на гневном бездействии героя Ахиллеса.

Ахиллес грубо оскорблен при разделе добычи царем Агамемноном: у него отняли рабыню. Он удалился в свой шатер, а ахейцы начинают терпеть поражение от троянцев.

Бои под Троей и бездействие Ахиллеса — конфликт «Илиады».

Противопоставление «Одиссеи» — это жизнь Итаки, тихий остров, хозяйство Пенелопы, притязания женихов — и скитания Одиссея, на долю которого приходится все бедствия путешественников его времени.

Это конфликт дома и странствия. Последняя песнь — это грозное возвращение героя домой, война — борьба приходит на Итаку.

Конфликт иногда выражается в самом названии произведения: у Тургенева — «Отцы и дети», у Толстого — «Война и мир».

Часто конфликт осложнен тем, что даются параллельные действия, параллельные судьбы, разным способом сопряженные.

Бесконфликтных произведений нет. Нахождение такого конфликта, который выясняет истинную сущность явлений, — первая задача художника.

Задачей киноинсценировки является прежде всего поиск конфликта, точность его формулировки.

Для простоты возьмем всем известный материал поэмы «Медный всадник».

Во вступлении дан образ Петра-строителя, указана цель построения Петербурга именно здесь, «на берегу пустынных волн», в дельте Невы. Петр могуч, но не свободен от необходимости. Он не может заложить город где угодно. Город, построенный на болоте, становится не только угрозой «надменному соседу», но и источником новых конфликтов.

Решение, принятое человеком великой воли, приводит к ряду конфликтов-катастроф, хотя само решение было исторически неизбежно.

Этот конфликт привлекал к себе внимание не только Пушкина. Гете был поражен рассказом о наводнении в Петербурге и, как говорят, заказал макет дельты Невы и в какой-то мере использовал этот конфликт в эпиллоге

«Фауста». Фауст хочет создать каналы для осушения болот, а лемуры пытаются создать зло, извратить волю строителя, как бы спародировать волю гения.

Конфликт—город, построенный среди побежденной, но не до конца покоренной суровой природы,—положен в основание поэмы. Конфликт разворачивается в картине наводнения, но он должен иметь своих конкретных носителей, свои характеры. Человек прикасается к миру через свое ощущение; как говорил сатана в Книге Иова в Библии, надо коснуться кожи человека, чтобы вызвать его протест: «Но простре руку твою и коснись кости его и плоти его,—благословит ли он тебя?»

Кости, кожа и сердце героя поэмы Пушкина рвутся под напором питерской бури.

Выбор героев должен носить конкретность в отношении к делу Петра, к его исторической роли во всем построении России. Пушкин выбирает героем Евгения. Имя «Евгений» звучит как «благородно рожденный». Пушкин долго пишет родословную своего героя и передает в этой родословной часть своей дворянской биографии.

Евгений—из славного рода, униженного царским правительством. Это обломок могучего рода, превращенный в бедного чиновника. Евгений любит Парашу. Девушка живет в Галерной гавани. Галерная гавань—это самый край Петербурга, место, где стояли ветхие маленькие домики, деревянные, поросшие мхом. На домиках было написано, когда их нужно сломать, домики было запрещено ремонтировать, но они стояли и периодически заливались волнами Невы, когда ветер дул с залива.

Недалеко отсюда жил художник Федотов.

Это было место бедняков, и они первые принимали на себя удары стихии. Они выносили на своих плечах тяжесть петровского решения.

Только сейчас залив в этих местах углублен, берег насыпан, поднят, тут построили большие дома, и Галерная гавань стала морскими воротами Ленинграда. Прежде здесь жили бедные чиновники и здесь по следам наводнения ходил Евгений.

«Вот место, где их дом стоит,
Вот ива. Были здесь ворота,
Снесло их, видно. Где же дом?»

Это было место постоянного страха еще до гибели.

Евгений думал, сидя на льве:

«Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива—
Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик: там она,

Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта...»

Пушкин написал в конце вступления:
«Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо как Россия.
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия...»

Петр побеждает, хотя Евгений по-своему прав не менее, чем император.

Тема борьбы с природой и тема изменения исторических судеб появляются уже в начальных набросках.

Наводнение смыло дом Параша и выбросило сруб на дальний остров. Он там чернеет, как куст.

Евгений переживает наводнение. Спасаясь от волн, он сидит на льве, стоящем перед зданием военного министерства.

Тогда в Петербурге еще не было сада перед Адмиралтейством, и на огромной Сенатской площади, залитой волнами, стояла конная статуя Петра, простирающего руку на запад. И за ним, в этой буре, сидел на каменном льве Евгений. Он разделяет участь Петра: оба они окружены волнами, но Петр—Медный всадник, он бессмертен, он вознесён на камне, а Евгений жив, и у него где-то на берегу у волн стоит домик Параша.

Параша погибла. Безумный Евгений стоит перед Медным всадником, требует у него ответа. Он не бессилен. В поэме как будто сама природа за него: она выражает его протест.

В поэме «Езерский» Пушкин пишет:
«...Нева шумела. Бился вал
О пристань набережной стройной,
Как челобитчик беспокойный
Об дверь судейской...»

Здесь говорится о комнате судебного присутствия. по-нашему—о зале суда.

В «Медном всаднике» образ спора уточняется, но Нева изображена уже после наводнения.

«Дышал
Ненастный ветер. Мрачный вал
Плескал на пристань, ропща пени
И бясь об гладкие ступени,
Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей».

Стихия побеждена, укрощена, но не смолк голос угнетенного челобитчика, не прошли его укоры-пени.

В «Езерском» героем был обнищавший дворянин представитель знаменитого рода, лишенный своих привилегий.

Евгений — герой «Медного всадника» — антагонист Петра — требует простого счастья. Его требования основаны не на знатности, а на самом условии человеческого существования.

Герой — просто Евгений, обыватель города Петра. Но Петр — создатель «гражданства северной державы», основатель «ее воинственной судьбы».

Конфликт состоит не в том, что чей-то дом смыт наводнением, а в том, что чья-то воля определила этому дому стоять в низине, куда приходят волны. Этот конфликт настолько глубок и емок, что его можно было превратить в балет. В балете появилась новая героиня — Параша, которую танцевала Уланова. Параша не появляется в поэме; там о ее судьбе говорят, только описывая дом, в котором погибла героиня. Но в балете, еще более конкретном и человеческом искусстве, в искусстве человеческого движения, организованного жеста, Параша противопоставлена образу города, созданного Петром.

Безмолвие поэмы, ее пейзажность, противопоставление в ней пейзажей, противопоставление северной пустыни и роскошного города, и этого же города, побежденного разлившейся рекой, и снова торжествующего города — это основной конфликт, но выражен он через судьбы и страдания героев. И он напоминает, что в каждом человеческом деянии главное — судьба человека.

Замена знатного Езерского бесфамильным Евгением, удаление из окончательного текста поэмы родословной героя обобщает судьбу Евгения. В «Медном всаднике» Пушкин очень ослабил тему знатности Евгения. Память о прошлом только как бы обводит контуры фигуры героя, подчеркивает справедливость его негодования.

Герой не имеет фамилии:

«Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто».

Евгений становится разночинцем — не столько дворянином, затерянным в среде мелкого чиновничества, сколько просто бедняком разночинцем, который восстает против грозного императора.

Тема бедного чиновника не с подчеркиванием ничтожности героя, а с подчеркиванием глубины конфликта дается Пушкиным уже в «Станционном смотрителе».

В «Медном всаднике» мы видим не только Евгения, но и Парашу. Параша — жертва истории, ее происхождение

никак не развернуто. От «Медного всадника» и от «Станционного смотрителя» дорога идет к «Шинели» Гоголя. Тема «Шинели» — не унижение героя, а восстание героя.

Конфликт «Шинели»

Акакий Акакиевич — странное имя. В гоголевское время «Святцы» были настолько обычным чтением, что Пушкин в журнале «Современник» поместил рецензию на «Словарь о святых, прославленных в российской церкви», заключающий в себе триста шестьдесят три имени и указание источников. Предполагалось, что эта книга найдет довольно широкого читателя.

Что же такое был для современников Пушкина и Гоголя Акакий Акакиевич?

Святой Акакий был послушником у очень сурового старца. Старец довел послушника до могилы и над могилой унизил его. Тогда мертвый сказал своему тирану, что смиренные все равно побеждают. Это старое христианское верование, которое выражено в «заповедях блаженства».

Акакий Акакиевич дважды смиренный — и по имени и по отчеству. Акакий Акакиевич находится на самой низкой ступени чиновничьей лестницы: хотя он и не коллежский регистратор (14-й класс), а титулярный советник (9-й класс), но и этот успех приобретен долгими годами переписывания бумаг. Башмачкин человек забитый, без мечты, человек бедный. Он должен не только питаться, но и ходить по холодному городу. Ему нужно тепло одеваться, потому что в России даже нищие ходили в тулупах; эту необходимость прекрасно узнала армия Наполеона в 1812 году.

У Акакия Акакиевича шубы нет. Он, так сказать, находится в конфликте с природой. У Акакия Акакиевича возникает необходимость сопротивления, необходимость «построить» себе господскую шинель — тулупа ему, как чиновнику, носить нельзя.

Повесть почти вся посвящена рассказу о том, как создавалась шинель, как лишился герой своего счастья и как он отомстил.

В старое время существовало выражение — «построить себе сапоги». Сапоги были объектом довольно трудно достижимым, а на шинель собирали не только деньги, но и материал: сукно, подкладку, воротник.

Достигнуть обладания шинелью для Акакия Акакиевича — серьезная задача.

Для осуществления этой задачи автор создает помощника Акакию Акакиевичу—портного Петровича. Петрович обыкновенно чинил платье, перевортывал, штопал. Для него «построение» новой шинели—тоже мечта.

В результате неисчислимых жертв Акакий Акакиевич «строит» обыкновенную шинель, довольно теплую, но с кошачьим воротником. Но все-таки это шинель, а не «теплый сюртук», как тогда называли пальто. Это—одеяние с рукавами и с большой накидкой, закрывающей эти рукава. Это—вещь теплая и даже модная. Шинели появились в то время сравнительно недавно, носились с разным количеством воротников, и движение этих воротников относительно друг друга, напоминающее движение колец гусеницы, дало само название шинели. (Шинель—французское обозначение гусеницы.) Так что Акакий Акакиевич достиг некоторого благополучия. Шинель носил даже сам государь император. Шинель ввела Акакия Акакиевича в число по-господски одетых людей (хотя шинели, правда с большим количеством пелеринок, носили и лакеи).

Но с Акакия Акакиевича грабители сняли шинель.

Вот на эту тему по сценарию Леонида Соловьева прекрасный актер и новый режиссер Алексей Баталов снял картину. Роль Акакия Акакиевича играл хороший актер Ролан Быков.

Это очень трогательное произведение. Акакий Акакиевич очень жалок. Повесть дополнена некоторыми подробностями, как обыкновенно делают сценаристы, разворачивающие новеллу в драматическое произведение.

Показано, например, как Акакий Акакиевич выпил на вечере, куда его пригласили по поводу «построения» новой шинели, как к нему пристала проститутка, которая пряталась от облавы, как он попал в участок. Подробно показано, как экономил Акакий Акакиевич: как он пил морковный чай, чтобы сэкономить на чае китайском. Показан храп хозяйки. Метафоры повести реализованы: Акакий Акакиевич ухаживает за своей шинелью, он относится к ней, как к жене, он бережет ее и даже кладет на свою постель. Есть мизансцены, взятые и из других произведений.

Например, для показа крайней нужды в старой литературе применяли два способа: герой продавал или свою кровь, как делает это один из героев мэтьюриновского «Мельмота Скитальца», или свой скелет, конечно, не сразу, а, так сказать, закладывал его, продавал в случае смерти.

Такой случай описан у Гюго в «Гансе-исландце». Его описывал Иван Бунин в одном из своих рассказов, и, кроме

того, эта тема встречалась в старых иллюстрированных журналах.

Здесь Акакию Акакиевичу тоже предлагают продать скелет — к счастью, этот мотив не развернут в сценарии, а только намечен.

Сценарий очень внимателен, написан изобретательно. картина хорошо снята. Но против нее, с точки зрения главенства законов смыслового построения, можно сказать довольно много.

Сюжет — это одновременно и предмет; само слово «сюжет» означает предмет, и в то же время это построение произведения, то есть сюжет — это такое построение, в котором выделяется и исследуется сущность предмета. Это явление, раскрытое через действие. ему присущее.

Что же является центром построения сюжета Гоголя? Хотел ли он описать только ступени унижения Акакия Акакиевича?

Хотя ставить надо художественное произведение, а не его черновики, но черновик произведения тоже нам дает какое-то представление о том, как оно было задумано.

За работу над повестью Гоголь принимался четыре раза. Первый набросок, очевидно, относится к 1839 году и записан Погодиным под диктовку Гоголя. Происходило это в Мариенбаде в июле-августе. Назывался отрывок «Повесть о чиновнике крадущем шинели». Мысль о том, что живой или мертвый униженный чиновник будет стаскивать шинели с других высокопоставленных людей, мысль о восстании смиренного и есть основной конфликт повести Гоголя. Именно для этого герой носит такое странное, униженное имя, выделяющее его своей небрежной странностью среди имен других людей. Странные имена попы давали детям людей, которые плохо заплатили за крестины, здесь это имя дает намек на характер героя, но намек не навязчивый.

И вот этот столь униженный человек восстает. Он восстает в бреду. Но в бреду он осознает, что генерал не имел права на него кричать, и сам кричит: «Я не посмотрю, что ты генерал» (первоначальная редакция эпилога). В черновиках Акакий Акакиевич обрушивался на царей и повелителей мира.

В «Шинели» Гоголь писал, что Акакий Акакиевич «даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, от роду не слышав от него ничего подобного, тем более что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство».

Посмертной истории Акакия Акакиевича Гоголь посвя-

тил пять страниц, а вся повесть «Шинель» занимает тридцать три страницы.

Историю восставшего плебея Акакия Акакиевича в фильме Баталова мы почти не видим, а между тем она поразила Герцена. Она была тем, из чего вышла последующая реалистическая русская литература. Человека нельзя затереть, нельзя безнаказанно уничтожить без того, чтобы он не начал в конце концов протестовать. Эта тема в повести выражена в трагически-гротесковой форме и так и должна быть передана, если мы хотим снять ленту на тему «Шинели» Гоголя.

Но если мы вместо этого говорим, что тот человек, который снял шинель с Акакия Акакиевича, снял шинель и с генерала, если мы почти пропускаем, боясь мистики, историю мертвого Акакия Акакиевича, то мы уничтожаем не ироническую мистику, а идею возмездия и обесмысливаем художественное произведение. Мы изменяем конфликт гениального произведения.

Вещь Гоголя не сентиментальна, она вызывала не жалость, а негодование. Она иронична не столько по отношению к забитому Акакию Акакиевичу, сколько к людям, которые его мучают.

И тут интересная подробность. В ленте, очень хорошо снятой, талантливой, генерал распекает Акакия Акакиевича с глазу на глаз. У Гоголя это сделано не так: генерал — человек важный, пустой, любящий покричать, но он, может быть, и не стал бы так кричать на Акакия Акакиевича, если бы не одно обстоятельство. Видите ли, генерал был зазнайка, он любил власть. Гоголь пишет так:

«Так уж на святой Руси все заражено подражанием, всякий дразнит и корчит своего начальника (тут слово «дразнить» имеет смысл передразнивать, подражать.— В. Ш.). Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделал его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и поставил у дверей каких-то капелдынеров с красными воротниками, в галунах, которые брались за ручку дверей и отворяли ее всякому приходившему, хотя в «комнате присутствия» насилу мог уставиться обыкновенный письменный стол».

Мы видим бюрократа микроскопического размера. И мы таких бюрократов не до конца изжили, так что о них в ленте стоит вспомнить.

О начальнике, к которому пришел Акакий Акакиевич, рассказано у Гоголя очень развернуто. На него затрачено четыре страницы. У «значительного лица» в гостях был

его старинный знакомый. Разговор уже кончился, делать было нечего, но «значительное лицо» распекало Акакия Акакиевича за то, что тот ему помешал в разговоре, и был «довольный тем, что эффект превзошел даже ожидание, и совершенно упоенный мыслью, что слово его может лишить даже чувств человека, искоса взглянул на приятеля, чтобы узнать, как он на это смотрит, и не без удовольствия заметил, что приятель его находился в самом неопределенном состоянии и начинал даже с своей стороны сам чувствовать страх».

В ленте «значительное лицо» распекает, как мы уже говорили, Башмачкина с глазу на глаз. Это в смысле игровом хуже. Притом это не выражает сущности эпохи: упоения властью, хвастовства властью. Гоголевский вариант сценичнее, кинематографичнее и глубже того материала, который мы видим в кино.

Сценарий скромнее, общественно безобиднее того, что сделал Гоголь. Это — догоголевская повесть о бедном чиновнике, в ней меньше яда.

В старой «Шинели» фэксов (Козинцев и Трауберг), поставленной по сценарию Тынянова, тоже есть замечательная подробность, которую, к сожалению, не использовали по-своему новые постановщики. Там подчеркнута, что портной Петрович — художник, он рад, что создал шинель. Он любит ее. Он — мастер, и тем самым он человек, который не только умеет сделать, но умеет любоваться своей работой.

У Гоголя об этом сказано очень внятно, широко и человечно: «Петрович вышел вслед за ним и, оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на шинель и потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо».

В старой ленте «Шинель» Петрович пошел на улицу вместе со своей женой. Превосходно были сделаны силуэты этих людей, их заинтересованность работой. И это важно уже не только для характеристики мастерового, рабочего человека, но и для того, чтобы поднять значение шинели, которая существует не только как вещь, надетая Акакием Акакиевичем и греющая его спину и плечи, но и сама по себе.

У меня есть возражения к киноленте чисто зрительного характера. Сцена, о которой я только что говорил, формально в ленте Баталова присутствует, но зрительно, живописно она не закреплена, не вырисована зрительными средствами так, как это сделано у Гоголя. Поэтому она как бы не существует.

Перейдем к следующему возражению.

Помню старый Петербург доэлектрического периода. Окна старых городов никогда не были залиты светом. Освещенные окна не выделялись прямоугольниками. Так могли быть освещены только окна помещений, в которых давался бал. Вечером в окнах, если они не были завешены, был освещен только низ или только одна точка. Окна были разно освещены. Причем, так как многие люди жили в отдельных квартирах, хотя бы маленьких, то большинство окон было темными. Ведь во времена Гоголя еще и керосина не было, были свечи, жгли масло. А освещенные окна высоких стен в баталовской картине производят впечатление современного рисунка, а не городского пейзажа гоголевских времен.

Сцена грабежа, жертвой которого стал Акакий Акакиевич, сделана интересно. Использованы переходы старого Гостиного двора, что находится на Васильевском острове, около университета. Своды, открытые переходы под этими сводами — подлинны. Но местность уже слишком намеренно пустая: туда редко кто заходил.

К чему я веду этот длинный разговор?

Сценарий написать трудно. Но перед тем, как написать сценарий, надо определить предмет написания — о чем пишешь. При инсценировке прежде всего надо прочесть вещь и развернуто поговорить, подумать, в чем дело, о чем идет разговор, почему, например, испугались люди судьбы Акакия Акакиевича. И, решив главное, можно писать. А подробности придут сами.

Если ты создаешь сценарий новый, что интереснее и крупнее, то тоже надо подумать, о чем ты пишешь. Эти первые часы обдумывания — самое важное.

Пушкин, создавая свои повести, годами переделывал планы. Так, например, он поступил, работая над «Капитанской дочкой», а писал потом быстро.

Я советую, написав сценарий, дать ему хоть несколько дней полежать. Потом его прочесть и самому себе рассказать, не вдаваясь в любование подробностями, а понимая, каков их конечный эффект. Создавая деталь, ты создаешь ее как отдельную, а существует она, взаимодействуя со всем ходом произведения, и существует и более глубоко и более емко.

Всякое художественное произведение — это анализ действительности, и притом многократный. Сюжет — это исследование предмета во всех его отношениях, во многих соотношениях с фактами действительности.

В хорошей ленте «Шинель» не до конца прочтен Гоголь. А между тем попытки понять Гоголя делались в кинематографии много раз. Но Гоголь еще не исчерпан, и

надо каждый раз вскрывать смысл произведения, стремясь достичь глубины гения, который создал это произведение.

Нам обычно кажется, что слова выражают предметы, но в лингвистике принято мнение, высказанное В. Гумбольдтом: «...слово не является эквивалентом чувственно воспринимаемого предмета, пониманием его, закрепленным в языке посредством найденного для него слова. Здесь находится главный источник многообразия обозначения одного и того же предмета».

Само по себе слово, стертое в употреблении, выражает только общее, но соотношение слов в предложении, так сказать, слово в монтажной фразе, выражает точное отношение к нашему предмету. Литература все время борется с общностью слов и путём точного употребления синонимов, путем определений-эпитетов создает, выясняет, обновляет выражение нашего взгляда на предмет.

Чем лучше слово в поэтическом произведении, тем, вообще говоря, оно конкретнее.

Когда Пушкин в «Медном всаднике» пишет:

«Невы державное течение,
Береговой ее гранит...»—

определение течения— «державное» — не совсем очевидно, оно однократно. В этом определении-эпитете и широта реки, и спокойствие ее волны, и весь пейзаж Петербурга с дворцами, зданиями.

Поэтому следующая строка поддерживает эпитет и как бы осуществляет его— «береговой ее гранит».

У Гоголя слова конкретны, и определение его чрезвычайно трудно переводимо на язык кинематографа. Оно может быть угадано только при условии включения режиссерско-операторского зрительного отношения к предмету. Предмет не может быть снят, потому что дело идет не столько о самом предмете, сколько о нашем отношении к нему.

Возьмем в «Шинели» самую первую характеристику Акакия Акакиевича:

«...чиновник нальзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным...»

Эта фраза с ее кажущейся нестройностью, несвязностью основана на авторском видении предмета. Человек определяется: «несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат» — и дальше идет определение этого человека, и со вздохом заканчивает Гоголь: «Что ж делать! виноват петербургский климат».

Такого Акакия Акакиевича описать можно. Но описать может Гоголь, а снять непосредственно нельзя, даже если выбрать приземистого человека, хорошего актера и загримировать его измученным человеком.

Поговорим о нашем ремесле—так говорил Маяковский о поэзии, в стихах называя его «нашинским ремеслишком». Поговорим о нашем великом умении.

Кинематограф родился как зрительное искусство. Это движущаяся графика или движущаяся живопись. Это соотношенность объемных кусков, выражающих, как мы это имеем в живописи, определенное смысловое задание.

Кинематограф, получивший слово, принял на время высокую условность театра и тем самым отделился от зрительного впечатления. Театр в силу своей условности замкнут в коробку, в сцену. Он ограничен полом. Театр все время преодолевает свою условность, заставляя зрителя забыть о ней.

Литература научилась помещать человека в мир, в пейзаж, создавая словесные пейзажные описания, в которых есть не только предмет, но и наше отношение к предмету.

Кинематография, как и проза, умеет показывать человека в мире среди вещей, среди тех вещей, которые выражают отношения между ними. Кинематография очеловечивает природу, показывая ее вместе с человеком.

Гегель говорил, что отрок, придя к реке, сблизает себя с этой рекой, бросает камни в реку и восхищается расходящимися по воде кругами, как неким делом, в котором он получает возможность созерцать свое собственное творение.

Человек связывается с природой, откладывая на ней отпечаток своего действия, своего характера, своего восприятия. Мертвый кадр, натурные дома, натурные улицы, так же как и мертвая условность, не нужны искусству. Нужна улица с человеком, снятая так, чтобы видно было наше отношение к ней.

Классика имеет смысл снимать тогда, когда мы можем воспроизвести его отношение к миру. Сам по себе сюжет «Шинели» не велик, не сложен, не разнообразен. Идти за ним, думать, что только в нем секрет действия произведения, секрет познания мира, которое нам дает художник, будет неверно.

Поэтому я так подробно говорю о ленте, снятой человеком, прошедшим благородную актерскую школу и давшим интересного актера на роль Акакия Акакиевича.

Лента благополучна, она не вызывает прямого возражения. Но она не является путем к тому миру, который нам раскрыл Гоголь.

Зазвонивший голос широко используется в современной кинематографии, и очень часто голосу этому нечего говорить: он как бы заменяет изображение.

Между тем великое слово дается художником не только для того, чтобы рассказать об обстоятельствах действия, но главным образом для того, чтобы дать новое истинное отношение к предмету.

Слово в «Шинели» Гоголя — это не диалоги его героев. Диалоги героев косноязычны, но Гоголь говорит иным языком об иной жизни — он судится.

«Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей».

Прошли столетия, остались дома Петербурга, ставшего Ленинградом, осталось державное течение Невы, и голос Евгения услышан, и время заплатило ему свои пени, и прошли годы унижения Акакия Акакиевича Башмачкина.

Голос литературного произведения должен быть сохрaнен в инсценировке; во всяком случае, тон разговора должен определять характер инсценировки.

«Дама с собачкой» и депутат флота революции

I

Надо бояться грубых опечаток, но они исправляются самим читателем. Тяжелее опечатки смысловые, правдоподобно искажающие писательскую речь, придающие возможность иного, как будто бы точного, но не авторского понимания.

Когда речь идет об инсценировках, то часто приходится спорить с талантливыми людьми, потому что они неверно читают произведения. Трудно видеть, как жертвой становится гений, потому что неверно прочитан сюжет.

Хороший советский режиссер Хейфиц по своему сценарию снял «Даму с собачкой». Оператор этой картины — один из лучших советских операторов — Москвин.

В картине играет обаятельный актер Баталов.

Молодая артистка Саввина играет то, что написано в сценарии, и часто играет неплохо.

Старая Ялта снята прекрасно, поэтично, похоже.

Режиссер умеет находить смысловые детали: он дает картину прибоя, которая нас увлекает, и панорамой самого берега показал пустую винную бутылку.

Море опошлено людьми.

Но нам кажется, что Чехов написал другую вещь, а не ту, которую снял Хейфиц.

У Чехова молодая женщина, недавно кончившая институт, Анна Сергеевна, приехала в Ялту. Что она рассказывает про цели своей поездки своему любовнику Гурову?

«Любопытство меня жгло... вы этого не понимаете, но, клянусь богом, я уже не могла владеть собой, со мной что-то делалось, меня нельзя было удержать, я сказала мужу, что больна, и поехала сюда... И здесь ходила, как в угаре, как безумная... и вот я стала пошлой, дрянной женщиной, которую всякий может презирать».

Речь идет о нарушении верности в буржуазном браке.

Гурова женили рано. Про отношения его с женой Чехов пишет: «Изменять ей он начал уже давно, изменял часто...»

О женщинах Гуров отзывался «почти всегда дурно...». Кружева на их белье казались ему похожими на чешую.

Ни у Гурова, ни у Анны Сергеевны семьи нет: у них браки по расчету.

Ф. Энгельс в «Происхождении семьи, частной собственности и государства» писал: «И ко всем бракам по расчету относятся слова Фурье: «Как в грамматике два отрицания дают одно утверждение, так и в брачной морали две проституции сходят за одну добродетель».

Анна Сергеевна и Гуров первоначально хотели одного и того же, но их настигла любовь. Та любовь, которая и для Анны Карениной и для Анны Сергеевны могла быть только катастрофой.

По сценарию получается, что Анна Сергеевна как будто обиделась на то, что муж к ней редко писал, обещал приехать и не приехал, а она встречала его с цветами и так загрустила, что изменила с горя.

У Чехова этого нет. Встречать пароход тогда выходили все: это развлечение. Чехов пишет: «... они пошли на мол, чтобы посмотреть, как придет пароход».

«Анна Сергеевна смотрела в лорнетку на пароход и на пассажиров, как бы отыскивая знакомых, и когда обращалась к Гурову, то глаза у нее блестели. Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она сама тотчас же забывала, о чем спрашивала; потом потеряла в толпе лорнетку».

Анна Сергеевна настроена так не потому, что к ней не приехал муж. Не надо торопиться оправдывать Анну Сергеевну. Женщина она и хорошая и плохая, она томится с мужем и ждет приключения, и все же ее настигает любовь, которая потребует от нее великих жертв.

Саввиной в фильме трудно играть, потому что у нее нет конфликта. Она только жалка, мила и со вкусом одета. Она только несчастлива, а она была и почти счастливой. Когда Гуров заговорил с Анной Сергеевной, это был «легкий разговор людей свободных, довольных, которым все равно, куда бы ни идти, о чем ни говорить».

Рассказ у Чехова занимает семнадцать страниц, и говорит в нем почти все время автор. Он видит и понимает больше, чем герои. Когда Чехов говорит, что Гуров и Анна Сергеевна — две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и держат в разных клетках, — это поэтично. Может быть, это взято из стихов Мицкевича про его былую недолгую любовь к Каролине Павловой. Это рассказ о любви поэта. Этим рассказом Чехов освещает любовь Гурова, но неверно, что это говорит сама Анна Сергеевна, что она так ясно понимает свое горе.

В ленте много зрительно хорошего: прекрасно окно в углу узкого двора.

Уже вечер, окно освещено, за окном одинокая женщина, а мужчина, разлученный с ней, идет по грязной тропинке среди чистого снега.

Этого у Чехова нет, но это очень верно.

Вставки же из иных рассказов Чехова почти все неуместны, они дают на Баталова, не дают нам на него посмотреть.

В ленте из Москвы в Саратов Гурова гонит не любовь, а скука.

Печально говорить про работу талантливых людей как про неудачу, так как многие элементы удачи тут как будто и есть.

II

Чехов умел видеть неправильное в обычном.

Один из создателей древнегреческой риторики говорил, что хорошие метафоры подобны загадкам. В загадках дается предмет в перечислении его свойств, но предмет мы видим по-новому и свойства его как будто переставлены. Узнав разгадку, человек испытывает удовлетворение. Он думает: вот оно что, а я не догадывался, не видел этого. Загадка как бы по-новому раскрывает мир — иногда высоко, иногда шутливо.

Загадки не всегда игры. Сфинкс древней мифологии загадками испытывал путников и убивал тех, кто не умел их разгадать. Царь Эдип прославился тем, что разгадал загадку, но это не помешало ему стать жертвой рока: он не разгадал запутанной загадки собственной судьбы.

Загадочность жизни, вскрытие неправильностей в обычном не всегда даются в обнаженно событийном ряде. Событийный ряд чеховских произведений кажется простым.

Чехов превосходно владел старым сюжетом и почти юношей создал пародийный авантюрный детективный рассказ «Шведская спичка», в котором все особенности детектива были не только показаны, но через них вскрыта и жизнь того времени.

Чеховский детектив не только пародиен, но и реалистичен, и его разгадка более изумительна, чем тот случай, который служит поводом для поисков.

Чехов изменял старое сюжетное построение. Он раскрывал действительность, не внося в нее элементов старых литературных традиций; он видел вещи заново и в них открывал новые, самим этим явлениям присущие конфликты.

Чехов смотрит и приучает читателя смотреть своими глазами. Он презирал литературу, основанную на литературе, зачеркивал ее.

Чехов — это новое видение человечества, это основа новой литературы, и недаром он сейчас один из самых знаменитых людей мира.

Рассказ «Дама с собачкой» изумителен уже по своему названию. Дама с собачкой — это обозначение курортное, невнимательное. Людей много, они не знают имен друг друга, они сплетничают друг про друга, давая прозвища невнимательные.

Дама, очевидно ничем не занятая, приезжает в Ялту, где много генералов и много пожилых дам, одетых, как дамы молодые.

Существует герой, человек обыкновенный, привлекательный. Он сходится с этой дамой. Это обыкновенная история не любви, а того, что называли несколько позднее флиртом, правда, флиртом, довольно далеко зашедшим.

Вещь начинается как заниженно бытовая. И вдруг в нее входит любовь. То время, в которое жил Чехов, было враждебно не только искусству, но и любви. Но оно было очень терпеливо к флирту при условии, что о нем говорили так, как говорят на курорте, так, как говорят про даму с собачкой.

Люди разошлись. Герой вернулся в свой дом, но вернулся измененным, и мир вокруг него кажется ему странным, и странными кажутся клубные разговоры об осетрине. Он иначе разговаривает, и жена не узнает его; ей кажется, что ее муж стал «фатом». Нет, он стал человеком, с иным отношением к самому себе и к женщине, увидав себя любимым. История, которая долж-

на была кончиться и как будто кончилась очень легко, становится воротами в любовь.

Мужчина едет к женщине в провинциальный город. У него новое зрение молодого человека, он видит, как туман висит на высоте театральной люстры, он видит провинциальную публику, тупость обычного. Все дано, как всегдашнее, но все увидено, как невероятное. В ложе театра, как всегда, сидит дочь губернатора в боа. В этом губернском городе все повторяется, как в других губернских городах, в которых бывал Гуров.

Невероятна одна только любовь, и она заставляет все увидеть по-новому. Перелом от флирта к любви, от «любовной пантомимы» к любовной трагедии—это то сопоставление, которое лежит в основе чеховской вещи.

Она коротка, но не однолинейна. В ней происходит раскрытие характеров.

Становление характера, вырастание человека, появление новых возможностей в человеке—это основное, что есть в художественном произведении. Люди как бы покидают свой привычный дом. Недоросль Гринев становится другом Пугачева, оказывается смелым, умным, перерастает понимание своего класса—это история Гринева как героя «Капитанской дочки». Маша становится смелой: она может сказать императрице слово «неправда».

Мы говорили уже, как изменяются герои у Гоголя. Напомним, как изменяются герои у Толстого. Вронский—гвардеец с законченными правилами жизни, человек, который знает, что нельзя лгать вообще, но можно лгать женщинам, что долги платить надо, но портному можно не платить,—гвардеец, похожий на принца (этого принца ему пришлось сопровождать), который сам похож на глупую говядину, оказывается человеком.

Он встречается с любовью Анны и с самоотречением Каренина.

Вронский говорит сам себе: «Разумеется»—и стреляет себе в грудь, потому что разумеется: тот Вронский, который существовал до встречи с Анной, не должен существовать.

В «Даме с собачкой» разумеется, что дама с собачкой и Гуров—не те люди, которые существовали до своей любви. Это «две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках».

Любовь пришла неожиданно. Она пришла, как разлив. Люди забыли, что если выпал снег в горах, он растает. Любовь пришла человеческая, неизбежная, но невозможная, не вмещающаяся в берега.

Все это показано в лирической повести почти без монологов, но в ленте Хейфица осуществлено другое.

Когда-то Зархи и Хейфиц сняли по сценарию Л. Рахманова превосходную вещь «Депутат Балтики».

Жил старый профессор, ученик и друг Дарвина, революционер старого толка. Октябрьская революция меняет мир. Большинство окружающих профессора Полежаева против революции. А он—за. То, что было когда-то предвидено, то, о чем мечтали, пришло, и, как всегда, пришло не таким, каким было в мечтах, а грозным, тяжелым. Полежаев принимает новое и оказывается одиноким.

Его конфликт в том, что его все оставляют. На свой день рождения он остался вдвоем со своей женой в пустой холодной квартире.

Но существует революция. Существует Ленин.

Матрос, который делает обыск в доме, сперва не верит Полежаеву.

Существуют два конфликта: конфликт старого профессора с его окружением и конфликт старого профессора с народом, который его не понимает.

В тот вечер, когда Полежаев, оставленный друзьями, играет с женой в четыре руки на рояле, звонит по телефону Ленин. Он говорит с профессором о его книге, о его работе.

Конфликт Полежаев—народ разрешен.

Полежаев становится депутатом Ленсовета от Балтийского флота. Старый профессор—депутат революционного флота. Это человек в новом качестве.

Вот сюжет. Здесь переключение качества человека, вход человека в царство будущего и требование, обращенное к другим людям,—они не имеют права сохранять свое прошлое для того, чтобы оставаться с ним. Человек должен подниматься от прошлого к будущему, как по лестнице.

Нельзя останавливаться на пороге будущего.

«Депутат Балтики»—лента, о которой по прошествии четверти века мы можем сказать, что она была великим произведением.

Лента открыла замечательного актера Черкасова, потому что дала ему возможность показать, как человек уходит от самого себя, перерастает самого себя.

Когда-то Пушкин, узнав от Даля слово «выползень», уточнил, что «выползем» называют старую шкуру, из которой выползла змея, чтобы снова расти.

Профессор Полежаев оставил старое и бросил его, как изношенную шкуру, отдалился от старого университета, от друзей.

Пусть и в этой ленте не все точно, пусть история потерянной рукописи не так значительна — значительна история потери старого общества и нахождения нового.

Дело сегодняшнего дня — не дело инсценировок. Самое главное — не пропустить в делах вчерашнего дня дел дня завтрашнего.

Главное — понять конфликты сегодняшнего дня, помочь человечеству понять самого себя как можно скорее. Инсценировки, если уж мы к ним прибегаем, нужны для того, чтобы мы поняли методологию старых мастеров. Мы не должны накидывать на мастерство гениев и на подвиги героев шаблоны кинематографии. Мы должны преодолеть шаблоны, выползая из них для того, чтобы расти.

Если возвращаться к прошлому, то не надо бояться того, что Гоголь называл «грознай вьюгой вдохновенья».

Кому-нибудь может показаться, что разговор о вдохновении высокопарен. Но у больших писателей есть ощущение, что они передвигают обычные нормы человеческих решений, и повторить их работу без этого ощущения нельзя.

Не только у Маяковского, но и у Есенина, у лучших наших поэтов, у наших кинематографистов, которые умерли недавно, и, вероятно, у тех, кто творит сейчас, есть ощущение, что сегодняшний день — не обыденный день, он — утро человечества.

У Чехова есть спокойный взгляд на старый мир. Прошлое тогда было настоящим, но оно было осужденным настоящим.

Для Чехова самое главное было вскрытие истинных конфликтов жизни.

Заря на парусах

Когда над морем всходит или заходит солнце, на минуту далекие паруса кажутся с берега розовыми. Об этом писали поэты и редко замечали береговые люди.

Александр Грин так описал это чудо в повести-феерии «Алые паруса»:

«Тем временем море, обведенное по горизонту золотой нитью, еще спало; лишь под обрывом, в лужах береговых ям, вздымалась и опадала вода. Стальной у берега цвет спящего океана переходил в синий и черный. За золотой нитью небо, вспыхивая, сияло огромным веером света; белые облака тронулись слабым румянцем. Тонкие божественные цвета светились в них».

Дальше Грин пишет:

«Из заросли поднялся корабль; он всплыл и остановился по самой середине зари. Из этой дали он виден ясно, как облака. Разбрасывая веселье, он плыл, как вино, роза, кровь, уста, алый бархат и пунцовый огонь. Корабль шел прямо к Ассоль. Крылья пены трепетали под мощным напором его киля; уже встав, девушка прижала руки к груди, как чудная игра света перешла в зыбь; взошло солнце, и яркая полночь утра сдернула покровы с всего, что еще нежилось, потягиваясь на сонной земле».

Паруса посерели.

Алые паруса — реальность для людей, которые умеют смотреть, алые паруса для Грина — знак доброты и умения видеть мир чудесным.

Романтизм Грина носит в себе черты реального.

Это не выдуманная красота, а красота, выделенная из мира, как бы взятая крупным планом.

Узнал я Александра Грина в 1912 году, когда сам был начинающим писателем. Настоящая фамилия Грина была Гриневский, но он не носил ее, потому что жил по чужому паспорту, свою же вымышленную фамилию говорил неохотно.

Жил он на Васильевском острове; окна бедной комнаты выходили прямо на Неву. Грин был еще молод, но это был усталый, бледный и редко брившийся человек, печатавшийся в маленьких журналах; жил тяжелой жизнью.

О размере таланта Грина подозревали немногие, хотя уже читали его с жадностью, но как-то читали, не замечая подписи.

Второй раз я встретился с Грином в «Доме искусств» на Невском после Октябрьской революции. Это был дом фруктовщика Елисеева. Дом выходил на Мойку, Невский и Морскую улицы. Квартира Елисеева была трехэтажная, с умывальниками, баней и фарфоровой ванной — все это было разбросано по разным этажам, как колонии могущественного государства.

Александр Грин жил внизу в коридоре, проход к которому шел через кухню.

Мы разнообразно ютились в этой многослойной квартире. Я обитал в елисеевской спальне, очень холодной; она была расположена за умывальной комнатой, имеющей четыре окна, клозет, фонтан и велосипед на станке.

Всего теплее было на кухне.

Комнаты отапливались печурками, в которых сжигались бумаги, взятые из банка, находящегося в том же

доме. Банк шелестел брошенными на пол листами бумаги, как парк поздней осенью.

Упоминаю об этом, потому что и банк, и комнаты, и бумаги на полу вошли в рассказы Грина.

Это было время великого мороза. Англичане, американцы и французы, тогдашний союз которых назывался Антантой, сжимали Петербург в блокаде. Небо над городом днем было залито солнцем, ночью оно было черное со звездами; трубы заводов не дымили, и петербургские туманы ушли из города. Город был заперт. Уголь для заводов, который прежде доставляли пароходы, приходившие в Петербург за льном и лесом, теперь не привозили. Угольные склады выглядели как черные пустыни: Донбасс отрезали белые, рельсы железных дорог ржавели.

Было холодно, было бесхлебно.

В «Доме искусств» жили Ольга Форш, Михаил Слонимский, Всеволод Рождественский, Мариэтта Шагинян и многие другие. Сюда наезжал Маяковский.

В холодных комнатах работала студия, в которой учились молодые писатели. Пар из молодых писательских ртов подымался вокруг огромного стола, который когда-то был обеденным. В белом концертном зале, сняв пальто и положив его на крышку рояля, пел романсы Шумана певец; ему аккомпанировал седой человек, не сняв с озябших рук перчатки.

Лед на Неве и на Финском заливе лежал торосами.

Около простывающей печки, разгребая чуть тлеющие листы банковских бумаг, Александр Грин грел руки и писал феерию «Алые паруса».

На далеком ледяном горизонте времени уже появлялась и золотая нитка рассвета, уже розовели облака там, за заблокированным морем,— оно было полно не только торосистыми льдами, но и надеждами.

Александр Грин писал повесть об алых парусах, о молодом человеке, который услышал, что живет на далеком берегу девушка, верящая в сказку, в добро, в то, что паруса над кораблем останутся алыми и при полном солнце, что поэзия закрепится в мире, что люди станут добры, великодушны.

Грин написал повесть, отправил ее Горькому. Алексей Максимович восхищался ею при мне. Особенно восторгался сценой, когда девушка услышала музыку и увидела корабль с алыми парусами, идущий к берегу.

«... Тысячи последних смешных страхов одолели Асоль; смертельно боясь всего — ошибки, недоразумений, таинственной и вредной помехи, — она вбежала по пояс в теплое колыхание волн, крича: «Я здесь, я здесь! Это я!»

Тогда Циммер взмахнул смычком — и та же мелодия грянула по нервам толпы, но на этот раз полным, торжествующим хором. От волнения, движения облаков и волн, блеска воды и дали девушка почти не могла уже различать, что движется: она, корабль или лодка, — все двигалось, кружилось и опадало.

Но весло резко плеснуло вблизи нее; она подняла голову. Грэй нагнулся, ее руки ухватились за его пояс. Ассоль зажмурилась; затем, быстро открыв глаза, смело улыбулась его сияющему лицу и, запыхавшись, сказала:

— Совершенно такой.

— И ты тоже, дитя мое! — вынимая из воды мокрую драгоценность, сказал Грэй. — Вот я и пришел. Узнала ли ты меня?»

По пояс вбежала девушка в воду у Александра Грина. И только по щиколотку входит она в картину «Алые паруса», поставленной режиссером А. Птушко по сценарию А. Нагорного и А. Юровского. Невероятность чуда и реальность чуда уменьшены на экране.

Море обмелело. Заря выглядит старательно накрашенной. Видение писателя, его ракурсы и перемещение точек съемки исчезли.

Никогда не приходили к берегу корабли с алыми парусами. Александру Грину нужен мир реальный.

Алые паруса были вымышлены героем повести Грина. Зарю, отраженную на парусах, он закрепил алым шелком, сменившим серовато-грубую парусину.

Вещь Грина начертана зрительными реальными штрихами.

Грин писал, говоря про плохую погоду:

«Рыбачьи лодки, вытасченные на берег, образовали на белом песке длинный ряд темных килей напоминающих хребты рыб».

Это следы труда, следы вытасченных лодок, и сравнение взято из труда рыбаков.

Сценаристы прежде всего пошли по неправильному пути, который называется составлением сценариев «по мотивам такой-то повести». К сожалению, такие составления по мотивам договорно закрепляются как самостоятельные произведения и оплачиваются с надбавкой, а кинематографические произведения, «вымышленные» из литературы, считаются более низким родом инсценировок. Эту таксу надо изменить, чтобы не соблазнились слабые.

При составлении произведения «по мотивам» мотивы обычно добавляются. Сценаристам и режиссеру захотелось подарить Грину свои догадки. Сценаристы извиняются за Грэя, показывают его оппозицию к родителям и

подробно передают лично ими выдуманную борьбу мальчика с комической гувернанткой, снабженной необыкновенно длинным носом.

Феерия не может решить социальные вопросы, авторы о них должны помнить, но не должны выступать, как нанятые защитники своего героя; они должны раскрыть видение писателя.

В сценарии меньше зрительных элементов, анализа этих элементов, чем в повести.

Лонгрэн, отец Ассоль, вырезывая игрушечные кораблики, называл девочке снасти, паруса и все детали модели и от них шел прямо к рассказам о морских подвигах и скитаниях.

Море жило на столе игрушечника как реальность: повесть давала море и дальним и крупным планом.

Александр Птушко превосходно умеет делать кинематографические трюки и чудеса, но недостаточно верит в игрушки и модели, которые выходят из его искусных рук. В ленте он ни разу не показал крупно модели корабля, не влюбил зрителя в работу старика Лонгрэна.

Алые паруса у Грина имеют два истока: это — парус, окрашенный зарей, и парус игрушечной лодки. Они были сделаны Лонгрэном из обрезков ткани, шедшей на обивку скамеек нарядных яхт-игрушек.

Море приближено в феерии Грина игрушками, которые в то же время готовят апофеоз вещи.

Наши режиссеры не всегда учитывают, что кино — искусство подробного рассматривания.

Не надо засыпать экран подробностями, к вещам на экране надо относиться с уважением: они должны быть реальны, весомы, графически организованы и через это сюжетно осмыслены.

В ленте Птушко есть места, в которых показан труд матросов, обуздывающих ветер. Искусные руки Птушко и его изобретательность бегло, но интересно показывают нам скитания Грэя.

Но в картине нет главной идеи феерии — торжества осуществленной мечты над тем, что называется «здравым смыслом».

Здравый смысл — это не только не искусство, но и не наука.

Ленин в «Философских тетрадах» в конспекте лекций Гегеля по истории философии, разбирая философию софистов, написал:

«Тидеман сказал, что Горгий зашел дальше, чем «здоровый (здравый) смысл» человека. И Гегель смеется: **всякая философия идет дальше «здорового смысла».** ибо здравый смысл не есть философия. До Коперника

было против здравого смысла говорить, что земля вертится.

«Этот» (der gesunde Menschenverstand¹) «есть такой способ мышления какой-либо эпохи, в котором содержатся все предрассудки данного времени».

Тут же на полях Ленин написал:

«Здравый смысл=предрассудки своего времени».

К литературным шаблонам лента, конечно, относится иронически, но все же она их воспроизводит. Мир гриновского Грэя строже.

Вводя в гриновскую повесть новые мотивы, сценаристы выбрасывают из феерии места, созданные автором. Эти места прежде всего превосходны по своей зрительной силе, кроме того, они показывают эхо поступка Грэя.

Плывет корабль под алыми парусами. Военное судно приказывает кораблю лечь в дрейф для того, чтобы проверить, что за чудо происходит в море.

Когда капитан узнает, что это плывет жених к девушке, чтобы осуществить ее мечту, то военный корабль «ударил по горизонту могучим залпом салюта, стремительный дым которого, пробив воздух огромными сверкающими мячами, развеялся клочьями над тихой водой».

После этого Грин рассказывает о том, как команда зоиного корабля стала добрее и человечнее, увидав горьчество мечты.

Это зрительно и сильно.

Я не зачеркиваю работу постановщика, потому что знаю, что такое кинематографический труд, потому что видел, как люди смотрят эту картину, как они ей радуются, как они сочувствуют добру.

Люди принимают ленту. Но они могли бы восторгаться ею, если бы она была снята ближе к Грину, если бы он был бы вдохновеннее прочитан.

Мы часто говорим про немое кино, но надо говорить про старое наше искусство как про зрительное кино, потому что нелепо определять явления по признаку, которого в нем нет. Сочетание зрительных образов — могучая сила кинематографии. Эта сила не снята, а увеличена словом; кинематографическое слово не должно снимать значения зрительного ряда, значения действия.

Во многих сценариях у нас слова служат как бы для оправдания, для оговорок и не служат для дополнительного, углубленного анализа. Это слова редакторского совещания, а не авторского сознания и видения.

¹ Здравый смысл.

Отсутствие анализа главной темы произведения в ленте создает бедные характеры.

Молодая артистка А. Вертинская могла бы сыграть Ассоль Грина, потому что у героини есть человеческая сложность. Ассоль сценария играть трудно.

Актер В. Лановой, играющий Грэя, красив, но мир Грэя условен и обеднен. Этот Грэй не любил свою мать, ему нетрудно уйти из своего дома. Поэтому мы не ценим его приход к труду.

С. Мартинсон силен в роли старого угольщика. Его можно было сделать красивее, а телегу угольщика все-таки запачкать углем, не боясь за юбку Ассоль.

Почему я так настойчиво пишу о киноинсценировках?

Потому, что здесь ясны законы отношения между литературным произведением и произведением зрительного-звуковой кинематографии.

Есть объекты сравнения, видна сила кинематографии: понятны законы отбора.

В то же время понятным становится то, что самое главное в искусстве — цель произведения, та истинная жизнеотношения, к которой стремится писатель — и достигает цели, если талантлив.

Пути «Баллады о солдате»

У нас есть опытные сценаристы, но при сценарной работе люди часто увлекаются разработкой эпизодов и теряют представление об общей композиции произведения в целом.

Между тем картины не пишутся с одного угла. Может быть, иногда так пишут акварели дилетанты, но в этом случае они свои произведения и не заканчивают. Большое полотно пишется целиком. И целиком пишется большой роман. Написать роман или даже исследование с начала к концу почти невозможно. Если вы начнете работать над произведением, пытаясь достичь определенного качества сразу, то вы остановитесь на первых страницах.

Художник Федотов говорил: незачем полировать мрамор, пока он еще не вырублен. Прежде всего надо расположить основные массы, решить, о чем идет дело. Когда вы поднимаете парус конфликта, который тянет все произведение, то вы можете грузить корабль, корабль понесет очень много. Я говорю о корабле — вспоминаю «Одиссею».

Основной конфликт — враждующее божество не по-

воляет Одиссею вернуться домой. Герою покровительствует Афина Паллада. Герой должен вернуться домой как можно скорее, хотя он находится в дороге уже двадцать лет.

Время в художественном произведении должно быть отмерено каким-то конфликтом, его не может быть сколько угодно.

Одиссею угрожает опасность, определяемая временем, опасность, нависшая над его домом. Жену принуждают женихи к супружеству и разоряют дом Одиссея. Сына Одиссея, Телемака, хотят убить. Отец Одиссея изгнан и бедствует.

Эти бедствия разнохарактерны. Но история с отсроченной женитьбой Пенелопы, то, что она должна выдумывать все новые и новые предлоги для замедления решения, делает время трагичным. Герой должен торопиться.

Между тем Одиссей испытывает разные приключения. Сын его Телемак поехал собирать сведения об отце, одновременно он спасается от гибели сам, потому что жизни его угрожает опасность. В рамки основного конфликта входят рассказы людей, которые знают какие-то подробности об Одиссее.

По дороге он пользуется гостеприимством разных народов. Каждый раз, по обычаю, тогда всеми принятому, гость, вымывшись, отдохнув и поев, рассказывает о себе—это как бы плата за гостеприимство,—и таким образом материал всей жизни Одиссея, всех обстоятельств замедления его путешествия, судьба возвращающихся из-под Трои в свои дома, многочисленные трагические истории укладываются в корабль основного повествования.

Время художественного произведения должно быть уточнено. Значительность произведения требует, чтобы торможение действия было художественно использовано, чтобы люди слушали и, будучи заинтересованы повествованием или изображением, в то же время как бы торопились в будущее.

Возьмем светлую и трагическую ленту Чухрая по сценарию Ежова и Чухрая «Баллада о солдате».

Режиссер выбрал молодого актера Владимира Ивашова и показывает Алешу, мальчика-связиста, в состоянии крайнего страха. Человека преследует танк—это снято трагично.—от состояния страха мальчик переходит к состоянию отваги: убегая, подбивает два танка из противотанкового ружья.

Сама завязка вещи трагична, внезапна, характер превосходно экспонирован. Мы верим в этого молодого

человека и ценим его подвиг. Жизнь героя для нас драгоценна.

Героя хотят наградить. Он говорит, что подбил танк из страха. Тут подчеркивается реалистическая недооценка подвига. Он считает свой подвиг обычным, считает, что находился лишь в состоянии самозащиты, хотя именно то, что он нашел средство сражаться с чудовищем, показывает чрезвычайность его сопротивления. Мальчик в качестве награды за подвиг получает отпуск к матери. Указан срок: отпуск дают на большее количество дней, чем просил герой; но все же это считанные дни—время отмерено.

Завязка подкреплена тем, что в начале картины мы видим мать, стоящую у дороги. Она уже не ждет сына, потому что давно получила похоронную. Но по этой дороге ушел сын из отпуска, о котором мы потом узнаем, и дорога—как бы могила сына, как бы последнее воспоминание о нем. Кончается лента дорогой, на которой стоит мать.

Человек поехал домой. Отмеренное на дорогу время широко применяется в литературе. Использована и такая ситуация, когда человек ушел, оставив в залог за себя друга, и возвращается, преодолевая необыкновенные препятствия, в срок, для того чтобы принять гибель.

Такой пример мы видим в фольклоре разных народов. в том числе и в «Тысяче и одной ночи». Салтыков-Щедрин даже пародировал в своих сказках этот прием: волк не был растроган тем, что заяц вернулся в срок.

Точно отмеренное время сгорает в подвигах Алеши так, как сгорает свеча. Поступки Алеши драгоценны тем, что он на них тратит время, лично ему данное, заработанное подвигом.

Поэтому для создания и обострения занимательности ленты нужно показать значение запаздывания в поездке. Сделать это было можно, сделать это можно было драматично.

Два раза герой слушает военную сводку. Сводки эти показывают тяжелое положение на фронте. Если бы дело шло об определенных военных участках, о боях на близких подступах к какому-нибудь городу и о боях в самом городе, если бы дать дни недели и числа, время было бы подчеркнуто в картине.

Прекрасная картина однолинейна. Кинорежиссер вслед за сценаристом идет по следам героя.

Для перебивки картины служит только показ поезда сбоку. В результате эпизоды разрастаются. История внутри вагона становится фильмом внутри фильма.

Если бы показать последствия поступков Алеши.

воспоминания о нем в доме инвалида или в доме женщины, которая изменила своему мужу, мы бы получили новую емкость ленты.

Многолинейность художественного произведения происходит от многолинейности социального романа, и Эйзенштейн был прав, когда в статье «Диккенс, Гриффит и мы» сопоставил технику сюжета романов Диккенса с американской лентой.

На более высокой ступени многолинейность была использована самим Эйзенштейном, Довженко, Пудовкиным. Пудовкин опирался в лучшей своей ленте «Мать» на многолинейность горьковской эпопеи.

То, что это встречается в разное время, в разных произведениях, не говорит об условности, а показывает другое — что время драгоценно, что время дает напряжение, увеличивает как бы плотность подвига.

Мальчик необыкновенно привлекательный, чистый; когда он ушел из дома, ему было, вероятно, девятнадцать лет; жизни он не видел, он не сталкивался с человеческой грубостью, он не любил.

Несколько дней поездки — это вся его жизнь. Он, как птица, пролетевшая через освещенную комнату из мрака в мрак.

Человек, едущий к матери, задерживается — он встречается с инвалидом и помогает ему нести чемодан. У инвалида своя трагедия: он не хочет возвращаться домой — думает, что будет в тягость жене. Юноша опаздывает на поезд, но хочет помочь инвалиду отправить телеграмму.

Это хороший эпизод. Качество человека, качество героя сказывается в том, что он теряет для другого драгоценное время.

Инвалида не сразу встретили — и снова происходит задержка.

Алеше трудно попасть в военный эшелон. Его заставляют дать взятку. И тут слово «взяточник» показано довольно условно.

В вагон, в котором едет Алеша, случайно попадает девушка (Жанна Прохоренко), она его очень боится. Едут долго, испытывают ряд приключений. Алеша отстаёт от поезда, нагоняет его, расстается с девушкой, уже влюбившись в нее.

Эпизод хороший. Но девушка слишком боится молодого воина. Кроме того, теряется представление о драгоценности времени. Напомню, что в «Одиссее» время учтено и, когда наступает после длинного рассказа вечер, отмечается торопливость героя и невозможность быстро идти к цели. Счета дней, ночей в ленте Чухрая сценарист

Картина «Неотправленное письмо» и понятие о «чрезмерности»

Знаю Михаила Калатозова как художника лет тридцать. Сперва как оператора, потом как ученика Кулешова.

Лев Владимирович Кулешов, человек, у которого учился Пудовкин, давно не показывается на экранах страны. Он ушел в педагогику, не преодолев до конца как художник трудностей, которые перед ним встали. Но Льва Владимировича надо вспоминать большим словом.

Пудовкин писал когда-то: «Мы (он говорил про себя и своих современников режиссеров.— В. Ш.) делаем картины—Кулешов сделал кинематографию». Вернее было бы сказать, что он ее осознал как самостоятельное искусство. Осознание это было неполно, частично, но это были не сплошные ошибки, а путь к истине, к правде, основанный на реальной особенности мастерства. В работах Кулешова были элементы формализма, но он искал соприкосновения с жизнью. Он один из первых снимал картины о сегодняшнем дне. Стремился создать занимательные картины, показывая новую страну на пути к индустриализации. Но сегодня Кулешов еще не находит в себе сил для того, чтобы снимать: это кажется ему чрезмерно трудным.

Поговорим о чрезмерности.

Греки считали чрезмерность трагической виной.

В «Агамемноне» Эсхил писал:

«Безвестность жалкая—вот удел
Того, кто славы чрезмерный груз
Поднять отважился высок...»

Гибель героя Агамемнона как бы вызвана самой его славой, чрезмерностью успеха. Так пел хор.

Агамемнон и сам боится своей славы.

Его жена, преступница, устилает перед ним путь пурпуром, но царь считает эту почесть грозной, отказывается от нее, говоря:

«Да, умеренность—

Вот лучший дар богов, и тот, кто кончит жизнь

В благополучье, тот блажен поистине...»

А между тем все герои трагедии неблагополучны. Они «чрезмерны». Они стремятся к новой добродетели, к новым решениям, и, как говорил Ф. Энгельс, трагедия Ореста состоит в том, что он не только убивает свою мать, но и нарушает законы матриархата во имя нового, во имя новой, патриархальной семьи. Меняется время, распадаются старые связи времен, и рвутся вместе с ними от чрезмерной перегрузки человеческие сердца.

Чрезмерность — основа трагедии. Но чрезмерность — потребность человеческого сердца, потому что человеческое сердце само предназначено для великих нагрузок и работает редко в полную силу. Только в искусстве человек вздыхает полной грудью. Только в искусстве он испытывает свое сердце, приготовляя себя для новых усилий, пускай даже чрезмерных, но ведущих в будущее.

О чрезмерности, подготавливая наше время и его усилия, писал молодой Толстой. Вот как он описывает свой переход через Альпы.

Толстой пошел через горы не один, а взяв с собой мальчика. Это Саша нужен ему для того, чтобы легче было вместе с ним лезть на скалы и перепрыгивать через камни. Вот что писал Толстой:

«Уж мальчик мне был чрезвычайно полезен одним тем, что избавлял меня от мысли о себе и тем самым придавал мне силы, веселости и моральной гармоничности, ежели можно так выразиться.

Я убежден, что в человека вложена бесконечная не только моральная, но даже физическая бесконечная сила, но вместе с тем на эту силу положен ужасный тормоз — любовь к себе, или, скорее, память о себе, которая производит бессилие. Но как только человек вырвется из этого тормоза, он получает всемогущество. Хотелось бы мне сказать, что лучшее средство вырваться есть любовь к другим, но, к несчастью, это было бы несправедливо. Всемогущество есть бессознательность, бессилие — память о себе. Спастись от этой памяти о себе можно посредством любви к другим, посредством сна, пьянства, труда и т. д.; но вся жизнь людей проходит в искании этого забвения. — Отчего происходит сила ясновидящих, лунатиков, горячечных или людей, находящихся под влиянием страсти? матерей, людей и животных, защищающих своих детей? Отчего вы не в состоянии произнести правильно слова, ежели вы только будете думать о том, как бы его произнести правильно?»¹

Усилия России, усилия народа, создающего новое общество, как бы чрезмерны. Но люди делают их, забывая самих себя, не для себя, хотя и для себя. Мать воспитывает ребенка и жертвует всем для него, но в то же время и для себя. Воин, сражающийся в армии, воюет и за себя, но совершает как бы чрезмерный подвиг. Только сейчас человечество вступает в эпоху, подготовленную всей историей. Все, что было прежде, может быть, скоро окажется только предысторией: будет у

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1931, с. 196.

человека глубокое дыхание, будет у человека полный и здоровый ритм сердца, человек, наконец, осуществится в том, что казалось чрезмерным. То, что мы требуем от себя, то, что мы делаем каждый день, кажется чрезмерным нашим соседям, пока они не вступили на наш путь. Но чрезмерны были усилия, которые приходились на долю рожавшей женщины, и усилия крестьянина, когда он убирал в короткие скупые сроки северной осени урожай.

О советских масштабах подвига

Мы иногда увлекаемся маленькими темами; думаем, что это реализм.

Но это часть реализма, потому что человечество создало более, чем Ноев ковчег, оно переплыло океаны и, освоив земли, осваивает звезды. День сегодняшний сам по себе чрезмерен. Не надо ссылаться на пример классиков, которые будто бы писали о простом, об обычном. Они показывали закономерность, вероятность чрезмерного, потому что воин в «Войне и мире» Толстого чрезмерен по своему напряжению героизма и чрезмерны страдания Ивана Ильича, который понял перед смертью, что он прожил жизнь впустую, как все, то есть слишком осторожно.

История путешествий полна рассказами о подвигах.

Чехов написал заметку о смерти Пржевальского. Он говорил о доброкачественной заразе подвига, о том, что подвиг создает резонанс. Он восхищался тем, что Пржевальский завещал похоронить себя на берегах озера Иссык-Куль, преодолев тоску по родине. Место подвига стало родиной для искателя.

В детстве мы увлекались романами Жюль Верна, вымышленной историей подвигов капитана Гаттераса, за которой стояли настоящие подвиги полярных исследователей. Карта мира покрыта именами исследователей, и все эти имена — памятники о подвигах. Знание мира создано подвигами. Оно освещено подвигами, как прожекторами.

История путешествий и подвигов путешественников известна нам уже со времен Египта, и подвиги Одиссея описанные в «Одиссее» Гомера, были началом европейской географии.

В наше время количество подвигов как бы сгустилось. Мы как будто смотрим в небо своего мира через телескоп и запоминаем то, что прежде пропускали. Но важно

другое — количество подвигов на самом деле увеличилось, потому что мир наш, наш советский мир, забыл себя, помня о себе: он самозабвенно создает себя. С одной стороны, подвиг рабочего, его труд получил подпись, имя, а с другой — человек привык работать, помня не только о себе. История челюскинцев, история их спасения стала эпопеей, она воспитывала молодость советских людей.

О советских алмазах

В № 8 журнала «Юность» за 1957 год был напечатан скромный рассказ-очерк В. Осипова под названием «Неотправленное письмо».

Валерий Осипов, корреспондент «Комсомольской правды», в 1957 году был в Якутии и там услышал рассказ о первооткрывателях алмазных месторождений.

Алмазы в России находили на Урале, но эти находки были случайны, и месторождений на основе их не нашли. Между тем алмазы не только украшение, но и материал, необходимый для современной промышленности. Алмаз режет любой самый твердый сплав. Обработка многих сплавов невозможна без алмазов. Алмаз хорошо бурит почву. Быстрая проходка через твердые породы невозможна без алмаза. Алмаз — такой материал, который нам нужен в большом количестве. Прежде алмазы украшали короны государей и лежали в алмазных фондах. Сейчас нам нужны алмазы для бурильных коронок и для промышленности.

Сходство геологии Якутии с геологией алмазных полей Южной Африки выяснялось уже давно.

В голодном Ленинграде, во время блокады, по точным картам работа была доведена до конца, и местонахождение алмазных полей было теоретически уточнено.

Результаты были обнадеживающие. Спутники алмазов — пиропы — были найдены, количество пиропов местами увеличилось, следы алмазов сгустились.

Была найдена наконец порода, в которой обычно находят алмазы. Порода эта называется кимберлит. Теперь надо было найти алмазные трубки.

Но лето в Якутии короткое. Разведки шли в местах вечной мерзлоты, каждое место для каждого шурфа надо было сперва оттаивать, разводя костер.

Возникает конфликт человека с природой. Этот конфликт осложняется тем, что на борьбу дается мало времени. Человек все время находится в этой борьбе в

трагическом цейтноте. Усилия, которые прилагают советские изыскатели, огромны. Они необходимы, но граничат с подвигом.

В очерке Осипова повествовалось об отряде геолога Константина Сабинина. Отряд очень маленький — четыре человека: проводник Сергей, два молодых геолога, Герман и Татьяна, и сам начальник экспедиции. Долго не находили алмазов. Нашли обломок кимберлита и наконец, но уже к самой осени, нашли алмазы. Начальник экспедиции не успел отправить своей жене письмо, и поэтому он писал письмо-дневник, и сам очерк получил название «Неотправленное письмо».

Экспедиция запаздывала. Начались дожди — начались преждевременно. Поставив опознавательные знаки, составив карту, экспедиция начала выход из тайги. Но погиб проводник. Дорога оказалась чрезвычайно сложной. Геолог — Герман, в которого была влюблена молодая изыскательница Таня, — повредил ногу и ушел в тайгу, чтобы погибнуть: он не хотел обременять собой экспедицию. Он погиб, для того чтобы не погибли все. В результате шли двое — начальник экспедиции и Таня.

Идти надо было к рекам, потому что поиски экспедиции шли и легче всего было получить помощь на реках — единственной дороге в тайге.

Таня ушла, оставив записку, что она уходит к Герману, что одному начальнику экспедиции спастись легче.

В очерке рассказывается, как погиб около самого стойбища начальник экспедиции. Тело его было найдено не скоро.

Вокруг трубки, открытой отрядом Сабинина, нашли потом еще несколько месторождений.

Вся эта история трагична, но подвиг, который в ней описан, высок.

Люди знают, что на путях к Северному и Южному полюсам, на путях через пустыни, в проливах, усеченных утесами, погибло много людей. Но они шли, они идут.

Мы, говоря о типичном, не должны думать, что типичное — это обыкновенное. Типичное, скорее, то, что выделяет в человеке самое существенное.

И только с этой точки зрения положение Дон Кихота. Отелло, Пугачева или героя «Детства» Горького типично.

Типичное может быть и необыкновенным.

Очень часто типичное сказывается при преодолении необычайных препятствий.

Великий физик Резерфорд говорил, что главное средство для достижения цели — это препятствие. Именно препятствие является путем к цели. Преодолевая препятствие, человек принимает новое решение, создает обход-

ные пути, выясняет законы природы, особенности мира планеты, которая досталась в удел человечеству и которая им пересоздается.

О сценарии

Г. Колтунов, автор сценария «Сорок первый», снятого Чухраем, талантливый сценарист, преодолевший в своей жизни много препятствий, начал вместе с Осиповым сценарий для режиссера Калатозова. Казалось, что в очерке Осипова дано очень много: перипетии очерка ясны, видны люди, видны их отношения. Мы знаем, что Герман любил Таню и она его любила, знаем, что оба они были способны на самоотвержение. Мы не знаем, что испытывал Сергей и кто он такой, что это за человек. Об этом человеке мы должны догадаться.

Очерк кончается гибелью всех участников экспедиции — цель не достигнута.

Но есть другие истории. Есть записи об изыскателях, которые прокладывали трассы для железнодорожных путей и запаздывали в тайге, строили плот, плыли на порогах, погибал плот — они строили второй, третий, четвертый, иногда выплывали, иногда погибали.

Тема человека на плоту, рассказ о бесконечных усилиях человека как бы законны в этом сценарии. Она может быть прибавлена к подлинной истории.

Что такое вымысел в литературе?

Понятие вымысла сродни понятию изобретения. В старину так и писали, и это толкование стояло в старом академическом словаре, которым иногда пользовался Пушкин: вымысел — изобретение.

В то же время слово «вымысел» находилось рядом с такими словами, как «выработка», «вырубка», «выписка», — словами, в которых рассказывается об усилии выделения чего-нибудь из чего-нибудь. Вымышляя, мы как бы вырубам, выкапываем, выделяем мыслью часть из действительности.

Вымысел в своей основе имеет элементы и синтеза и анализа. За «вымыслом» в процессе художественного творчества идет «сочинение», то есть соединение частей. «Чин» означает приведение в порядок, соподчиненность различных понятий, которые до этого сочинения порядка не имели.

В сценарии есть элементы «вымысла» и «сочинения», то есть элементы соединения прежде разрозненных явлений действительности.

Нам нужно знать, почему запоздала экспедиция. В судьбе, постигшей экспедицию Сабинина, была вина руководителя: он сам считал, что, будучи застигнута дождями, экспедиция должна оставаться на месте — на месте ее было бы легче искать.

В сценарии появилось новое препятствие — лесные пожары. Этот вымысел я считаю неверным.

Пожары эти уже вне вины Сабинина, и, может быть, поэтому они и были вымышлены.

Почему я оспариваю пожар? Потому что стихийное бедствие в кинематографе очень часто выражается пожаром.

В произведении Калатозова люди путаются в прекрасно снятом кустарнике. Нет логики борьбы. Зритель теряет сочувствие к героям, устает от несчастий.

Мы должны признаться, и это урок нам: советский зритель не полюбил эту картину.

В старых лентах Калатозова я помню три пожара. Пожары в американской кинематографии бесчисленны: вспомним хотя бы пожар, который охватывает лес, где живет олень Бэмби, в мультипликационной картине Диснея; в ленте Згуриди семейство бобров переживает пожар, хотя именно бобрам, как животным, живущим в воде, пожар наименее опасен — они могут отсидеться под водой, они умеют это делать, пожар может повредить только их пищевым запасам.

Пожар — несколько цитатное явление в кинематографе.

Вымысел и сочинение эпизодов на плоту превосходны.

Это реально, понятно и дает длительность усилий, как бы проверяются человеческие возможности.

Выделение истории неотправленного письма дает возможность оценки событий героем, психологизирует подвиг.

Сценарий прочитан не так, как написан, прочитан могучим голосом, но невнятно.

Говорят, что режиссер поддался влиянию оператора — это не вполне верно. Калатозов — сам оператор и обладает зрительным мышлением.

Нет, это тайга, ее широкопланность, необходимость показать значение времени, необходимость показать человека времени, трагедию запаздывания экспедиции. Трагедия осени, зимы, ледохода вытеснила из драматургического произведения то, что не вполне органично было включено в сценарий.

Герои ленты составляли не только карту алмазных россыпей, они составляли план нового кинематографического произведения, которое может охватить новую дей-

ствительность. Не все дошло, и карта спуталась, хотя подвиг совершен.

Когда-то, лет тридцать тому назад, молодые сценаристы советского кино говорили, что хорошо было бы писать либретто по сценарию, то есть, написав сценарий, увидев его вместе с режиссером, опять превращать его в либретто.

Таким либретто для ленты Калатозова был рассказ Осипова. Но Колтунов во многом правильно раскрыл очерк-сценарий. Он сделал людей более круглыми, отчетливыми, дал их столкновения, попытался дать вину Тани перед начальником экспедиции, вину прощенную,— это она не передала письмо на самолет. Было много выдумок, и выдумок полноценных, но ритм вещи, ее зрительная сторона, вновь найденная, не были предусмотрены сценарием.

Вместе с режиссером, с оператором, с актером на подвиге съемки должен быть и сценарист, потому что вещь всегда пересоздается и будет пересоздаваться в процессе съемки. Думать надо не на съемочной площадке, но додумывать вещь надо и тогда, когда ее видишь.

Великие писатели не боялись ломать корректуру. Если бы нас заставили не писать столько, сколько писал Толстой, а хотя бы носить со стола на стол его рукописи, мы заболели бы сердечной болезнью— так много у него исписанной бумаги. Сколько попыток найти единое правильное решение!

Кино требует работы такого же напряжения. Картину надо рисовать так, как рисовал ее Эйзенштейн: рисовать, зная натуру. Кроме того, надо беречь на кинофабрике творческую мысль, понимая жанр и стиль работы.

Я прочитал сценарий Колтунова, на основе которого была создана картина «Неотправленное письмо», и сравниваю новеллу Осипова со сценарием и лентой, частично мною уже рассказанными.

Сценарий хорош, но не до конца осуществлен. Вина ли это режиссера или сценариста, или это результат какой-то неслаженности нашей общей художественной работы?

В сценарии подробно разработана любовная история. Там намечены не только любовь Тани к Герману, любовь настоящая и искренняя, но и любовь, преклонение Тани перед начальником экспедиции. Может быть, это имеет смысл, но в картине развернулась любовь Сергея к Тане, и она вытеснила другую линию человеческих отношений.

В сценарии хорошо показаны конфликтные моменты, например, созревание решения Германа (в фильме Андрея) уйти и погибнуть. Это делается на счете конзервных банок: он подсчитывает рацион экспедиции без

себя. Хорошо подготовлен уход Германа: сперва это дается как шутка.

Что было потеряно в картине?

Когда-то Калатозов снял превосходную ленту «Соль Сванетии». Картина не была принята. Я взялся ее переделывать вместе с Калатозовым, тогда еще совсем молодым человеком. Дело считалось невозможным. Справились мы с ним в несколько дней, и лента прошла как выдающееся произведение и превосходно была оценена зрителем.

Что же я предложил сделать?

Я посоветовал Калатозову включить в ленту ненапряженные, так сказать, хроникальные куски из жизни горцев Кавказа и помню, что куски были взяты из хроникальной ленты «Сванетия».

Михаил Калатозов — режиссер страстный. Он воспитан на операторской работе, мыслил зрительными кадрами, сталкивая эти зрительные кадры.

Патетичность сванского обычая погребения была выражена в ленте патетическими средствами. Но в искусстве необходимы площадки, так же как на лестнице. Напряжение не может быть непрерывным. Должен быть определенный ритм чередования напряжения и временно-го отдыха.

В греческих трагедиях после напряженных сцен выходил хор, который как бы замедлял действие, вводя элементы оценки действия, причем шли строфы и антистрофы — как бы размышление, раздумье о действии.

Когда я был очень молод, А. М. Горький, которому многое нравилось в моей тогдашней прозе, говорил, что надо дать передышку читателю, описать как бы нейтральное, дать вздох. Я посоветовал Калатозову дать такие места замедления в горной дороге его картины «Соль Сванетии».

Таких кусков в картине «Неотправленное письмо» почти нет. Лента перенапряжена. Ее пафос непрерывен, и он утомляет зрителя.

Мне кажется, что в ленте неправильно то, что вначале не рассказана методология поиска алмазов. Почему Сабинин запаздывает с уходом экспедиции? Что создало его веру в то, что алмазы будут? Люди что-то моят, чего-то ищут, но что они ищут, на чем основана их вера — я не знаю. Это, может быть, в кино и скучно, но в начале картины может идти простой рассказ.

Дальше в огне разгорающихся конфликтов и столкновений найти место для объяснения трудно. Здесь — чем тише мы начнем, тем громче будет голос пафоса столкновений.

Мои возражения против сценария сводятся не только к непонятности технологической части. Надо было уточнить перипетии борьбы. Пожар в тайге страшен—это вещь совершенно реальная, но он настолько страшен, что через пожар нельзя идти, его можно только обходить. Тогда обход пожара создаст огромные трудности времени, а время—это усталость людей и приближение грозной зимы.

Может быть, то, что было в очерке у Осипова,—добровольный уход Тани к Герману—сильнее того, что Тania падает и замерзает просто от усталости.

В замысле, в режиссерской работе были алмазы, но зритель их не увидел, а мы ищем алмазы для него.

О немом кино и о фактуре кинематографического кадра

Был тезис—немая кинематография. Она родилась из искусства клоуна-мима и из фотографии. В самой фотографии, в выборе кадра, освещении и тем более в сопоставлении фотографий были и тогда элементы анализа и искусства. Кинематография приобрела характер движущейся живописи; увеличивалось смысловое значение кинофильма.

В зависимости от того, как мы располагаем картину, как пользуемся в ней зрительными элементами, как показываем дальние планы, какую смысловую нагрузку на них даем, фильм получает разное смысловое значение.

Часто говорят о фактуре живописи, о самом характере прокладки штриха.

Такой реалистический художник, как Федотов, обладал необыкновенно интересной фактурой мазка. Мне привелось рассматривать его картины через увеличительное стекло. Возьмем раннюю картину Федотова «Разборчивая невеста». Стоит на коленях нарядно одетый горбун в узких клетчатых брюках. Рядом брошен букет.

Картина небольшая. Впечатление, что вы видите каждый цветок в букете. Берете увеличительное стекло, и оказывается, что весь букет дан одним разноцветным мазком. Цветов нет, но вы их видите. Картина, которая является почти миниатюрой, написана широким мазком, и это дает ей новое качество, позволяет ее иначе разглядывать. Цветок существует на рисунке так, как он существует в воображении—как нечто нарядное, свежее, пестрое. Тщательно выписанный цветок стал как бы

самостоятельной темой картины, а цветок из свадебного букета — смысловой знак цветка.

Понятие о фактуре живописи интересно не только одному любителю чистого искусства. У каждой художественной школы, каждого художника свой способ писать, своя рука, свой почерк.

Так же существует и словесное искусство. Стих изменяет свою «фактуру» от эпохи к эпохе.

Об этом первый заговорил Белинский в статьях о Пушкине, он же и ввел этот термин, сравнивая «фактуру» стиха Пушкина с «фактурой» стихов Жуковского и Батюшкова (статья четвертая). «Фактура» стиха, по мнению Белинского, меняется довольно быстро и у самого Пушкина.

Киноизображение имеет свою фактуру. Киноснимки Тиссэ, Москвина, Левицкого, Головни, Кузнецова, Демущего, Урусевского, с которым сейчас работает Калатозов, разнофактурны. В них по-разному легли зерна потемневшего серебра, которым живописует оператор.

У Головни в картинах Пудовкина фотография как будто слегка хроникальна, кадр не вычищен, он как будто небрежен, и это придает ему особую правдивую простоту, от которой художник иногда доходит до тщательности данных, выисканных кадров, которые приходится на смысловые фокусы картины, на главную смысловую игру.

Левицкий работал светом и при помощи света, экономно данного, строил пространство кадра, используя блик и световой контраст.

Кинохудожник снимает аппаратом, который имеет один глаз, а человек видит двумя глазами, и эти два глаза и их движение дают ощутимую объемность предмета. Но человек, смотрящий одним глазом, видит глубину, потому что его глаз ощупывает предмет, осматривает его. Процесс зрения есть процесс оглядывания, зрительного движения.

Организация движения в кадре — это и есть постройка пространства кадра.

Ленты Эйзенштейна составлены из движущихся смысловых картин. Они восприняли в последний период работы великого художника технику старой русской живописи. Старая икона является не только иконой, но иногда и политическим документом. Икона «Церковь воинствующая», выставленная в Третьяковской галерее и изображающая в своей основе взятие Казани, расширение русского государства, построена на развернутых смысловых полотнах.

Монтаж — это одно из явлений мышления, это постро-

ение предмета из его частей, взятых в существе, причем такое построение, при котором художник передает зрителю свое отношение к предмету.

О мышлении зрительными рядами и о монтаже

Эпоха звукового кино — большой этап великого кинематографического искусства. Но слово и зрение находятся в сложном взаимоотношении. Зрение мгновенно — недаром существуют слова «миг», «мигание». Одно раскрытие глаз уже раскрывает перед нами мир в его целостности, хотя еще и недосмотренный. Слово подчинено времени. Фраза требует большего времени. Музыка свободнее в понятиях времени, чем речь, потому что слово договаривается, особенно в старом театре. В театре у Толстого, в «Живом труппе», и у Чехова слово часто служит сигналом, вызывающим определенное представление, так же как в действительности.

Во всяком случае восприятие слова медленнее акта зрительного восприятия.

Слово с его кажущейся простотой передачи смысла явлений привело кино в театр. Люди стали больше говорить о своих намерениях и обоснованиях, чем передавать свои ощущения. Широта мира, которую познавал человек в немом кино, умение видеть окружающее, умение делать человека центром мира, не уничтожая его, — все это часто смывалось в звуковом кино театральными условностями. Кино попало в театральную коробку. На этом этапе мы имеем большие удачи, которые сейчас не буду перечислять.

От слова кинематография не откажется. После тезиса — кино мимическое, после антитезиса — кино театральное должен создаться синтез звукового кино, которому будет возвращено значение зрительного образа, значение смыслового движения. Немые ленты Чаплина — ленты, основанные на жесте, «Иван Грозный» Эйзенштейна — лента, основанная на семантическом движении масс, — новые явления в кинематографе. Мир, который мы знаем, мир, который мы строим, — это не задник, находящийся за человеком, это нечто связанное с человеком, определяющее его поведение. Выхваченный из природы человек, человек без города, без улицы, без неба, без леса — это пленник, больной человек, положенный в постель, а не человек полноценный.

Мы забыли опыт Довженко, который показал нам необыкновенные примеры смыслового кадра. Довженко показал, как человека несут в открытом гробу и как

дерево, выращенное людьми, как бы ласкает героя — ветка яблони проходит под подбородком убитого.

Калатозов — ученик Кулешова, который умел показывать кадры, пожирающие пространство, разливы рек, одинокие деревья на фоне пустого горизонта, мощное движение порталных кранов. Калатозов — сам оператор. То есть художник движения. Оператор Урусевский — человек, воспитанный графикой.

Не только лицо человека выразительно. Выразителен весь человек; лицо человека выразительно со всем существом человека. Недаром Чаплин может сыграть даже фиалку и сосну: для этого художнику нужны руки.

Греческая трагедия глубоко человечна, но она разыгрывалась в огромных амфитеатрах. Актер стоял на котурнах, его лицо было закрыто маской. Слово и движение передавали душу человека.

Графика, выделяющая контур фигуры, показывающая сущность движения человека во взаимоотношении с обстановкой, связь жестов людей — гравюра — воспитала Урусевского.

В киноленте мы видим актеров, взятых в главной сущности — в движении, в их отношении с природой, с которой они борются, которую они преодолевают. Тут, однако, еще многое начеркано, еще не все разобрано. На этом рисунке есть случайные штрихи. Но если я спорю с пожаром в картине Калатозова, то я понимаю, какое значение для художника имеет цепь людей, идущих в дыму, и это не тени людей, это сущность их движения. Здесь мы видим человека не нарушенно, не искаженно. Но данного в своей сущности.

О слове в киноленте

Говорят, что машина Уатта очень сильно шумела и пыхла. Это происходило потому, что конструкция далеко еще не достигла совершенства. Конные насосы и старые мельницы работали лучше.

В картине Калатозова, как я уже сказал, есть ложные штрихи, есть шум, и вздохи, и неспрятанные усилия, но в ней есть великий современный пафос, есть разговор о главном, а главные победы достигаются на главном направлении.

Язык былины и песни отличается от разговорной речи — это язык народной литературы. Он найден, отобран. Он как золото, вымытое из золотоносного песка.

Очень уж много разговаривают в кинокартинах.

В повестях Чехова, как я уже отмечал, диалога немного. Автор рассказывает о своих героях сам и знает о них больше, чем они могут о себе сказать.

Но киноинсценировщикам кажется, что слов в киноленте не хватает, они начинают передавать авторские описания и авторский анализ героям, то есть даруют героям то самопознание, которым те не обладают и обладать не должны.

Диалоги наших лент, в сущности говоря, даже не диалоги—это больше монологи. Люди говорят, как бы прямо обращаясь к зрителю, даже не поворачиваясь к собеседнику. Герои говорят то самое, что про них хочет сказать автор; разницы между самопониманием человека и истинной сущностью его нет. А между тем это основное в реалистическом искусстве.

Слово в «Неотправленном письме» кратко. Это уже достигнуто. Но речь в картине «Неотправленное письмо» иногда слишком бытова. Она была бы хороша для пьесы, написанной о жизни юношества, для разговора о недостатках преподавания в десятом или восьмом классе. Но в рассказе о чрезмерности нужно и слово другого качества.

Слово подвига отличается от слова разговора. Шекспир давал в одном произведении и бытовое слово и высокое слово человека, достигшего истинного напряжения и понимания мира.

«Повесть пламенных лет»

Для того чтобы выразить себя, художник создает разные методы анализа, разные способы выражения единства отношения, разные способы собирания впечатлений мира воедино.

Старый роман викторианской эпохи собирал жизнь показом истории семьи, замужества, наследства, торгового соперничества. Уже Салтыков-Щедрин говорил, что этот способ создания единства не вечен, что он пройдет:

«Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль.

Этот теплый, уютный, хорошо обозначившийся элемент, который давал содержание роману, улетучивается на глазах у всех».

Формы искусства сменяются. Мы ощущаем эту смену. Сменяются они у художников разного мироощущения по-разному.

В жаркий летний день в небольшом просмотровом зале Союза кинорботников я видел картину — очень хорошую картину, хорошую по размеру таланта автора — Феллини. Лента называется «Сладкая жизнь». Она рассказывает о жизни людей в Риме, в городе, в котором много людей, много зданий, автомобилей, широких, как ванная комната, — и совсем нет счастья.

Лента начинается с того, что над городом, простерши деревянные (а может быть, гипсовые) руки, пролетает фигура Христа, которую транспортируют, привязав к вертолету. Статуя не пародийна, она только мертва. Мертва, как тень на зданиях, и призрачна, как эта тень.

Как стая эвменид, преследующих матереубийцу Ореста, за героями гонятся с киноаппаратами и осветительными приборами репортеры. Они бегут короткодышащей стаей, перепрыгивая друг через друга, выхватывая сенсацию из жизни. Большой мир подается поисками прожекторов, шарящих по небу, страхом атомной войны, отсутствием представления, как с ней бороться.

Единство этой картины — единство отчаяния и страха. И в то же время — это единство газетной полосы, в которой напечатаны происшествия. Происшествия собраны по признаку своей необычности, поразительности, нечеловечности, небывалости. Но так как день идет за днем, эти небывалости повторяются, образуя быт гибнущих Содома и Гоморры.

Испуганный человек, богатый, умный, убивает своих детей. Мать об этом еще не знает. Веселая, она идет по городу с покупками. Эвмениды газет нагоняют ее, снимают во всех позах, сообщают об ужасе и регистрируют для газет моменты узнавания.

Мир дается в сенсационном разглядывании.

Показано, как ждут чуда. Для чуда построили подмости, привезли аппаратуру. Но прошел дождь, накаленные «юпитеры» лопаются, рассыпаются, а чуда нет — оно прирезилось детям.

Мир показан не в катастрофе, но в единстве отчаяния.

Это работа настоящего художника. В старом, брошенном, пыльном и как будто тысячи раз уже снятом в кино замке вы видите молодого человека, одетого в свитер с широким воротом. И хотя у него нет эпизода, вы по

движению юноши знаете, кто он такой, что с ним может произойти. Вы понимаете отношение художника к этому человеку.

Так как эта картина—в то же время газета, то она может быть любой длины, как будто идет номер за номером.

Природа тоже дана в едином ощущении уродства и безнадежности.

Море выхаркивает большую слизистую рыбу с большим глазом, и в этом глазу вы видите то же отчаяние.

По актерскому незаметному и разнообразному мастерству, по новизне сюжетных связей лента очень талантлива.

Теперь расскажем о другой ленте. Я говорю о «Повести пламенных лет», потому что хочу дышать воздухом Днепра и Десны.

Сценарий этой повести был создан в 1944—1945 годах. Ему сейчас шестнадцать лет. Картина рассказывает о самом страшном, что пережило человечество за свою долгую жизнь,—о войне, в которой Советский Союз сокрушил нападение фашистов.

Небывалая вещь: сценарий пережил десятилетия.

Горит Украина, убивают ее детей. Плывут люди под обстрелом через широкий Днепр. Идут танки в атаку. Приходят женщины из плена опозоренными. Матери узнают о смерти детей. Солдаты приходят в свои разоренные дома.

Есть слово, которое мы поистерли. Слово это латинское по происхождению, называется оно «оптимизм». Optimis—значит превосходный. Оптимизм—это представление о мире, как о мире превосходном. Может быть, поэтому на это слово иногда сердятся. Мир сам по себе не превосходен, он не заслуживает пятерки за поведение, или, как говорит поэт, «для веселия планета наша мало оборудована».

Мир подлежит переделке, счастье должно быть завоевано и защищено.

Но лента Довженко—Солнцевой очищает как трагедия. Она говорит не о гибели, а о подвиге—и это превосходно.

Герой ленты—молодой хлопец Иван Орлюк, роль которого играет Н. Винграновский, ученик А. П. Довженко по ВГИКу. В его голосе слышу голос Сашко. Этот юноша в фильме все время находится на краю гибели, испытывая невероятные трудности. Это—Советская Россия, которая страдает на глазах всего мира.

Поговорим и об этом по-прямому.

Смотрели мы в годы войны на экранах английскую хронику: достойно выглядящую на экране цельную и крупную голову премьер-министра Англии Уинстона Черчилля. Прилетел он откуда-то куда-то и показывал народу два пальца рогаткой — так, как показывают детям козу, но держа пальцы не горизонтально, а вертикально.

Я думал, что премьер-министр показывает цифру «2», что он говорит о втором фронте. Обрадовался очень, потому что на первом фронте у меня был на долгой войне сын — он не дожил до двадцати лет: в звании командира батареи его убили в Восточной Пруссии.

Но господин премьер-министр показывал не цифру «2» — он показывал букву «V» — викторию.

Это была победа, победа почти без своей крови.

Умирает Иван Орлюк на запыленных танками полях, умирает, взрывая танки. Тонет Иван Орлюк в холодном Днепре. Лежит Иван Орлюк в безнадежной операции, требуя жизни и добиваясь жизни. Мир им восхищается, показывая рогульками два пальца.

Иван Орлюк остался жив. Это тоже реально. Столько людей уходят на войну, столько миллионов пуль пронизало драгоценные человеческие тела! Но после войны остались и живые воины. Иван Орлюк, воскресающий после безнадежных ранений, — это реальность жизни народа. Человек воскресает, потому что хочет сражаться, потому что неистощим в своем сопротивлении, он — народ.

Картина говорит о подвигах. Картина трагична и крупноформатна. Новая техника как раз по ней. Она как будто родилась для нее. Юлия Солнцева принесла мужу своему, Сашко Довженко, подарок — великую картину по его сценарию. Он ее не увидит: человеческое сердце устает в спорах.

Картина превосходно снята. Мы так злоупотребляем хорошими словами, что хочется сказать как-то проще. Картина сыграна и снята, и сценарий написан на уровне подвига. Широкие планы разумно сменяют друг друга, показывая все время новые точки зрения, новое видение подвига. Над всем господствует голос автора. Авторский текст превосходно читает Сергей Бондарчук. Он не подражает голосу Довженко. Это свой голос, голос сегодняшнего человека со спокойной совестью, голос солдата, оценивающего сражение. Голос не вспоминающий, а как будто звучащий в то же время, когда совершаются те события, которые закреплены на съемке.

Долгую, трудную, как будто разъясняющую роль генерала Глазунова играет Борис Андреев. Генерал посылает

людей на смерть, объясняет необходимость смерти и не узнает солдата, когда тот вернулся из боя. Он ждал солдата Орлюка, он думал о нем, как о сыне, но не узнал.

Герой как будто обгорел—не в страхе, а в великом отвращении к войне. Это отвращение существует: мы—мирный народ.

В картине есть сцены поразительные. Угнали Марию в фашистский плен. Вернулась она на родину, неся на руках ребенка неизвестно от кого. Ребенок завернут в серую, как печаль, шаль. Человек, который любил Марию, говорят, где-то на родине. Она ищет его. Да, он ждет ее: его памятник стоит на берегу по-ночному блистающей речки, и за ним огромная, широкоформатная, могучая, красивая, грозная страна.

3. Кириенко выдерживает труднейшую роль женщины—не виноватой и виноватой.

Женщина, которую погубила война, говорит с памятником мужа-героя. Это все так условно, что могло бы быть плохо,—но прекрасно. Потому что не только судьба семьи определяет картину. Судьба семьи и план личной жизни лежат на карте страны. Выпуклость шара земли ощущается ногами актеров. Они топчут земной шар, поднимаясь на его крутизны, неся на плечах раненых и убитых. Картина построена из крупных блоков, ее надо понимать в едином советском плане отношения к долгу—подвигу.

План жизни с новым представлением о необходимости продвижения для счастья человечества, для нашего счастья, для счастья вот этих самых немцев, которых мы тогда должны были убивать, определяет картину. В этой крупноблочной картине, смонтированной из таких кусков, из которых не складывались даже египетские пирамиды, политический размах, совесть художника, принимающая на себя ответственность за кровь и жертвы и за страдания своего народа, делают все реальным.

Смотря картину, я потерял ощущение, что слышу музыку Гавриила Попова, композитора, которого люблю, не ощущал работу Ф. Проворова, А. Темерина—превосходных операторов. Все слилось, все потонуло в единой атаке, все умирает для победы картины.

Картина смотрится с единым отношением к ней.

Именно поэтому надо говорить об ошибках и неполных удачах.

Очень хорошо снята свадьба Ивана Орлюка и Ульяны (С. Жгун). Это военная свадьба, свадьба в разрушенном доме, освещенная лампочками разведчиков. Люди поют на свадьбе песни войны: «Пусть ярость благородная

вскипает, как волна...» Но трагичность свадьбы растяну- та, пласть девушек и их венки пестры.

Цветущих деревьев в картине также многовато.

Сцена урока Ульяны при фашистах несколько напоми- нает мне старый рассказ Альфонса Доде о том, как учитель в оккупированном Эльзасе дает последний урок французского языка своим ученикам.

Некоторые бытовые сцены картины слабее картин боев: рождественский вечер, который встречают старики на холодной печи, среди разрушенного села, декоративен и длинен.

В ленте есть лишних двести пятьдесят — триста мет- ров, и это мешает ее единому восприятию.

Но в ленте есть вещи, которые я, работник, знающий кино с момента появления первых картин по сегодняшний день, не видел никогда. В ней такое великое воодушев- ление и такие могучие руки, которые организуют съемку так, чтобы зритель не видел организации. Есть могучая логика искусства, растворенная вдохновением.

В ленте есть превосходные бытовые сцены. Девушка, которую расстреляли фашисты, осталась жива. Она даже не безумна, но все время смеется и не может удержать смеха, а только закрывает рот рукой. Девушка приходит на суд, перед ней люди, которые ее убивали, и она смеется. Она стыдится своего смеха, а убийцы ужасают- ся. Это очень страшно и сыграно молодой артисткой М. Булгаковой со страшной простотой.

Не выделено режиссером в сцене посева то, что сеющая улыбающаяся женщина — та самая девушка, ко- торая не могла не смеяться на суде. Кадр не доказывает, что женщина выздоровела, но показывает ее новое место в жизни. Это снято, но это должно быть педалировано, выделено, подчеркнуто.

Сцена, в которой учительница вернулась в школу и говорит с детьми о том, кто чего хочет, снята превосход- но: здесь сценарий осуществлен до конца.

Одни хотят хлеба, кто-то уже думает о любви, а замученный тринадцатилетний рябой мальчик собирается жениться, потому что у него на руках двое сирот и корова телится. И вот он советуется — жениться или можно еще подождать.

Многому мы удивлялись у богатырей советского кино. Много мы видели чудес у Эйзенштейна, Пудовкина. Довженко. Много мы видели чудес и у других кинорежис- серов. Оказалось, что время чудес не прошло, что мир кинематографии не состарился, что она готова к новым подвигам и что Сашко Довженко не умер. Он смотрит на нас — седой, розовощекий, сероглазый. Хорошо смотрели

эти глаза. Знал он, что показывать трагедию жизни можно тогда, когда показываешь завидность жизни, ее неисчерпанность. Очарованная Десна — великая река, эта река запомнится мировому искусству. Юлия Ипполитовна Солнцева-Довженко достойна нашего уважения и удивления: она показала неисчерпаемую силу советского искусства.

Конечно, горестно, что основные ленты Александра Петровича Довженко сняты после его смерти. Жалко, что между моментом написания сценария и осуществлением картины прошло более пятнадцати лет. Во время войны, когда создавался сценарий, самые названия орденов показывают, как дорожили мы исторической традицией. Древние подвиги как бы поддерживали советских бойцов.

Сейчас выделение в конце ленты Святослава кажется несколько неожиданным. Александр Петрович не договорил ту тему, к которой он много раз возвращался: эта тема очень значительна, много раз возникала у русских и украинских ученых. Тема эта — общность истории русских племен при самостоятельности их историй и при самостоятельности языков.

Святослав в сценарии Довженко является как герой, общий всем восточнославянским народам.

Переделать превосходный сценарий Довженко, конечно, было нельзя, поэтому в нем есть и недоговоренные части.

Мы переживаем момент нового обогащения кинематографии. Звук и цвет в советской кинематографии вводились с большим трудом и с большими неудачами. Широкий экран оказывается сразу художественно освоенным, необходимым, как бы предсказанным всем развитием советской кинематографии.

Я помню, как мечтал о нем Александр Петрович Довженко.

* * *

Книга Томаса Мора «О наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» вышла в свет в конце 1516 года. В прошлом году академик М. М. Алексеев напечатал в книге «Из истории английской литературы» статью «Славянские источники «Утопии» Томаса Мора». Это любопытнейшая статья исчерпывает то, что было написано об утопиях тогдашнего времени, давая новую разгадку, на каком материале создано великое произведение.

Слово «утопия» значит «нигде», или, может быть, точнее сказать — «без места».

Академик Алексеев предполагал, что в «Утопии» использованы описания патриархальных семей—общин Далматинского приморья.

Данные, которые приводятся в большой статье, интересны, но если академик М. П. Алексеев указывает адрес Утопии, то по нему разыскать место не сумели люди полтысячи лет.

Между тем место, из которого уехали люди, посетившие Утопию, реально: это Англия—ее «обжоры», ее собственники, которые захватывают общинные поля.

Мор писал:

«Ваши овцы... стали такими прожорливыми и неукротимыми, что поедают даже людей, разоряют и опустошают поля, дома и города».

Эту формулу—«овцы пожирают людей»—приводит К. Маркс в «Капитале», ссылаясь на Т. Мора.

Жестокость богатых, страдания бедных изгоняли поэтов с родины, и они искали место, где торжествует совесть.

Это место они называли «Утопией».

В самом названии—«Утопия»—сказано, что этого острова нет; если прав академик Алексеев, то сама славянская задруга находилась в состоянии упадка. Элементы утопии существовали в исчезнувшем прошлом, и корабли утопистов путешествовали без надежды на причал.

Но утопии были не бесполезны. К. Маркс и Ф. Энгельс в «Манифесте Коммунистической партии» писали, разбирая «Критически-утопический социализм и коммунизм»:

«Но в этих социалистических и коммунистических сочинениях содержатся также и критические элементы. Эти сочинения нападают на все основы существующего общества. Поэтому они дали в высшей степени ценный материал для просвещения рабочих. Их положительные выводы насчет будущего общества, например, уничтожение противоположности между городом и деревней, уничтожение семьи, частной наживы, наемного труда, провозглашение общественной гармонии, превращение государства в простое управление производством,—все эти положения выражают лишь необходимость устранения классовой противоположности, которая только что начала развиваться и была известна им лишь в ее первичной бесформенной неопределенности».

Корабли утопистов не причалили к земле справедливости. Новый Свет—Америка, мельком упомянутая в «Утопии» Мора,—стала местом гибели индейцев, угнетения негров и новых видов насилия человека над человеком.

Шли века, и земли справедливости найдены в настоящем и будущем. Это сегодняшняя реальность, и до устройства новой справедливости, для переоборудования земли остались десятилетия. Возникла новая родина человечества, и тем самым становится ясно, для чего создается новое искусство.

Наши писатели-классики прошли через школу утопического социализма. Когда Салтыков-Щедрин требовал создания нового сюжета, он исходил из ощущения несправедливости мира, который его окружал.

Новый сюжет нужен был для того, чтобы обострить восприятие жестокости и неправомерности существующего.

В 1869 году М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «Ясно, что литература, которая ничего другого не делает, как формулирует требования человеческой и общественной совести и дает им надлежащую постановку, не может в этом случае стоять ниже уровня индивидуального и общественного. Но этого недостаточно; она всегда идет далее общества, всегда видит истину ближе, ибо, во-первых, обладает большею против него суммою знаний и, во-вторых, имеет в своем распоряжении более твердые и выработанные приемы, нежели та завещанная преданием рутина, которою располагает большинство».

Мы создаем новую драму, в которой будут показаны те звенья, которых прежде не могло видеть искусство, мы показываем жизнь человека в ее полной целостности. Мы должны написать то, что нашаривало человечество в продолжение тысячелетия в сумраках истории.

Мы создаем мир ценой величайших усилий заново.

Прошлое уходит назад, тонет в тумане и мир насилия, все еще существующий,—это он становится мрачной утопией. Жадность богачей, съедающих целые материки, будет укрошена.

1962

О ПРОЗЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО И О КИНЕМАТОГРАФЕ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ

В апреле 1878 года Толстой писал своему полуприятелю-полусекретарю, философу Н. Н. Страхову: «...все как будто готово для того, чтобы писать—использовать свою семью, обязанности, а недостает толчка, веры в себя, важности дела, недостает энергии заблуждения, земной, стихийной энергии, которую выдумать нельзя и нельзя начинать».

Что же такое энергия заблуждения?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, посмотрим на страну его блужданий.

Великий писатель Лев Николаевич Толстой, труды которого занимают девяносто томов и не исчерпываются этими томами, рукописи которого в листах равняются десяткам тысяч, много раз начинал и бросал работу. Много раз прерывал работу. Прерывал печатание книги в журнале, в отдельном издании, прерывал для того, чтобы заново построить основу, схему вещи. В этой стране Льва Николаевича Толстого проложены великие дороги испытаний и колебаний. В то же время посыл поиска как будто не изменялся. Оценка писательства как подвига никогда не менялась.

Что же получилось?

Возьмем вещи наиболее крупные.

Лев Николаевич Толстой писал повесть «Казачья жизнь» с 1852 по 1863 год. Начал он повесть, пытаясь, очевидно, создать поэму. Он начал писать стихами. Основной сюжет вещи он уже знал. Молодой человек николаевского времени, тяжелого времени, когда соглашаться нельзя, спорить тоже нельзя и жить хочется, человек, не решивший свою жизнь, молодой дворянин, уезжает на Кавказ. Кавказ — старая-старая провинция, открытая многими нашими поэтами. Это место подвига, место изгнания, место поиска. Ехать к горцам, воевать, удивляться простой жизни, искать правду в этой жизни — как будто это повторение «Цыган» Пушкина. Но в этих путешествиях, поисках не было места для души. Места духовного ощущения традиций. Лев Николаевич считал, что казачество, то есть жизнь народа-землепашца, не побывавшего в условиях крепостной зависимости, может быть, самое интересное в русской истории. Он удивлялся тому, что Петру так трудно было завоевать Азов, а казаки заняли его, отбивались в нем.

Но романтические путешествия всегда были связаны с любовью и почти всегда были связаны с любовью неудачной. Девять лет искал Толстой развязку повести. Была такая развязка, что молодой дворянин полюбил казачку, а потом разлюбил ее. Была такая, что он полюбил ее, но его убил соперник-казак. Треугольник «молодой казак — молодой дворянин — женщина», которую оба любят, решался по-разному. И самое печальное то, что было достигнуто в конце. Молодой казак ранен, может быть, умрет, а Оленину, человеку, за которым как будто стоит сам автор, женщина говорит: «Уйди, постылый!» И даже не это самое важное. Важно, что, когда он уезжает, у ворот стоит полудруг Оленина, старый казак

Ерошка, который разговаривает с другими и уже забыл про Оленина, его как бы и не было. Десять лет великий писатель искал место для своего героя и нашел только одно место — забвение.

То, что мы называем вслед за Толстым энергией заблуждения, не является игрою поэта или поэзии.

Первичное недовольство, первичная необходимость смены всегда живут в литературе.

В эпохи изменения, в эпохи предчувствия революции, в эпохи открытия новых стран, в эпохи падения монархий жажда изменений, поиска в искусстве возрастает.

Толстой искал, заблуждался, открывал, находил на великих дорогах «земной, стихийной энергии, которую выдумать нельзя».

Толстой открыл контрапункт в прозе.

Он строит действие многопланово. Сочетание разных планов нужно ему для того, чтобы показать значение каждого из них. Это законы сцепления, это монтаж.

Как относится кино к этому контрапункту? Переноса Толстого на экран, оно чаще всего разрушает многоплановость толстовской прозы. Оно теряет секрет его мастерства.

Экранизатору приходится выбирать. Он хочет вытянуть одну или две нити из ткани, чтобы рассказать о том, что происходит. Об остальном можно кратко сообщить или промолчать. Но у Толстого отдельные нити не вытягиваются, потому что распускается вся ткань.

В «Казаках» Толстой дал анализ чувства Оленина. Но дал не в начале.

«Оленин был юноша, нигде не кончивший курса, нигде не служивший (только числившийся в каком-то присутственном месте), промотавший половину своего состояния и до двадцати четырех лет не избравший еще себе никакой карьеры и никогда ничего не делавший. Он был то, что называется «молодой человек» в московском обществе».

Друзья Оленина удивляются — почему он, довольно богатый человек, с хорошими связями, уезжает, не имея офицерского чина, на Кавказ. Он мог бы жить в Москве. Для него нашли бы службу, и он мог бы выгодно жениться, как женился отец Толстого, на богатой женщине, которую мог бы даже полюбить. Но у Оленина своя судьба — не новая, не первый раз описанная. Это — судьба пушкинского Алеко, который бежал из своей, вероятно, благополучной жизни к цыганам и не смог жить с цыганами.

Итак, Оленин — человек, никем не гонимый, правда, уже растративший половину своего состояния, человек,

любимый своими товарищами, почти любящий девушку, которая его любит, причем эта девушка богата и из хорошей семьи,—едет из своего мира в чужой мир.

Романтизм Кавказа много раз обсуждался, подвергался сомнениям. Но Оленин увидит настоящий, великий и как будто еще не увиденный Кавказ. Его впечатление от гор поддержано лакеем Ванюшкой, который говорит, что «у нас дома не поверят, что это так хорошо».

Толстой дал в своем романе и ту жизнь казачьей станицы, которую он видел, и ту, которая была сравнительно недавно. Это Кавказ Ерошки—старого казака, вольного человека, у которого была самая большая слава, самое лучшее оружие.

Ерошка—почти великан, он так могуч, что широкая грудь, могучие плечи, руки и ноги, не утратившие мускулов, скрадывают его рост.

Ерошка—человек своей нравственности. Он мало верит в бога. Это его не беспокоит. Он не боится посмертного возмездия. Говорят—умрешь, ну что ж, вырастет трава.

И Оленин, вращаясь в казачью жизнь, говорит—ну что ж, что вырастет трава. Он согласен быть **Олениным**. Он не враждебен кабанам, на которых охотится.

Оленин влюбляется в Марьяну—одну из красивейших женщин в станице.

И вот Толстой, человек, реально живший много месяцев в станице, не может создать сюжета, в котором он бы выразил сущность этой жизни. Он изменяет вариант за вариантом. Он вырос на этих изменениях.

Здесь он оглянулся на свое детство. Здесь он смог не увидеть себя мальчиком, а написать как бы мемуары мальчика, ребенка, который записывает то, что он видит.

На Тереке Толстой пережил углубленность жизни, отодвинув от нее ее слабости.

Толстой говорил, что он не может сразу вырезать круг. Он должен долго подправлять.

Толстой разглядывал своих героев, вынашивал их не девять месяцев, как женщина вынашивает ребенка, а много дольше. Он сперва видел своих героев, как будто они его знакомые, и приписывал им то, что приписывается незнакомым людям. И постепенно они, изменяясь, становились известны.

Энергия заблуждения была у Толстого энергией исследования человека, а для этого человек ставился в разные предполагаемые обстоятельства. По известной формуле Пушкина, реально предполагаемые—такие, которые входили в личную жизнь Толстого.

Жизнь казачества обнаруживается в работе, в гульбе,

в войне, в любви, в простоте и высокомерии, потому что казаки считают, что только одни они и есть настоящие люди.

Ерошка говорит Оленину: «Я так думаю, что все одна фальшь». Оленин ему не ответил. Но зритель должен знать, что Оленин не стал отвечать потому, что слишком был согласен с Ерошкой, что все была фальшь в том мире, в который он возвращался.

Экран должен решить это молчание Оленина, чтобы стать в уровень с прозой Толстого. Безмолвный ответ не надо переводить в реплику, взятую из авторской речи. Толстой и сам мог бы дать Оленину нужные слова, если б тот должен был ответить Ерошке. Но несказанное слово здесь автору важнее сказанного. Тут говорят разные смысловые планы, известные читателю. Они должны быть ясны и зрителю.

Этому учит нас проза Толстого, но мы еще плохие ученики. Мы еще, как дети, рассматриваем иллюстрации к его книгам и их экранизируем, эти иллюстрации. А надо экранизировать толстовскую многозначность. Бесконечность смыслов. Неисчерпаемость характеров. Непрерывность их движения.

Экрану предстоит научиться выразить то, что написано у Толстого, когда Оленин уезжает и видит, что женщина не смотрит ему вслед, а говорит с Ерошкой: говорят они о другом, и Оленин это знает.

Не надо переписывать и дописывать Толстого. Не надо его механически сокращать. Надо показать толстовское отношение к войне таким, каким оно написано в романе,—сочетанием многих планов действия. Безухов, человек штатский, мирный, неловкий, очень плохо видящий, на Бородинском поле не случаен. Он нужен Толстому, чтобы показать сражение его глазами. Кинематографического сражения Пьер не видел. Мы могли бы его увидеть, но в другом фильме. А в «Войне и мире» есть только то Бородино, которое увидел Пьер, и никакого другого. Не надо подменять Толстого учебником истории или воспоминаниями очевидцев. У него было свое Бородино, и надо учиться делать его на экране. На место Пьера экранизатору «Войны и мира» становиться не надо—Толстой в своем романе его не предусмотрел.

То, что называется крушением Льва Николаевича Толстого, его уход от обычной литературы,—это поиски нового смысла жизни. Он хочет научиться писать у своих учеников, крестьянских мальчиков, жителей деревни Ясная Поляна. В самом стиле построения фразы, в описании Толстой добивается простоты. Но сюжет у него не упрощается, а усложняется, потому что он отказывается

от старого построения, по которому романы начинались с любви и кончались браком. А у Толстого жизнь все время начинается с начала, а брак и успехи или неуспехи — это только новые поиски огромного здания, в котором нет света и нет пламени.

Лев Николаевич Толстой чрезвычайно много знал. Он умел представить будущее. Он понимал, что явление, которое называлось освобождением крестьян, — это новая трудность, потому что крестьянские платежи были очень высокие. Формально они платились не за крестьянскую душу, а за крестьянскую семью. Платились помещику. Земли давалось мало, с таким расчетом, что мужик должен непременно прийти к помещику на заработки. Повышалась арендная плата. Народ беднел. Попытался найти работу в городе или на новых землях.

Катюша Маслова уходит в дальнюю сибирскую дорогу, на каторгу, как бы случайно связанная с бунтовщиками против царской власти. Ее любит хороший человек. Но она не может остаться с Нехлюдовым, который хочет быть только хорошим человеком.

В русских сказках, в русских преданиях говорилось, что земля стоит на трех китах.

Если говорить о России, о русской литературе, о творчестве Толстого, Достоевского, Чехова, то киты, на которых стояла русская земля в книгах этих мировых гениев, — эти киты не были спокойными.

Это были киты из взволнованного океана, взволнованного до самого дна.

И дно подымалось, возникали новые раскаленные острова.

Я уже говорил и писал о том, что классика имеет смысл экранизировать тогда, когда мы можем почувствовать, понять и воспроизвести его отношение к миру. А он не исчерпывается тем материалом, который описан в романе или повести.

Надо понять, что такое описание и повествование в произведениях. И передать Толстого на экране так, чтобы зритель увидел результаты его художественной работы и его открытия.

Описание у Толстого — это исследование, анализ, размышление, суждение и образ. Вчитаемся в характеристику Оленина: «Но отдавался он своим увлечениям настолько, насколько они не связывали его. Как только отдавшись одному стремлению, он начинал чутко приближение труда и борьбы, мелочной борьбы с жизнью, он инстинктивно торопился оторваться от чувства или дела и восстановить свою свободу. Так он начинал светскую жизнь, службу, хозяйство, музыку, которой одно время

думал посвятить себя, и даже любовь к женщинам, в которую он не верил».

Ф. Достоевский, отвечая в 1872 году княжне Оболенской, возражал против ее намерения инсценировать роман «Преступление и наказание»:

«Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме».

Это звучит чрезвычайно ответственно и убедительно. Но вся греческая трагедия основана на мифах, то есть она пользуется другой, эпической формой.

Существует новелла Джанбатисты Джиральди Чинтио. Некий военачальник из мавров женится на венецианской гражданке. Один из его поручиков обвиняет молодую женщину перед мужем в прелюбодеянии, и разгневанный муж требует, чтобы поручик убил того, кого он считает прелюбодеем. Мавр убивает жену, а поручик на него доносит. Мавр не сознается, но на основании явных улик его приговаривают к изгнанию. А преступный поручик задумывает гибель еще одного человека, но сам навлекает на себя жалкую смерть. Жена мавра носит в новелле имя Диздемона.

Вся история чрезвычайно похожа на трагедию Шекспира «Отелло»: совпадает событийная часть новеллы и трагедии. Но психология героев совершенно другая. Новелла посредственна, а трагедия гениальна. Шекспир очень часто пользовался новеллами, не придумывая интриги, и этим восхищался впоследствии наш великий драматург Островский.

Таким образом, проблема экранизации очень сложна. Кроме того, этот вопрос чрезвычайно злободневен.

Кино и телевидение все время пользуются, и, вероятно, слишком пользуются, событийной канвой старых рассказов и театральных представлений. Бывают большие удачи, например постановка режиссером Пудовкиным повести Горького «Мать», бывают и неудачи.

Тайна искусства редко лежит в простом изложении событий, в их последовательности. Роль искусства — раскрытие сущности человеческого существования при помощи рассказа о происшествиях, часто очень обыденных.

Весь Гоголь реалистически обыденный. События, о которых рассказывает Чехов, не поразительны. Обыденны и драмы Чехова, хотя в «Чайке» есть отзвук построения «Гамлета»: непризнанный принц обратился в неприз-

нанного писателя, пошляк—похититель престола— обратился в удачливого человека, может быть, похожего на беллетриста Потапенко.

Мы сейчас не можем сказать, что нами в кино и на телевидении дано нечто похожее на анализ жизни, сделанный Чеховым, хотя отдельные удачи были. У нас есть удачные постановки и на темы Толстого. Получил мировое признание и «Оскара» фильм «Война и мир», блистательно поставленный режиссером Бондарчуком. Менее признаны экранизации «Анны Карениной», «Воскресения». А недавно на телевидении режиссер Калато-зишвили, сын великого мастера Михаила Калатозова, снял вещь, которую очень любил Лев Толстой,— «Кавказский пленник». Пока об этой вещи писали мало, между тем ее простота и логика неприязни горцев к пленным раскрыты правильно, причем один из героев, Жилин, остается положительным героем—у него есть своя правота.

Но поговорим о больших романах Льва Толстого.

Трудность создания кино вещи, которая бы соответствовала литературной, состоит в том, что в кино мы не имеем авторского голоса, здесь не обнаруживается прямо авторское отношение к предмету.

В греческой трагедии авторское отношение передавалось хором, который резюмировал и оценивал то, что происходило между действующими лицами.

Но посмотрим ближе. Московский Художественный театр во времена Немировича-Данченко ставил «Воскресение», не утрачивая авторского голоса, то есть помогая зрителю вскрывать истинное значение того, что происходит на сцене. Качалов перед занавесом начинал спектакль толстовским описанием весны в городе: в этом описании говорилось о том, что люди портят природу и искажают собственную жизнь. Качалов говорил о том, что пережила Катюша Маслова, когда мимо нее в мягком вагоне, не успев опустить окно, проехал Нехлюдов. Качалов присутствовал на сцене, сидел среди актеров.

Это было сделано замечательно.

И в постановке «Братьев Карамазовых» Качалов имел свое место на сцене. Голос прозаика и голос персонажа, которого он создал, существовали рядом. И это было возможно, это углубляло сценическое произведение.

Но не забудем, что и Шекспир с его сложностью языкового построения и неожиданностью метафор тоже присутствовал на сцене. Что вещь была одновременно и показана и оценена.

В «Короле Лире» шут не только сопровождает короля в его изгнании, он оценивает трагической иронией то, что

произошло. Он как бы самосознание короля-изгнанника.

В наше время фразы, прозвучавшие в «Чапаеве», стали поговорками, они перешли в мир, как бы выделенные курсивом на экране.

Слово на экране должно быть реально, однако оно не обязательно должно быть обыденным.

Пугачев в «Капитанской дочке» — не только человек, который помог молодому офицеру не пропасть во выюге,— это человек, который оценивает происходящее.

Поэтому Марина Цветаева в своей статье о «Капитанской дочке» назвала его «Вожатый». Пугачев — историческое лицо, герой повести, идет среди событий истории. Пушкин решился сказать, что Пугачев, стоя на эшафоте, узнал Гринева и кивнул ему.

Но мы часто теряем на телевидении и в кино не только голос автора, но и его отношение к миру.

Пашут трактора землю. Вырастает пшеница, цветут яблони, стоят леса. А мы иногда за событиями, в которых участвуют герои, не видим реальной действительности.

Но только идущий преодолевает дорогу, только изобретатель преодолевает трудности. И только тот режиссер, который понимает реальность действия, может раскрыть то общее, которое существует за частным.

У Толстого в сцене охоты, описанной в «Войне и мире», мы видим не только то, как псы одолели волка, а мы видим три охоты. Охоту богачей, крупных аристократов, и охоту Ростова, который в некоторых редакциях романа носил фамилию Плохой (такие фамилии существовали; бывали фамилии Остолоповых, Дурновых — это дворянское дворянство, иногда, может быть, и очень древнее), и охоту мелкого дворянина, родственника Ростовых, у которого только одна собака — Ругай. Но она побеждает на этой охоте.

Такие сцены — это раскрытие взаимоотношений людей. То, что люди разно одеты, то, что одни красивые, другие некрасивые, — это важно, но то, как они чувствуют себя в своем мире, как они осознают себя, — это для Толстого очень важно.

В. И. Ленин с горечью говорил, что большинство народа еще не знает Толстого. Сейчас Толстого знают.

Но многие первоначально узнают Толстого через кино и телевидение. Надо углублять это знание и не думать, что мы можем на телевидении или в кино давать упрощенного Толстого.

«Анна Каренина», «Воскресение» и даже «Война и мир» еще недостаточно раскрыты. Введение авторского голоса, на которое так смело решился Немирович-Данченко, могло бы многому помочь.

Но надо понять и прямую установку Толстого.

«Анна Каренина» начинается эпиграфом: «Мне отмщение, и аз воздам». Это неточная цитата из Библии.

Сам роман начинается знаменитой фразой: «Все счастливые семьи похожи друг на друга каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

В романе описаны семья Облонских, семья Каренина, семья Левина, семья Вронского, когда он сошелся с Карениной. Все они несчастливы, счастливой семьи нет. Бегло, почти только упоминанием, мы узнаем, что существовала семья Львовых и там не было никаких несчастий, кроме скарлатины. Но та семья не описана.

Вронский и Левин разные люди. Вронский богат. Судя по графскому титулу, знатность его семьи не так стара, но Вронский и Левин, что часто не замечает читатель, похожи друг на друга.

Про Анну, почти накануне ее смерти, сказано, что Левин «очень понравился ей (несмотря на резкое различие, с точки зрения мужчины, между Вронским и Левиным, она, как женщина, видела в них то самое общее, за что Кити полюбила и Вронского и Левина)».

Анна Каренина гибнет под колесами вагона. Это описано Толстым так: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

Анна погибла под колесами поезда. Вронский в минуту стыда, который он испытал перед Карениным, стрелялся. Потом выжил и отправился на войну с той же мечтой — погибнуть, «врубившись в каре».

Левин — верный муж Кити. Но он, будучи счастливым мужем, отцом и хозяином, прятал от себя шнурок и ружье, чтобы не оказаться самоубийцей.

В конце романа Левин получает иллюзию благополучия, но это произошло с ним, а не со Львом Николаевичем Толстым — автором романа.

Правда, он сказал, умирая: «Сережа! Я люблю истину... Очень... Люблю истину...» — это были его последние слова. Но за день до этого он сказал: «И вот конец, и... ничего» — это записано Татьяной Львовной Сухотиной Толстой в воспоминаниях.

Где же счастливое семейство? И кто в великом романе освобожден от отмщения? Несчастливы все, кроме, может быть, легкомысленного, неглубокого, но неглупого Стивы Облонского, который умеет пить, любит с чрезвычайной поспешностью, не умеет воспитывать детей, но умеет, прожив имение, найти службу.

В романе показан мир, в котором все перевернулось и не может уложиться. И по-старому никогда не уложится.

В «Войне и мире» показаны люди, которые временами бывают счастливы.

Роман кончается грозным сном мальчика, который предвидит новую катастрофу для близких.

Кто же у Толстого не взывает к отмщению, кто же у него положительный герой?

Софья Андреевна ревновала Толстого, обижалась на то, что он так поэтично описывает Катюшу Маслову. Катерина Маслова не приняла жертву Нехлюдова, потому что она его любила.

Она не пошла с ним, потому что пошла с другим, несчастливым, но ясным человеком, Симонсоном.

Марья Павловна, революционерка, которой верит Лев Николаевич, говорит Нехлюдову: «Она любит вас, хорошо любит и счастлива тем, что может сделать вам хоть то отрицательное добро, чтобы не запутать вас с собой. Для нее замужество с вами было бы страшным падением, хуже всего прежнего, и потому она не согласится на это».

Толстой писал про Катюшу Маслову в дневнике: «Она свет, остальные тьма».

Не надо в кино и в театре показывать обиженную, несчастную Катюшу Маслову. Надо показывать ее в ее свете, в ее любви, в ее требовательности.

Надо, снимая и ставя в театре Толстого, всегда стараться вместе с ним разобраться в прошлом и будущем мира.

1978

НЕРАЗГАДАННЫЙ СОН

Очень трудно писать о будущем.

Оно кажется неправдоподобным. И, вспоминая о нем, убеждаешься, что когда-то оно было ненужным.

Я довольно старый человек и за свою жизнь много раз видел, как будущее входит в жизнь.

Оно приходит незамеченным.

Помню старый Петербург конца XIX века. Окна в домах были освещены только с угла. Электричества не было. Лампы стояли на подоконниках.

Потом на стене повесили желтый деревянный ящик с двумя трубками: одна для того, чтобы в нее говорить, другая — чтобы слушать. Это был телефон.

Помню, как появилось в городе кино. Его будто достали из кармана, в котором оно долго пряталось.

Были такие маленькие книжечки для детей. На каждой странице был нарисован человечек в разных позах. Если пропустить страницы между пальцами, то человек начинал двигаться, снимал шляпу, кланялся, приветствуя вас.

Все это казалось забавным и очень ненужным. Так, на день или два.

Трудно вспоминать о прошлом будущего искусства.

Почему лучшие фрески Древнего Египта были оставлены внутри пирамид? Ведь света там нет и окон тоже. Никто их увидеть не мог. Значит, думали, что они никогда и не пригодятся.

Телевидение, как и кино, предчувствовалось человечеством. Быть может, оно снилось ему. Но в жизни своей оно их не замечало.

Была у нас в детстве игрушка — волшебный фонарь. Какие-то старые, вымышленные картинки появлялись на стене. Игрушка быстро надоедала.

Будущее стучится в наши двери.

А мы часто смотрим на него как на ненужную, но забавную игрушку.

Вступление о кино

Пришло в старый Петербург кино.

Впервые я увидел его на Петербургской стороне, в так называемом Народном доме. Это было первое здание из бетона в городе. Какие-то клоуны кричали и кривлялись на сцене, я скучал. А потом погас свет и темноту прорезал голубой, расширяющийся раструбом луч.

Я испугался. Из стенки напротив на меня вдруг двинулся паровоз.

Было страшно: а вдруг наедет? Вторая мысль была: а для чего это, ведь в стенку нельзя въехать?

Казалось, что там, в стене, есть другая, движущаяся жизнь, скажем, почти загробный мир.

Кино пришло в Петербург и спряталось в подвалах, потому что другого места ему не нашлось.

Место для нового всегда не запланировано.

Так и мы долго не могли найти место телевизору в наших комнатах. Наконец поставили в угол. За что?

В кино никто не верил. Оно казалось нехитрой игрушкой, развлечением для бедняков, балаганом. Мандельштам называл его «лубочным».

Другие говорили, что это лишь средство для записи. Изобретение новой не нужной никому уже письменности.

Еще не было Чаплина. Все было впереди. Но никто, конечно, об этом не знал. Не знали и даже не могли представить, что возникнет передача изображения и слова на расстояние. В кино не было и самого слова.

Судьба слова

У Платона в диалоге «Федр» есть такой разговор. Сократ рассказывает легенду об изобретении счета, чисел, игр и письменности.

Письменность определяется как средство для закрепления знаний, средство для запоминания и напоминания.

Сократ комментирует это так: он говорит, что письменность не может считаться изобретением. Потому что она не дает ничего нового. Мы записываем то, о чем говорим или о чем подумали. Эти буквы, которые выстроились тесными рядами на бумаге,— они неспособны говорить, они не отвечают и не могут тебе возразить.

Они убивают, добавлю я, живое звучащее слово. сплющивают его, загоняя под обложку.

Но Сократ не уловил одну очень важную особенность письменности. Она не только сохраняет (что-то, конечно, и теряя) наши знания. Она дает возможности большему числу людей приобщиться к знаниям. Возражение Сократа основано на том, что знают немногие, аристократия.

Письменность же не знает сословных границ.

Та же система изображения, которую создало немое кино и которая, добавлю, так хорошо забыта в телевидении,— она общечеловечна и всепонятна.

Но я, кажется, забегаю вперед.

Демократизацию знания подтолкнуло книгопечатание. Книгопечатание обеспечило победу революции.

Телевидение пошло еще дальше.

С великим Диккенсом был такой случай. Писатель часто выступал с чтением своих произведений. И как-то английская королева, желая послушать его, передала ему приглашение во дворец. Диккенс ответил просто — он прислал ей билет на свое выступление.

К телевидению, впрочем, эта история никакого отношения не имеет.

Когда-то давно, семьдесят лет назад, я выпустил в Петербурге первую свою книжку — «Воскрешение слова». Многого я тогда не знал, потому что был молод и не мог, конечно, предвидеть.

«Воскрешение слова» — это и есть телевидение. Звучащее, живое слово, притиснутое толщей печатных томов, взмыло сначала вверх, потом переселилось на экран, а потом решило поискать себе собеседников поближе — в нашей же комнате.

Живая стихия устной речи заполнила нашу, казалось, уже оглохшую жизнь.

Когда-то против этого восставали футуристы. «Улица корчится безъязыкая», — писал Маяковский.

Слово вернулось к нам. И нам есть сейчас что возразить Сократу.

Но случилось это не сразу.

Я был в числе людей, которые начинали советское кино. Первую статью о кино я написал в 1919 году. В кино начал работать с 1926 года.

Мы работали в кино, которое еще было немым. Помню одну из первых работ, которую мне поручили на кинофабрике, — нужно было сделать титры к картине. Я посмотрел ленту, вклеил текст между кадрами. Потом фильм пошел по экранам, и в кинозале я услышал, как люди — сначала тихо, про себя, а потом все громче и громче — читала надписи. Шум заполнил немой зал.

Зрители словно пытались сами озвучить картину.

Но звук входил в кино с трудом. Многие кинематографисты отказывались его принимать. И у меня даже была фраза, что звуковая картина — это все равно что поющая книга.

Постепенно мы осознавали роль звука в кино. Немое кино научило нас осторожно относиться к нему, ценить и чувствовать слово.

Телевидение начало говорить сразу. Оно родилось, уже зная все слова. Такого ребенка никогда не было. Это неправдоподобный и избалованный ребенок.

Чтобы понять, как тебе что-то дорого, нужно это потерять.

Сегодняшнее телевидение не ценит того, что имеет. Это — великая возможность живого разговора на экране. Это — живой человек, собеседник на экране. К сожалению, наши дикторы слишком напоминают заговорившие фотографии. Заговорившие к тому же плохим газетным языком.

Как старый кинематографист, я знаю, как было трудно ввести человека на экран.

У Маяковского была картина, которая называлась «Закованная фильмой». Там должна была быть женщина, которую он любил. Маяковский хотел ей дать другую жизнь.

Название фильма, впрочем, говорит и о другом.

Конечно, я не могу призывать к тому, чтобы все наши дикторы говорили, как, скажем, Ираклий Андроников. Но почему же им не быть более раскованными и уметь вести беседу, а не читать написанный другим человеком текст?

Недавно я видел фильм о Пушкинском доме, сделанный при участии Дмитрия Сергеевича Лихачева. «При участии» — неточное слово. Фильм держится на Лихачеве — на его тонком искусстве собеседования, доверительного общения со зрителем.

Спокойно, нигде не играя голосом, рассказывал Лихачев о Пушкине. Разговор шел о культуре. Оживает время, рассказанное устно и со знанием, расширяется наше зрение — и видно становится сразу далеко во все стороны.

Этот фильм словно подсмотрен. Размышления пожилого и знающего человека о чем-то своем, близком сняты случайно, без назойливости.

Все происходит на наших глазах. Будто перед нами сидит академик Дмитрий Сергеевич Лихачев и нам рассказывает о Пушкине и его времени. Чувство это возникает у каждого зрителя, в каждой квартире, где включен телевизор. Это — великая особенность телеискусства, «эффект присутствия». Мы словно невидимо присутствуем при совершении действия — при мышлении. Эффект телевидения возникает еще и потому, что возрождается забытая фигура рассказчика.

Мы видим, как техника рождает — и возрождает — забытое нашей культурой.

Искусство и техника

В человеческой истории мы часто видим, как технические средства, осваиваемые искусством, проникают в само искусство, начинают влиять на его развитие.

Так вошло в культуру книгопечатание. Книгопечатание подкрепило развитие романа. Борис Михайлович Эйхенбаум писал: «Роман — форма смешная и рожденная именно письменной культурой. Роман пишется, а не записывается, и пишется именно для чтения. Живое слово рассказчика тонет в этой громоздкой массе — голоса нет. Длительные диалоги, обширные фактические описания, сложность фабулы — все эти условия делают роман именно книгой».

И так входит в нашу жизнь телевидение. На наших глазах рождаются новые жанры, возрождаются старые

(новелла с ее прямым рассказчиком или сказка), появляются новые удачи и неудачи.

Если сравнивать киноискусство с изобретением письменности, кадр — с буквой, знаком, иероглифом (а это сравнение было широко распространено в 20-х годах), то телевидение можно сравнить с изобретением книгопечатания.

Письменность посадила живой звук в коробочку слова. Книгопечатание еще дальше ушло от слова. Но оно оторвалось и от изобразительности буквы-рисунка, бывшей когда-то обозначением предмета. Буква-литера далека от рисунка на камне.

Телевидение тиражировало, клишировало достигнутое когда-то в кино. Оно пользуется тем, что было когда-то сделано, часто не замечая этого, не думая. Утеряна культура кадра и культура монтажа.

Гоголевский Петрушка читает по слогам и удивляется, как это из отдельных букв получаются слова.

Мы этому уже не удивляемся. Мы читаем теперь, не замечая слова, автоматически, не дочитывая слова до конца, — как давно уже говорим «здра...» вместо «здравствуйте».

Так мы и смотрим телевизор.

Происходит это, наверное, еще и потому, что телевидение — совершенно особый род искусства, который мы еще не понимаем. И использовать в телевизионной работе нужно не то, чем телевидение похоже на другие искусства, а то, чем оно прежде всего не похоже.

Нежданный гость

Телевидение сегодня получило большее распространение и влияние, чем и книга, и кино, и театр. Оно по-молодому и нахально теснит смежные и несмежные с ним искусства.

Боюсь, что скоро оно вытеснит само себя.

Это нашествие — теленашествие — было беспорядочно и активно. Так наступали широкой лавиной, не давая опомниться, гунны на Рим.

В авангарде этого наступления было кино. Оно проскакало, как скачок, перед пожарной командой. Был такой человек в старой России. Он скакал с трубой перед пожарными и предупреждал, чтобы все расходились.

Телевидение залезло в наш дом. Залезло, не спрашивая нашего согласия, не поговорив даже предварительно

с нами. Даже вор приходит, извещая о себе,—мы слышим, как он ломает дверь.

Мы посадили телевизор с собой за стол. Мы надели его на голову. Мы приняли другую веру, водрузив вместо сверженных крестов телеантенны на крышах наших домов.

Я много видел в своей жизни. Воевал в первую мировую, в гражданскую, видел Отечественную войну. Но никогда не знал, что так быстро могут быть покорены города и страны—целый мир.

К этому приходу мы не были подготовлены. Мы были ошарашены и долго спорили, не уничтожит ли телевидение все созданное нами.

Казалось, что из бутылки вырвался не подчиняющийся нам джин.

Теперь мы привыкли к голубому экрану. Телевизор вошел в быт. Нам теперь кажется, что все очень просто: пришел—включил—выключил. Или (что хуже): приехали, поставили просто камеру на улице и начали снимать.

Все не так просто. Телевидением мы еще не овладели. Его судьба заставляет нас вспомнить о предостережениях Платона.

Смысл того, что происходит и в чем мы участвуем, мы не понимаем. Тикают часы. А это отмеряется темп нашего знания, темп необходимости, которую надо познать.

Что мы видим?

То, что я говорю, может быть, не очень лестно для телевидения и для нас. Но я говорю, зная, что этому новому искусству суждено прекрасное будущее, которое я уже не увижу.

Искусство—это исследование мира, это возможность остановить человека, понять, кто он, что он видит и куда идет. В искусстве важно не то, что какой-то человек есть, а то, каков этот человек. В пародийном виде это есть у Гоголя в «Ревизоре».

Искусство объединяет в себе разноречивые и глубокие восприятия мира. Оно дает возможность заострить спор между предметами знания.

Но часто оно показывает и неверность понимания.

Искусство похоже на лоцманский лист, на котором указаны течения и противотечения, путь корабля и вздохи ветра.

Будущее—это огромный материк, к которому мы еще

не пристали. Мы пробуем раз, и другой... Возвращаются разбитые лодки. Там, где-то впереди, тоже есть люди.

И телевидение не должно быть чем-то, чем можно заполнить пустой вечер. Оно должно быть средством познания мира.

К сожалению, мы слишком упростили этот процесс познания. Мы даем знание без разъяснения. Это мнимое знание, это иллюзия. Телевидение беспорядочно, как толпа людей, толкающих друг друга, спешащих на отправляющийся поезд.

Весь этот шум и хаос обрушивается на головы детей. Ребенок видит экран раньше, чем научится читать. И даже раньше, чем научится говорить,—как только его отнимают от груди матери. И ребенку телевидение успевает надоесть, прежде чем он начнет что-то понимать—не в телевизоре, а в мире вокруг.

Как мне рассказывали, американцы обнаружили сейчас даже особый вид невроза у детей. Это телевизионный невроз. Мир дети воспринимают уже как очередную телепрограмму. И когда им что-то не нравится, когда ссорятся, скажем, родители, они просто протягивают руку, чтобы переключить видимое на другой канал.

Надо включить наш мир.

Телевидение—это сон с открытыми глазами. Это сон, смысл которого мы еще не разгадали.

Сны всегда играли при человечестве роль предсказателя его будущего. Сон казался единственным окном, через которое мы можем заглянуть вперед.

О будущем

Что, мне кажется, мы должны понять в телевидении и использовать?

Это—я уже говорил об этом—возможность использования устной речи, рассказчика и собеседника, который и стал бы главным героем телесюжета.

Речь и слово должны работать в непосредственном столкновении с изображением. Изображению нужно дать глубину, пространственность. Этого у нас еще нет.

Надо шире использовать эффект сцепления, монтажа. И программы нужно составлять не как составляются праздничные наборы или продаются книги с нагрузкой. Нужно осознать силу противопоставления.

Телевизионное время—это не время романа. Это, скорее, время сборника новелл, рассказов. Сборники надо учиться составлять у Боккаччо, Тургенева.

Потом, мы недостаточно еще осознали великую особенность телеискусства—это эффект присутствия. Возможности, скажем, репортажа, увеличились в десятки раз. Мы можем теперь узнать о случившемся через час или даже раньше, и не только услышать, но и увидеть, как все происходило.

Мы осознаем себя в движущемся, нерешенном мире, который неизвестно еще чем кончится.

Старая поговорка: лучше один раз увидеть, чем сто услышать,—потеряла сейчас актуальность. Мы видим теперь и слышим одновременно.

Телевидение—это возможность другой жизни.

Создается огромная информационная всемирная система, которая оплетает мир. Приходит время массовых коммуникаций. Жизнь удваивается.

Как писали раньше, к примеру, о новостях? Писали, словно поддразнивая читателя. Писали, допустим, о приезде какого-нибудь князя в Москву. И к этому сообщению ухитрялись прибавить больше небыли, чем были.

Или, к примеру, Наполеон. Он не верил, что машина может вязать сеть. Как это возможно, если концы ее снаружи?

Он не верил, потому что не мог увидеть. И сообщение о действительно бывшем казалось неправдоподобным.

А про Чичикова говорили, что это и есть сам Наполеон. Особенно, замечает Гоголь, это было распространено среди старообрядцев. И хотя известно, что мертвых душ не бывает, потому что, как говорится в церкви, душа бессмертна, все равно едет в город Коробочка на неподкованных, спотыкающихся лошадях, чтобы узнать, почему нынче мертвые души.

А теперь мы можем увидеть то, о чем только слышали, перенестись на другой конец света и узнать, почему нынче мертвые души.

Телевидение расширяет наше зрение. Оно связывает нас со всем миром. Человек может быть увиден всем миром. И весь мир увидит его.

Когда-то Маяковский пришел на радио и спросил, посмотрев на микрофон:

— А сколько за ним?

— Весь мир.

Поэт ответил:

— Ну, этого достаточно.

Телевидение—это самое демократическое из искусств. Но это искусство нами еще не познанное. Им мы еще не овладели. За техникой мы не поспеваем. Сейчас думают о внедрении нового изображения, такого, которое

можно было бы посмотреть и слева, и справа, и снизу и сверху. Это объемное изображение, голография. Мне, человеку старому, это кажется совсем уже фантастичным. Похоже на привидение, гостя из другого мира, через которого проходит насквозь рука.

Появились видеоманитофоны. Думают сейчас о кабельном телевидении. О телевидении с передачей запахов.

Чехов начинает себя в литературе с прекрасного рассказа «Письмо ученому соседу». Есть там такие слова: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда».

Мы живем в этом непредусмотренном «никогда».

Во имя нашего же будущего будем внимательны к настоящему. Будем разгадывать то, что нас окружает, и то, к чему мы привыкли.

Телевидение надо увидеть открытыми глазами. Увидеть и разгадать.

ПИСЬМО Е. И. ГАБРИЛОВИЧУ (ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ)

Дорогой Евгений Иосифович,

узнал, что выходит трехтомник твоих работ, и порадовался за тебя.

Только не пиши к собранию своих сочинений послесловие.

Обойдемся без самоэпитафий.

Пусть наши книги станут эпиграфами к работам наших учеников.

Давай поговорим о нашем честном, о нашем веселом ремесле.

Даже заказывая себе брюки, надо избрать какую-то точку зрения, какое-то решение, которое потом может быть нарушено.

История искусства — это история борьбы решений.

В Ленинграде, почти около Невы, стоит памятник Суворову.

То, что сделано в памятнике, все неверно.

Щуплый человек защищает щитом царские короны и корону римского папы.

Как известно, Суворов как бы предвосхитил победы Наполеона.

Но, с другой стороны, его пафос не в том, что он защищал какую-то лавку древностей. Человек, который сперва получил образование интенданта, потом моряка, изменил старые представления о войне, в том числе представления Наполеона, и, уж во всяком случае, Александра Македонского.

Но в этом памятнике важно то, что он смотрится с разных сторон. В этом интерес скульптуры; это не живопись.

Живопись, даже великая, смотрится в одной плоскости, ее нельзя обойти.

Вся история изобретений была историей изменения цели того, что делается.

Что сделано — сделано.

А работа изменяется.

Я, старый кинематографист Шкловский, случайно пришедший в кино из литературы, пишу тебе, хорошему сценаристу, любимому человеку, вот эти нескладные замечания.

Давай вспомним.

Есть знаменитая скульптура: змеи душат Лаокоона и двоих его детей; скульптура средняя, потому что дети маленькие, а склад тела у них взрослый.

Ее можно рассматривать только с одной стороны.

Менее известный памятник Суворову лучше, он скульптурнее.

Когда я пришел в кино, то попал в фотоателье.

Это было похоже на оранжерею, но побольше размером.

Стояли какие-то палки с железными вилами, на полу валялись стекла, и, обходя их, ходили по полу нашедшие более теплое место голуби. Дело шло к зиме.

Здесь раньше делали фотографии.

Люди приходили.

Их усаживали.

Шю закрепляли ошейником, чтобы человек не вертел головой. Ошейник был похож на ухват штатива какой-нибудь лаборатории.

Потом появились мысли о живой фотографии.

Появились мысли о движении человека. Помнишь эти маленькие книжечки, где был нарисован человечек на каждом листике?

Листы книжечки были упругими, их пропускали между пальцами, и казалось, что человек снимает шляпу, даже кланяется.

Потом пришли первые дни кино.

Люди, которые вступали на порог искусства, думали, что оно должно самоповторяться, как фотография.

Оказалось, все это неинтересно.

Скучно.

Какие-то змеи скуки прокрались в киноателье.

Но люди думали, отрицая прошлую минуту. Они поняли, что снимать можно с разных точек.

Вот эта разносторонность снимков — это и есть начало кинематографии.

Работаю сейчас над большой, несколько автобиографической книгой: готовлю новое издание «Теории прозы».

Пишу о том, как в искусстве началось

разглядывание предмета; разглядывание предмета превратилось в его движение.

Вначале мы не совсем понимали, что мы должны были делать в кино.

Всякое открытие делается тем, кто понимает, что пришло в его руки.

Когда звучит оркестр, то инструменты связываются звучанием, и это звучание совместно с мелодией и есть оркестр.

Нельзя распиливать дом пополам.

Это понял великий Эйзенштейн.

Он понимал, что кадр должен быть глубинным, он разбил плоскость картины.

Он сделал невозможное.

Он вошел в зеркало.

Вот кто истинный победитель зеркала.

Движение по лестнице — движение прыжками; это понимал Дзига Вертов, и это его вывело из канцелярии на трудную дорогу, не до конца использованную еще и сегодня, от которой остались такие памятники, как «Три песни о Ленине».

Ленин и революция были рождением нового искусства.

Мой отец, преподаватель математики, говорил ученикам: главное — поймите, что это очевидно.

Понимание необходимости случайного — это и есть шаг на другую почву, где тебе в дыхании не мешают змеи прошлого.

Или, вернее, они подсказывают, что можно сделать, как можно перетряхнуть литературу.

А мир, как и шерстяные вещи, очень любит хорошую чистку.

Эйнштейн написал: «Прости меня, Ньютон».

Эйнштейн берет зеркало Ньютона и знает: за ним есть другое.

С такой радостью друг другу кивают только великие деревья.

Мир не плоский.

Пространство изогнуто, но я этого уже не понимаю.

Жизнь, которую я прожил, конечно, неправильна. Но тогда я бы не сделал того, что сделал.

У меня был термин «остраннение».

В этом слове набрали одно «н». Слово так и пошло с одним «н». А надо было написать два «н».

Поправку я сделал только недавно, в книге «Энергия заблуждения». Так и живут теперь два слова — остранение и остранение, с одним «н» и с двумя «н»: смысл разный, но с одинаковым сюжетом, сюжетом о странности жизни.

Люди думают, что они кончают вещь.

А это начало вещи.

Вот это знание у меня есть.

Мы с Мандельштамом жили в одном доме, на углу Невского и улицы, которая тогда, кажется, называлась Морской.

Я слышал, как он читал за стеной:

«Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог теней вернется...»

Эти слова изменялись, я их слышал по-разному.

Мы говорим, что искусство отражает жизнь.

Оно часть того, что мы называем действительностью.

Мы собирались в ОПОЯЗе, всегда думая о том, что сама литература — вся — часть жизни, часть действительности.

Мудрый Ленин сказал точно, что сознание отражает жизнь, но не зеркально.

Думаю, что свойство человечества — изменение жизни.

Разными способами.

Среди них великим способом является создание языка, создание литературы. По-разному происходит это у разных наций и при разном, скажем так, строе познания: поэтому по-разному мы выдаем набросок жизни.

Когда-то давно создавали мы фильмы на берегу Москвы-реки, совсем рядом с водой, потому что около Третьей фабрики еще не было набережной.

Снимали картину «Крылья холопа», а пространство фабрики было очень маленьким.

Художник работал во всех углах помещения.

Я его спросил, отчего так много разных декораций, как бы кусков декораций.

Он ответил: если ты художник, умеи создавать и менять пространство.

Если человек в старой России построил себе крылья, то он любил—явно любил переделывать, или, скажем, пересматривать пространство.

За свою долгую жизнь, заглядывая в окна кинематографии, я видел, как там, за окнами, многое изменяется,—изменяется людьми, которых я знал.

Изменяется для изменения мира. Это построение истинного гнезда для человечества, для будущих наших детей.

Это мечта.

Не заметить, пытаюсь создать книгу об искусстве, не заметить движения кино для человека, который видел великие съемки,—невозможно.

Вот собралась новая старая книга о кино. Что-то вроде дневника кинематографиста. Расстаюсь с ней, думая о завтрашних лентах. О триумфах новых, еще неизвестных драгоценных юношей.

Шлю им свой привет и желаю жить долго.

Послесловия не будет.

ПИСЬМО В ИЗДАТЕЛЬСТВО

В Вашем издательстве печатается сейчас моя книга «За 60 лет. Статьи о кино». Прошли уже первые листы редакционной верстки.

Но за время, прошедшее со дня сдачи рукописи, у меня появилась в «Советской культуре» статья о телевидении — «Неразгаданный сон». Я человек довольно пожилой, и работается мне сейчас трудно. Поэтому я очень дорожу тем, что, как мне кажется, у меня получилось. Статья «Неразгаданный сон» была очень хорошо встречена и уже переведена на два или три языка. И я хотел бы, если это возможно, включить ее в состав моего сборника «За 60 лет» — если, конечно, это не потребует переверстки всего сборника.

Пишу Вам коротко, потому что сейчас болен, серьезно.

Надеюсь, что мою просьбу Вы удовлетворите.

Два машинописных экземпляра посылаю в издательство.

С уважением



20.X.1984

От составителя

Сборник «За 60 лет. Работы о кино» включает в себя наиболее значительные киноведческие работы Виктора Борисовича Шкловского. Книга состоит из двух разделов. В первый вошли статьи, рецензии, очерки, эссе, портреты; во второй — работы по теории и истории кино. Деление это во многом условно: Шкловский остается историком и теоретиком во всех жанрах, а для его фундаментальных исследований характерны черты эссе, творческого портрета, публицистики, актуального очерка. Тематическое, методологическое и жанровое своеобразие работ Шкловского-киноведа заслуживает самостоятельного анализа, который раскроет многие важные стороны зарождения, становления и развития советской киномысли.

При компоновке сборника целесообразным оказался отказ от хронологического принципа расположения статей. Ко многим важным кинематографическим явлениям Шкловский за шестьдесят лет обращался неоднократно, и разъединять в пространстве книги его оценки этих явлений было бы непродуктивно. Поэтому три части первого раздела (часть 1-я — 20-е годы, часть 2-я — 30—40-е годы, часть 3-я — 50—80-е годы) содержат работы, написанные в эти периоды и в другие, но о киноискусстве этих периодов. Так, собрано вместе то, что автор пишет в «малых» жанрах о Л. Кулешове, Дзиге Вертове, Э. Шуб, А. Довженко, братьях Васильевых, А. Хохловой и других мастерах экрана. Крупные исследования, составившие второй раздел, дают более глубокий теоретический анализ этого же круга вопросов, основательно включенных в единый кинематографический контекст и рассмотренных в русле истории советского кино и его творческих проблем.

Такая структура книги, развивающая принципы, заявленные автором в сборнике «За сорок лет», позволила сгруппировать работы Шкловского по его основным киноведческим интересам, зафиксировав их возникновение и проследив их развитие (при том, что эти интересы, естественно, не существовали изолированно, а со временем все более переплетались).

Начиная с книги «Литература и кинематограф» (1923), Шкловский занимается изучением связи кино с другими искусствами, и в первую очередь с литературой. Уже в рецензиях и статьях середины 20-х годов он выделяет в качестве одной из центральных проблему языка нового искусства, стремится очертить его поэтику, осознать выразительные средства экрана и специфику кинематографической образности. Вместе с тем растет и интерес Шкловского к проблемам сценария, кинорежиссуры, актерского мастерства в кино. Вторая

половина 20-х годов — начало многолетних размышлений Шкловского о творчестве пионеров советского экрана. Здесь же — истоки его киноведческой методологии и принципа конкретно-исторического исследования кинематографического процесса, получивших свое зрелое выражение в работах 50—70-х годов. У Шкловского нет специальных трудов по истории советского кино, однако во всем своем киноведческом творчестве он историк, осмыслявший не отдельные факты искусства, а их место в его общем движении и само это движение, его закономерности. Автор книг «Эйзенштейн» и «Их настоящее» должен быть признан (наряду с С. М. Эйзенштейном) основоположником исторической поэтики киноискусства: оба исследователя впервые стали рассматривать язык кино не как сумму выразительных средств, а как незамкнутую динамичную образную систему, внутренне связанную с поэтиками, с традициями, с художественным опытом других искусств.

Шкловский, как никто другой, в 20-е годы и позже много писал об организационно-производственной стороне кинопроцесса, не уставая доказывать ее влияние на сторону творческую. «Кинематография начинается с людей», «потери в людях» недопустимы — настойчиво повторял Шкловский. Пропаганда рационального, экономного кинопроизводства, бережливого отношения к творческим кадрам, агитация за постоянные коллективы авторов-единомышленников, за изучение киноаудитории, обоснование идеи перспективного тематического планирования — все это тоже должно быть признано важным вкладом критика и теоретика в советское киноискусство.

Для настоящего издания автор в большинстве случаев отобрал тексты первых книжных публикаций. Исправления опечаток, мелких фактических неточностей, незначительные сокращения текста и авторская правка специально не оговариваются. Публикуя в сборнике «За сорок лет» отдельные главы из книги «Их настоящее», автор подверг их стилистической переработке. В настоящем издании она в значительной мере сохранена, но автор счел целесообразным восстановить книгу как целое.

Составитель книги выражает искреннюю благодарность всем, кто помог в работе, в особенности Ю. А. Молоку и М. С. Сулькину.

Принятые сокращения:

«ГС» — Гамбургский счет. Издательство писателей в Ленинграде, 1928.

«ЖБ» — Жили-были. М., «Советский писатель», 1964.

«ЗаСЛ» — За сорок лет. Статьи о кино. М., «Искусство», 1965.

- «ИК» — журнал «Искусство кино».
«ЛГ» — «Литературная газета».
«ЛиК» — Литература и кинематограф. Берлин, Русское универсальное издательство, 1923.
«П» — Поденщина. Издательство писателей в Ленинграде. 1930.
«СЭ» — журнал «Советский экран».

ВВЕДЕНИЕ

Написано в 1983 г. для настоящего сборника.
...эту книгу о Толстом...— Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., «Сов. писатель», 1981.

«По сюжету» («Трое», 1926) — сценарий В. Шкловского по мотивам рассказа Д. Лондона «Неожиданное».

Кулешов Лев Владимирович (1899—1970) — режиссер, теоретик кино, педагог. Народный артист РСФСР. Доктор искусствоведения. Постановщик фильмов «На Красном фронте» (1920), «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Луч смерти» (1925), «По закону» (1926), «Ваша знакомая» (1927), «Горизонт» (1932), «Великий утешитель» (1933) и др. Автор книг «Искусство кино. (Мой опыт)» (1929), «Репетиционный метод в кино» (1935), «Практика кинорежиссуры» (1935), «Основы кинорежиссуры» (1941) и др.

Дзига Вертов (Кауфман Денис Аркадьевич, 1896—1954) — режиссер, сценарист, теоретик кино. Возглавлял группу документалистов «киноки». Автор фильмов «Киноглаз» (1924), «Шагай, Совет!» (1926), «Шестая часть мира» (1926), «Одиннадцатый» (1928), «Человек с киноаппаратом» (1929), «Симфония Донбасса» («Энтузиазм», 1930), «Три песни о Ленине» (1934) и др.

...из «жизни врасплох» при помощи своего КиноГлаза.— Основные формулы теории документального кино Дзиги Вертова.

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898—1948) — режиссер, теоретик искусства, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Доктор искусствоведения. Постановщик фильмов «Стачка» (1924), «Броненосец «Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927, с Г. Александровым), «Старое и новое» («Генеральная линия», 1926—1929, с Г. Александровым), «Да здравствует Мексика!» (1931—1932, не завершен; смонтирован на основе сохранившихся материалов в 1979 г. Г. Александровым и Н. Орловым), «Бежин луг» (1935—1937, не завершен; в 1971 г. смонтирован фотофильм «Бежин луг»), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1-я серия — 1945, 2-я серия — 1946, выпуск — 1958). Теоретические работы собраны в Избранных произведениях в 6-ти томах (М., «Искусство», 1964—1971).

Теорию аттракционов.— См. статьи о С. М. Эйзенштейне и примеч. к ним в настоящем сборнике.

Пудовкин Всеволод Илларионович (1893—1953)—режиссер, актер, теоретик кино. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Шахматная горячка» (1925, с Н. Шпиковским), «Механика головного мозга» (1926), «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Потомок Чингисхана» (1928), «Простой случай» («Очень хорошо живется», 1930—1932), «Дезертир» (1933), «Минин и Пожарский» (1939, с М. Доллером), «Суворов» (1941, с М. Доллером), «Адмирал Нахимов» (1947), «Возвращение Василия Бортникова» (1952) и др. Теоретические работы изданы в Собрании сочинений в 3-х томах (М., «Искусство», 1974—1976).

Довженко Александр Петрович (1894—1956)—режиссер, писатель, сценарист. Народный артист РСФСР. Заслуженный деятель искусств Украинской ССР. Лауреат Ленинской премии (посмертно), Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Иван» (1932), «Аэроград» (1935), «Щорс» (1939), «Освобождение» (1940, док.), «Битва за нашу Советскую Украину» (1943, док.), «Победа на Правобережной Украине» (1945, док.), «Мичурин» (1949). Литературные произведения изданы в Собрании сочинений в 4-х томах (М., «Искусство», 1966—1969).

...фэкссы.— Имеются в виду Г. Козинцев и Л. Трауберг, организаторы Фабрики эксцентрического актера (1921). В состав группы ФЭКС входили оператор А. Москвин, художник Е. Еней, актеры С. Герасимов, С. Магарилл, А. Костричкин, П. Соболевский, Я. Жеймо, Е. Кузьмина, А. Каплер, О. Жаков. Коллективом были сняты фильмы «Похождения Октябрины» (1924), «Мишки против Юденича» (1925), «Чертово колесо» (1926), «Шинель» (1926), «Братишка» (1927), «СВД» («Союз Великого Дела», 1927), «Новый Вавилон» (1929).

РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО

Написано в 1963 г. для «ЗаСЛ» (с. 25—30), по тексту которого печатается.

Козинцев Григорий Михайлович (1905—1973)—режиссер, сценарист, педагог. Народный артист СССР. Лауреат Ленинской премии, Государственных премий СССР. Совместно с Л. Траубергом поставил все фильмы ФЭКС, а также «Одна» (1931), «Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939). Постановщик фильмов «Пирогов» (1947), «Белинский» (1951), «Дон Кихот» (1957), «Гамлет» (1964), «Король Лир» (1970). Литературные произведения издаются в Собрании сочинений в 5-ти томах (Л., «Искусство», 1982—изд. продолжается).

Юткевич Сергей Иосифович (р. 1904)—режиссер, художник, теоретик кино. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР. Доктор искусствоведения. Постановщик фильмов «Даешь радио!» (1925, с С. Грюнбергом), «Кружева» (1928), «Златые горы» (1931), «Встречный» (1932, с Ф. Эрмлером), «Человек с ружьем» (1938), «Яков Свердлов» (1940), «Пржевальский» (1951), «Отелло» (1955), «Рассказы о Ленине» (1958), «Ленин в Польше» (1966), «Сюжет для небольшого рассказа» (1969), «Маяковский смеется» (1975), «Ленин в Париже» (1981) и др.

Шенгелая Николай Михайлович (1901—1943)—режиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственной премии СССР. Постановщик фильмов «Гюлли» (1927, с Л. Пушем), «Элисо» (1928), «Двадцать шесть комиссаров» (1932), «Золотистая долина» (1937), «Родина» (1939) и др.

Эрмлер Фридрих Маркович (1898—1967)—режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Катка—Бумажный ранет» (1926, с Э. Иогансоном), «Дом в сугробах» (1928), «Парижский сапожник» (1928), «Обломки империи» (1929), «Встречный» (1932, с С. Юткевичем), «Крестьяне» (1935), «Великий гражданин» (1938—1939), «Она защищает Родину» (1943), «Великий перелом» (1945) и др.

Эйзенштейн ставил... пьесы С. Третьякова и пародийную переделку... «На всякого мудреца довольно простоты».—Третьяков Сергей Михайлович (1892—1939)—поэт, писатель, сценарист. Автор сценариев фильмов «Элисо» (1928), «Соль Сванетии» (1930), «Хабарда» (1931). Принимал участие в театральных экспериментах Эйзенштейна, который поставил его пьесы «Слышишь, Москва?!», «Противогазы» (1924). «Мудрец»—первая самостоятельная постановка С. М. Эйзенштейна в Первом Московском театре Пролеткульта по пьесе А. Н. Островского (в переработке С. М. Третьякова)—острое агитобозрение с цирковыми и мюзик-холльными элементами и кинофельетоном «Дневник Глумова». Опыт постановки был обобщен Эйзенштейном в программной статье «Монтаж аттракционов» (1923).

Александров (Мормоненко) Григорий Васильевич (1903—1984)—режиссер, сценарист. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР. Сотрудник и ассистент С. Эйзенштейна во всех его фильмах до 1933 г. Постановщик фильмов «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940), «Весна» (1947), «Встреча на Эльбе» (1949), «Композитор Глинка» (1952), «Русский сувенир» (1960) и др.

...день премьеры «Броненосца «Потемкин» на Арбатской площади.—Первый просмотр фильма состоялся в Большом театре на торжественном заседании, посвященном 20-летию революции 1905 года. Общественная премьера «исторической кинофильмы «Броненосец «Потемкин» (1905 год)», как писалось в пригласительном билете, «имела быть 28-го декабря 1925 года в помещении 1-го Госкинотеатра (б. Художественный). Арбатская площадь, 22».

Совкино — созданное в 1922 г. Постановлением СНК РСФСР Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество «Советское кино», в ведении которого была монополия кинопроизводства и проката.

Он жил где-то на Патриарших прудах...—В те годы Эйзенштейн жил на Чистопрудном бульваре, д. 23.

Штраух Максим Максимович (1900—1974)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Ленинской премии. Лауреат Государственных премий СССР. Работал с С. Эйзенштейном в театре Пролеткульта, участвовал в создании его фильмов как ассистент и актер («Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое»).

Роом Абрам Матвеевич (1894—1976)—режиссер, сценарист. Народный артист РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Что говорит «Мос», сей отдайте вопрос» (1924), «Гонка за самогонкой» (1924), «Бухта смерти», «Предатель» (оба—1926), «Третья Мещанская» (1927), «Ухабы» (1928), «Привидение, которое не возвращается» (1930), «Нашествие» (1945), «Гранатовый браслет» (1965), «Преждевременный человек» (1971) и др.

Леонидов Борис Леонидович (1892—1958)—кинодраматург. Сценарист фильмов «Красные партизаны» (1924), «Золотой запас» (1925), «Бухта смерти» (1926), «Сорок первый» (1927, с Б. Лавреневым) и др.

Никулин Лев Вениаминович (1891—1967)—писатель, кинодраматург. Лауреат Государственной премии СССР. Сценарист фильмов «Скерцо дьявола» (1917), «Бог мести» (1918), «Мир хижинам—война дворцам» (1919, с Б. Леонидовым), «Предатель» (1926, с В. Шкловским) и др.

Егоров Владимир Евгеньевич (1878—1960)—художник театра и кино, один из основоположников кинодекорационного искусства. Народный художник РСФСР. Лауреат Государственной премии СССР. В кино работал с 1915 г., оформив более ста фильмов.

Трауберг Леонид Захарович (р. 1902)—режиссер, сценарист, киновед. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Самостоятельно поставил фильмы «Актриса» (1943), «Шли солдаты» (1958), «Мертвые души» (1960, ТВ), «Вольный ветер» (1961). Автор книг «Фильм начинается...» (1977), «Дэвид Уорк Гриффит» (1981), «Мир наизнанку» (1984) и др.

Протазанов Яков Александрович (1881—1945)—режиссер, сценарист. Заслуженный деятель искусств РСФСР. В кино работал с 1907 г. Наиболее значительные фильмы: «Пиковая дама» (1916), «Отец Сергей» (1918), «Азлита» (1924), «Сорок первый» (1927), «Бесприданница» (1937) и др. Постановщик популярных комедий «Закройщик из Торжка» (1925), «Процесс о трех миллионах» (1926), «Праздник святого Йоргена» (1930).

Леонидов (Вольфензон) Леонид Миронович (1873—1941)—актер, режиссер, педагог. Народный артист СССР. Доктор искусствоведения. Снимался в фильмах «Крылья холопа» (1926), «В город входить нельзя» (1929), «Гобсек» (1936) и др.

Тарих Юрий Викторович (1885—1967)—режиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Постановщик фильмов «Морока» (1925), «Первые огни» (1925), «Крылья холопа» (1926), «Капитанская дочка» («Гвардии сержант», 1928) и др.

Помню фамилию художника... Воробьева.— Вероятно, имеется в виду художник С. Н. Воробьев, оформлявший фильмы «Отец Сергей» (1918), «Скорьбь бесконечная» (1922), «Ледяной дом» (1928), «Праздник святого Йоргена» (1930) и др.

Зархи Натан Абрамович (1900—1935)—драматург, сценарист, теоретик кино. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Написал сценарии фильмов «Особняк Голубиных» (1925), «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927), «Города и годы» (1930, с Е. Червяковым) и др.

«Улица радости» (1932)—одна из наиболее известных пьес Н. Зархи.

С Пудовкиным мне пришлось работать.—В 1939 г. по сценарию В. Шкловского Пудовкин поставил фильм «Минин и Пожарский».

Ливанов Борис Николаевич (1904—1973)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Октябрь» (1927), «Дезертир» (1933), «Частная жизнь Петра Виноградова» (1935), «Дубровский» (1936), «Депутат Балтики» (1937), «Минин и Пожарский» (1939), «Адмирал Ушаков» (1953) и др.

Головня Анатолий Дмитриевич (1900—1982)—оператор, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Герой Социалистического Труда. Работал в кино с 1925 г. Наиболее значительные работы осуществил в содружестве с В. Пудовкиным.

Уткин Алексей Александрович (1891—1965)—художник. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Оформлял дореволюционные русские фильмы на фабрике «Патэ» и в ателье А. Ханжонкова. Художник фильмов «Степан Халтурин» (1925, с В. Егоровым), «Девятое января» (1925), «Веселые ребята» (1934),

«Аэроград» (1935), «Последняя ночь» (1937), «Минин и Пожарский» (1939), «Встреча на Эльбе» (1949) и др.

Доллер Михаил Иванович (1889—1952) — режиссер. С 1926 г. работал с В. Пудовкиным как ассистент и сорежиссер.

Мы собирались в АРПК... — АРК (Ассоциация революционной кинематографии), позднее АРПК (Ассоциация работников революционной кинематографии) — первая общественная организация советских кинематографистов, созданная по инициативе и силами «Киногазеты», которая и сообщила об учреждении АРК 19 февраля 1924 г. АРПК существовала до 1935 г.

О КИНЕМАТОГРАФЕ

Опубликовано в газете «Искусство коммуны» (1919, 23 февр.). Первая статья В. Шкловского о кино. Дополненная, вошла в «ЛиК» («Кинематограф», с. 19—33). Печатается по тексту газеты «Искусство коммуны».

Макс Линдер (Габриель Левьель, 1883—1925) — знаменитый комик французского немого кино.

Глупышкин — под этим именем в России был известен популярный франко-итальянский комик Андре Дид (1884—1931).

СЮЖЕТ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Опубликовано в «ЛиК» (с. 33—52). Вошло (с сокращениями) в «ЗаСЛ» (с. 30—33). Печатается (с сокращениями) по тексту «ЛиК». Одна из центральных теоретических работ В. Шкловского 20-х гг., первая в советском киноведении постановка вопроса о взаимосвязи специфики кинодраматургии, актерской игры, о соотношении поэтики кино и литературы.

...наша школа (морфологическая)... — В. Шкловский был одним из организаторов и ведущих теоретиков так называемой «формальной школы» в литературоведении, Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ, 1914—1923).

...рассказ Э. По о том, как написан «Ворон»... — Имеется в виду статья Э. По «Философия творчества» (см. в кн.: Эстетика американского романтизма. М., «Искусство», 1977, с. 110—121).

ЧАПЛИН

Опубликовано в «ЛиК» (с. 52—55). Вошло (с сокращениями) в «ЗаСЛ» (с. 33—35). Печатается по тексту «ЛиК».

Поксон — псевдоним американского кинокомика Джона Банни (1863—1915).

«Чаплин в кино». — Вероятно, речь идет о фильме «За кулисами экрана» (1916).

«Чаплин и Анна Болейн».—О каком фильме идет речь, установить не удалось.

«Чаплин в Армии спасения» — имеется в виду фильм Чаплина «Тихая улица» (1917).

ЧАПЛИН-ПОЛИЦЕЙСКИЙ

Опубликовано в кн.: Чаплин. Сборник статей (под ред. В. Шкловского). Берлин, Рус. универсальное изд-во, 1923. Вошло в сборник «Чарли Чаплин» (Л., 1925, с. 71—85), по тексту которого печатается.

КОЛЕСО

Опубликовано в журнале «Новый зритель» (1925, № 39, с. 22). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 35), по тексту которого печатается.

«Станционный смотритель» («Коллежский регистратор», 1925) — экранизация повести А. С. Пушкина. Авторы сценария В. Туркин, Ф. Оцеп; режиссеры Ю. Желябужский, И. Москвин. В ролях И. Москвин (Симеон Вырин), В. Малиновская (Дуня), Б. Тамарин (Минский).

Москвин Иван Михайлович (1874—1946) — актер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Поликушка» (1922), «Коллежский регистратор» (1925), «Человек родился» (1928), «Чины и люди» (1929), «Хирургия» (1940), «Концерт на экране» (1940).

Желябужский Юрий Андреевич (1888—1955) — режиссер, оператор, сценарист. Работал в кино с 1915 г. Участвовал в создании фильмов «Царевич Алексей» (1918), «Новое платье короля» (1919), «Война войне» (1920), «Поликушка» (1922), «В город входить нельзя» (1929) и др. Работал в мультипликации.

СЕМАНТИКА КИНО

Опубликовано в «Киножурнале АРК» (1925, № 8, с. 5), по тексту которого печатается. В статье сформулированы важные теоретические положения, развитые и уточненные В. Шкловским в работах 20-х и 30-х гг.

О КИНОЯЗЫКЕ

Опубликовано в «Вечерней Москве» (1926, 15 июня). Вошло в «ГС» (с. 152—156), по тексту которого печатается.

«Парижанка» (1923) — фильм Ч. Чаплина.

Пат и Паташон — под этими экранными масками выступали датские комики Карл Шенстром и Гарольд Мадсон.

Китон Бастер (Джозеф Фрэнсис, 1896—1966) — американский киноактер, режиссер. Автор фильмов

«Три эпохи» (1923), «Наше гостеприимство» (1923, с Дж. Блайстоуном), «Шерлок-младший» (1924), «Навигатор» (1924, с Д. Крипсом), «Генерал» (1926, с К. Бракменом) и др.

Пиль Гарри (1892—1963)— немецкий актер, режиссер, основатель киностудии «Гарри Пиль-фильм», постановщик приключенческих и детективных фильмов.

«Нетерпимость» (1916)— один из наиболее значительных фильмов Д.-У. Гриффита, действие которого происходит параллельно в древнем Вавилоне, Иудее, средневековой Франции и Америке начала века.

Гриффит Дэвид Уорк (1875—1948)— американский режиссер, сценарист. Один из родоначальников киноискусства, постановщик фильмов «Рождение нации» (1915), «Сердца мира» (1918), «Сломанные побеги» (1919) и др.

«Северное сияние» (1926)— фильм Н. Фореггера.

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА В КИНЕМАТОГРАФИИ

Опубликовано в сборнике «Поэтика кино» (М., «Кинопечатать», 1927, с. 137—142). Вошло в «ГС» (с. 160—164) и «ЗаСЛ» (с. 96—99). Печатается по тексту «Поэтики кино». Одна из центральных теоретических работ В. Шкловского. Положения, выдвинутые в статье, вызвали бурную полемику, а впоследствии вошли в научный обиход. Автор не раз возвращался к ним, развивая и уточняя в своих последующих работах.

О КИНО

Опубликовано в «П» (с. 71—73), по тексту которой печатается.

Тут поденщина обманывает писателя.— В предисловии к книге Шкловский писал: «Поденщина пестра, как труд посылаемого с биржи человека. Я не отказываюсь от поденщины, я люблю ее даже. Я думаю часто, что то, что мы делаем каждый день, умнее того, что мы собираемся делать когда-нибудь и никогда не делаем.

Итак, читайте поденщину и будьте моей совестью».

Оцеп Федор Александрович (1895—1949)— сценарист, режиссер. В кино работал с 1916 г. В 20-е гг.— режиссер киностудии «Межрабпомфильм». Поставил фильмы «Мисс Менд» (1926), «Земля в плену» (1927). С 1929 г. жил за рубежом, поставил ряд фильмов в Германии, Франции, США, Канаде.

Пудовкин... работник Межраблома...— В 20-е гг. В. Пудовкин работал на киностудии «Межраблом-Русь» (позднее — «Межрабпомфильм»).

«Живой труп» («Законный брак», 1929)— фильм Ф. Оцепа по мотивам пьесы Л. Н. Толстого. В. Пудовкин исполнял роль Федя Протасова. Фильм поставлен совместно с германской фирмой «Прометеусфильм».

«Танька-трактирщица» («Против отца», 1928) — фильм режиссера Б. Светозарова.

Ренуар Жан (1894—1979) — французский режиссер. Постановщик фильмов «Дочь вод» (1925), «Нана» (1926), «Маленькая продавщица спичек» (1927), «Будю, спасенный из воды» (1933), «На дне» (1936), «Жизнь принадлежит нам» (1936), «Великая иллюзия» (1937), «Правила игры» (1939) и др.

МОТАЛКА

О киноремесле. Книжка не для кинематографистов. М. — Л., «Кинопечать», 1927. В книгу вошла статья «Кинофабрика», опубликованная в «Вечерней Москве» (1926, 29 сент.). Под названием «Кинофабрика» (с сокращениями) включено в «ЗаСЛ» (с. 56—65). Печатается (с сокращениями) по тексту книги «Моталка».

Куган Джекки (1914—1984) — американский актер, дебютировавший в фильме Ч. Чаплина «День удвольствий». Широкую известность ему принесла картина Чаплина «Малыш» (1921).

«Кабинет доктора Калигари» (реж. Роберт Вине, 1919) — классический фильм немецкого киноэкспрессионизма.

«Поликушка» (1922) — фильм А. Санина.

...одно изобретение Васильева.— В. Шкловский имеет в виду Сергея Васильева, который, как и Г. Васильев, в то время работал редактором-монтажером. Однако здесь была допущена неточность, и С. Васильев опубликовал в газете «Кино» опровержение: «...в целях восстановления истины сообщаю, что мною таковой трюк никогда проделан не был и авторство на этот трюк принадлежит тов. Бойтлеру» (1927, № 16).

...Кулешов сказал однажды...— Речь идет об известном монтажном эксперименте, получившем название «эффект Кулешова» (см.: Кулешов Л. Искусство кино, с. 27—28).

НЁЧТО ВРОДЕ ДЕКЛАРАЦИИ

Опубликовано в «СЭ» (1926, № 1). Вошло в «ГС» (с. 143—145), по тексту которого печатается.

Вернон Дороти — популярная актриса американского немого кино.

ТЕНЬ НЕБОЛЬШОГО СЛОНА

Опубликовано в «СЭ» (1926, № 4). Вошло в «П» (с. 74—76), по тексту которой печатается.

Ермольев Иосиф Николаевич (1889—1962) — один из первых русских кинопредпринимателей, владелец кинофирмы в Москве и ее отделения в Ялте.

«Война и мир» была поставлена в семь дней...— В 1915 г. роман был экранизирован трижды: В. Гардиным и Я. Протазановым («Русская золотая серия», Тиман), А. Каменским (Дранков и Талдыкин), П. Чардыниным (А. Ханжонков).

Ханжонков Александр Алексеевич (1877—1945)— кинопредприниматель и кинодеятель. Организатор и руководитель первого крупного кинопредприятия в России, выпускавшего игровые, хроникальные, этнографические и мультипликационные фильмы.

«Месс-Менд»— имеется в виду фильм «Мисс Менд» («Приключения трех репортеров», 1926, три серии, реж. Ф. Оцеп, сорежиссер Б. Барнет)— экранизация романа М. Шагинян «Месс-Менд».

«Декабристы» (1926)— фильм А. Ивановского.

ЛУК БЕЗ ОХОТНИКА

Опубликовано в газете «Кино» (1925, 22 сент.— «Дуглас Фербенкс» и 1926, 26 янв.— «Лук без охотника»). Вошло в «П» (с. 127—131), по тексту которой печатается.

Лук Дугласа...— Фербенкс Дуглас Элтон Ульман (1883—1939)— американский актер, режиссер, продюсер. Снимался в главных ролях в фильмах «Знак Зорро» (1920, реж.), «Робин Руд» (1922, реж. А. Дуэн), «Багдадский вор» (1924, реж. совм. с Р. Уолшем) и др.

Осинский Валериан Валерианович (1887—1938)— видный деятель партии, журналист, дипломат.

Мордкин Михаил Михайлович (1881—1944)— артист балета, балетмейстер, педагог.

Нижинский Вацлав Фомич (1889—1950)— артист балета, балетмейстер.

Мы получаем к себе на Дмитровку...— В те годы в здании на улице Малая Дмитровка, 6 (ныне— улица Чехова) помещался кинотеатр «Малая Дмитровка», в котором демонстрировались зарубежные фильмы.

ПОЧЕМУ ТРОЕ

Опубликовано в газете «Кино» (1926, 13 апр.). Вошло в «П» (с. 77—81), по тексту которой печатается.

«Перевал» (1925)— фильм С. Митрича.

«Нибелунги» (1924)— фильм Фрица Ланга по мотивам германского народного эпоса «Песнь о Нибелунгах».

«Трус» («Драчливый трус», 1925)— комедия Джемса Крюзе.

Фогель Владимир Петрович (1902—1929)— актер, ученик Л. В. Кулешова. Снимался в фильмах «По закону» (1926), «Мисс Менд» (1926), «Процесс о трех миллионах» (1927), «Третья Мещанская» (1927), «Дом на Трубойной» (1927) и др.

Опубликовано в «СЭ» (1928, № 50). Вошло в «П» (с. 89—94), по тексту которой печатается.

«Каторга» (1928)—фильм Ю. Райзмана по сценарию С. Ермолинского.

Райзман Юлий Яковлевич (р. 1903)—режиссер. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Круг» (1927, с А. Гавронским), «Земля жаждет» (1930), «Летчики» (1935), «Последняя ночь» (1937), «Машенька» (1942), «Коммунист» (1958), «Твой современник» (1968), «Частная жизнь» (1982), «Время желаний» (1984) и др.

В ГТК работает Эйзенштейн...—ГТК—Государственный техникум кинематографии. Вырос на базе основанной в Москве 1 сентября 1919 г. Государственной киношколы, которая в 1922 г. была реорганизована в Государственные мастерские повышенного типа, в 1925 г.—в ГТК, в 1930 г.—в Государственный институт кинематографии (ГИК). Эйзенштейн читал лекции в инструкторско-исследовательской мастерской при ГТК в конце 20-х гг.

Ильин Василий Сергеевич (1892—1971)—деятель русской и советской кинематографии. Работал архитектором и актером на кинофабрике А. Ханжонкова. С 1917 г. занимался главным образом организаторской и педагогической работой.

«Бабы рязанские» (1927)—фильм О. Преображенской и И. Правова.

«Пиковая дама» (1916)—фильм Я. Протазанова.

«Ветер» («Ошибка Василия Гулявина», «Атаманша Лелька», 1926)—фильм Л. Шеффера и Ч. Сабинского по одноименной повести Б. Лавренева.

«Светлый город» («Красный платок», «Случай с письмом», 1928)—фильм О. Преображенской и И. Правова по мотивам рассказа М. Роги «Красный платок».

«Его призыв» («23 января», 1925)—фильм Я. Протазанова по сценарию В. Эри, поставленный к первой годовщине со дня смерти В. И. Ленина.

СТАНДАРТНЫЕ КАРТИНЫ И ЛЕНИНСКАЯ ПРОПОРЦИЯ

Под названием «Ленинская пропорция» опубликовано в «СЭ» (1928, № 41). Вошло в «П» (с. 156—160), по тексту которой печатается.

«Жена» (1927)—фильм М. Доронина.

Доронин Михаил Иванович (1885—1976)—режиссер, актер, оператор. Работал в кино с 1916 г. Поставил фильмы «Руки прочь» (1924), «Камергер его величества» (1924), «Как Петюнька ездил к Ильичу» (1924), «Бывшие люди» (1926), «Вторая жена» (1927) и др.

Лео Мур (Леонтий Игнатьевич Мурашко, 1889—1938) — режиссер, сценарист. Поставил фильмы «Теплая компания» (1924), «Волки» (1925), «Красная Пресня» (1926) и др. Автор многих статей и книг по истории советского и американского кино.

Она была сформулирована Лениным...— См. в кн.: Самое важное из искусств. Ленин о кино. М., «Искусство», 1973, с. 42.

КИНЕМАТОГРАФИЯ НАЧИНАЕТСЯ С ЛЮДЕЙ

Опубликовано в газете «Кино» (1927, 16 авг.). Вошло в «П» (с. 117—121), по тексту которой печатается.

...из-за неудачно средактированного закона...— Вероятно, имеется в виду постановление Президиума ЦИК СССР «Об основах авторского права» (30 янв. 1925 г.), содержащее положение и об авторском праве в кино.

...с переделкой сценария Лавренева «Рассказ о простой вещи».— По рассказу Б. Лавренева был написан сценарий и поставлен фильм «Леон Кутюрье» (1927, сц. Б. Леонидова, В. Касьянова; реж. В. Касьянов).

Касьянов Владимир Павлович. (1883—1960)— режиссер, сценарист, актер. В кино с 1912 г.

Совкино—Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество. Создано в 1924 году.

ВУКФУ—Всеукраинское фотокиноуправление. Положение о ВУКФУ было утверждено ВУЦИК и СНК УССР 30 июня 1924 г.

Госкинопром Грузии—Государственное акционерное общество кинопромышленности. Основано в 1923 году.

ИСКУССТВО БЫТЬ СМЕЛЫМ

Опубликовано в «П» (с. 86—88), по тексту которой печатается.

Один рецензент — Соколов...— Речь идет о статье И. Соколова (1902—1974) «Причины последних неудач», опубликованной в газете «Кино» (1928, 13 ноября, с. 4—5) и определившей характер дискуссии о развитии советского кино. См., например, статьи Г. Ленобля «Через поражения—к победам» («Кино», 1928, № 47), Арсена «О кризисе» (№ 48), З. Ю. Д. «Еще о кризисе» (№ 50), К. Юкова «Новый этап. (К вопросу о кризисе в кино)» (№ 51), А. Новогрудского «Заметки о кризисе» (№ 53).

«Мораль» (1927)—кинокомедия немецкого режиссера Вилли Вольфа.

«Вторая жизнь» («Превращение доктора Бесселя», 1927)—фильм немецкого режиссера Рихарда Освальда.
...почему в «Капитанской дочке» так много межевания и соляной монополии...— См. в вышеупомянутой

статье Соколова: «... в «Капитанской дочке» снимались одни малопонятные зрителю мотивировки и мотивировочки (межевание земли, яшма, монополия), без всякой увязки с действием, без социальной трактовки эпохи и без характеристики героев...» Ср. предисловие и комментарий В. Шкловского к сценарию «Капитанская дочка» (М., «Театропечать», 1928). Фильм был поставлен Ю. Таричем в 1928 г.

ТЕМПЕРАТУРА КИНО

Опубликовано в «СЭ» (1927, № 25). Вошло в «П» (с. 142—146), по тексту которой печатается.

«Яд», «Бархатная лапа», «На рельсах», «Узел»... одна и та же схема.— «Яд» (1927)—фильм Е. Иванова-Баркова по одноименной пьесе А. В. Луначарского; «Бархатная лапа» («Свои и чужие», «Отрыв», «Бархатная лапка», «Дело Паренькова», 1928)—фильм Ю. Тарича по мотивам пьесы В. Киршона «Константин Терехин»; «На рельсах» (1927)—фильм И. Худолева; «Узел» (1927)—фильм В. Широкова по мотивам пьесы А. Балагина и С. Разумовского «Моль». В основе всех лент лежала схема борьбы с «разлагающим влиянием» и «темными дельцами» нэпманской среды или шпионами-вредителями.

«Тревога» («Катастрофа», 1927)—фильм Е. С. Петрова по сценарию В. Беляева о борьбе за укрепление производственной дисциплины на металлургическом заводе.

«Падение династии Романовых» (1927)—документальный фильм Э. Шуб, смонтированный из архивной кинохроники и положивший начало новому жанру документального кино—монтажному фильму.

Юков Константин Юлианович (1901—1938)—кинокритик, один из руководителей АРК, в 30-е гг.—помощник начальника Главного управления кинофото-промышленности по художественной части.

ПОТЕРИ В ЛЮДЯХ

Опубликовано в «СЭ» (1929, № 4, с. 8). Вошло в «П» (с. 122—126), по тексту которой печатается.

ИПАТЬЕВСКАЯ БОМБА

Опубликовано в «СЭ» (1928, № 44, с. 5). Вошло в «П» (с. 152—155), по тексту которой печатается.

«Белый Орел» («Губернатор», 1928)—фильм Я. Протазанова с участием Вс. Мейерхольда и В. Качалова.

Вачнадзе Ната (Наталья Георгиевна, 1904—1953)—актриса. Народная артистка Грузинской ССР,

заслуженная артистка РСФСР. Снималась в фильмах «Разбойник Арсен» (1924), «У позорного столба» (1925), «Три жизни» (1925), «Дело Таризла Мклавадзе» (1925), «Закон и долг» (1928), «Овод» (1928) и др.

Якобина Мария — актриса, исполнявшая роль Лизы в фильме «Живой труп».

...и еще какая-то англичанка. — Речь идет о Виоле Гарден, исполнительнице роли Саши в фильме Ф. Оцепа.

Разумный Александр Ефимович (1891—1972) — режиссер, оператор, художник, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Постановщик фильмов «Жизнь и смерть лейтенанта Шмидта» (1917), «Восстание» (1918), «Мать» (1920), «Банда батьки Кныша» (1924), «Тимур и его команда» (1940). Снял ряд документальных и научно-популярных фильмов.

«Пиковая дама» (1926) — фильм А. Разумного, снятый им в Берлине во время творческой командировки.

КИНОАКТЕР В КОРИДОРЕ

Опубликовано в газете «Кино» (1926, 19 янв.). Вошло в «П» (с. 113—116), по тексту которой печатается.

Пикфорд Мэри (Глэдис Смит, 1893—1979) — одна из популярных актрис американского немого кино.

Холодная Вера Васильевна (1893—1919) — «звезда» русского дореволюционного кинематографа.

«Песнь торжествующей любви» (1915) — фильм Е. Бауэра, в котором дебютировала В. Холодная.

СОВЕТСКАЯ ШКОЛА АКТЕРСКОЙ ИГРЫ

Опубликовано в «СЭ» (1928, № 47, с. 4). Вошло в «П» (с. 132—136) и «ЗаСЛ» (с. 107—109), по тексту которого печатается.

Замедление роста кинематографической культуры сейчас несомненно. — Этот вопрос активно обсуждался в профессиональной среде и кинематографической прессе тех лет. См., например, статью С. Эйзенштейна «Почему катастрофически тускнеет советское кино» («СЭ», 1928, № 44, с. 2).

Комаров Сергей Петрович (1891—1957) — актер, режиссер. Заслуженный артист РСФСР. Снимался в фильмах «Деревня на переломе» (1921), «Серп и молот» (1921), «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Мисс Менд» (1926), «По закону» (1926) и др. Преподавал актерское мастерство во ВГИКе.

Оболенский Леонид Леонидович (р. 1902) — актер, режиссер, звукооператор. Ученик Л. Кулешова.

Хохлова Александра Сергеевна (р. 1897) — актриса, режиссер, педагог. Заслуженная артистка РСФСР.

Барнет Борис Васильевич (1902—1965)—актер и режиссер. Заслуженный артист РСФСР. Заслуженный деятель искусств Украинской ССР. Лауреат Государственной премии СССР. Снимался в фильмах «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Мисс Менд» (1926) и др. Постановщик фильмов «Девушка с коробкой» (1927), «Дом на Трубной» (1928), «Украина» (1933), «Подвиг разведчика» (1947) и др.

И вот этот Пудовкин отрицает необходимость актеров в кино.—Привлекая к работе в кино артистов МХАТ, Пудовкин в то время снимал также и неактеров—исполнителей, обладающих ярко выраженной социальной типажностью.

Барановская Вера Всеволодовна (?—1935)—актриса, исполнительница роли Ниловны в фильме В. Пудовкина «Мать».

«Родился человек» («Человек родился», 1928)—фильм Ю. Желябужского, в котором И. Москвин сыграл роль Федора Кулыгина.

Попытку работать вне актера показал Эйзенштейн.—Типажный метод, которым руководствовался в то время С. Эйзенштейн, был основан на достоверности и предельной выразительности внешнего облика исполнителя—на своеобразной «свернутой биографии» персонажа.

ЗА СТОЛБЫ

Опубликовано в «СЭ» (1929, № 3). Вошло в «П» (с. 82—85), по тексту которой печатается.

Были комедии с Ильинским...—И. В. Ильинский исполнял роли в комедиях «Папиросница от Моссельпрома» (1924, Митюшин), «Закройщик из Торжка» (1925, Петя Петелькин), «Поцелуй Мэри Пикфорд» (1927, билетер Гога Палкин) и др.

...комедии у фэкссов...—Имеются в виду фильмы «Похождения Октябрины», «Мишки против Юденича», «Братишка».

«Два друга, модель и подруга» («Канитель с машинкой», «Необычайные приключения Ахова и Махова», 1928)—одна из наиболее популярных комедий советского немого кино; поставлена известным советским театральным режиссером А. Д. Поповым (1892—1961).

Курс Александр Львович (1892—1937)—киновед, сценарист, журналист. Был ответственным редактором газеты «Кино», редактором журналов «Советское кино», «Журналист». Сценарист фильмов «Ваша знакомая» (1927), «Великий утешитель» (1933, с Л. Кулешовым). Автор книги «Самое могущественное» (М.—Л., «Кинопечатъ», 1927), в которой значительное внимание уделяется анализу фильмов и особенностей творческой манеры Ч. Чаплина.

Ллойд Гарольд (1893—1971) — американский актер, режиссер, продюсер. Создатель маски удачливого молодого американца в немой кинокомедии. В течение многих лет был членом правления Американской академии киноискусства и наук.

...та переписка между Чарли Чаплином и Лениным, о которой бегло говорил в интервью Мейерхольд — Какое интервью имел в виду В. Шкловский, установить не удалось.

...неуспех «Пелагеи Деминой» — Имеется в виду фильм Я. Протазанова «Дон Диего и Пелагея» (1927).

«ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛЕТ» И КИНЕМАТОГРАФИЯ

Опубликовано в газете «Кино» (1925, 8 дек.). Вошло в «П» (с. 161—164), по тексту которой печатается.

«Великий перелет» (1925) — первый советский экспедиционно-географический фильм, снятый группой кинематографистов под руководством В. Шнейдерова во время воздушной экспедиции по маршруту Улан-Батор — Пекин — Шанхай — Токио, организованной обществом Авиаким СССР летом 1925 г.

Блюм Георгий Владимирович — оператор. Снимал фильмы «Семья Грибушиных» (1923), «Гонка за самогонкой» (1924), «Волки» (1925), «Расплата» (1926), «Путь в Дамаск» (1927), «Вор» (1928), «Свои и чужие» (1928), «Игденбу» («Зундукай», 1930), «Ткварчеллы» (1931), «Арктический рейс» (1934) и др. Автор книги «С киноаппаратом в воздухе» (М., «Кинопечать», 1926).

«Союзкиножурнал» (в дальнейшем — «Союзкиножурнал») — тематический документальный киножурнал, выпускаемый с 1925 г.

Чжан Цзолинь (1886—1928) — китайский генерал, глава Фынтяньской клики милитаристов.

КУДА ШАГАЕТ ДЗИГА ВЕРТОВ?

Опубликовано в «СЭ» (1926, № 32, с. 4), по тексту которого печатается.

Сосновский в хорошей статье «Пафос сепаратора»... — См.: Сосновский Л. Пафос сепаратора. — «Правда», 1926, 3 июля.

«Шагай, Моссовет» — фильм Д. Вертова «Шагай, Совет!» (1926).

О ДЗИГЕ ВЕРТОВЕ

Опубликовано в книге «Дзига Вертов в воспоминаниях современников» (М., «Искусство», 1976, с. 171—183), по тексту которой печатается.

...Дзига Вертов работал вначале вместе с Михаилом Кольцовым... — Кольцов (Фридлянд) Михаил Ефи-

мович (1898—1942), известный писатель и журналист, возглавлял секцию кинохроники в Московском комитете Наркомпроса, организованном в марте 1918 г.

Феллини Федерико (р. 1920)—итальянский режиссер, сценарист.

«Сладкая жизнь» (1959)—фильм Ф. Феллини.

Вот какие сюжеты потом Дзига Вертову пришлось снова монтировать в последние годы жизни.—Дзига Вертов работал над отдельными номерами киножурнала «Новости дня» в 1944—1954 гг.

Ган Алексей Михайлович (1887—1938)—литератор, журналист, один из теоретиков конструктивизма. Возглавлял журнал «Кино-Фот».

В 1945 году в статье «Как я стал режиссером» Эйзенштейн...—Речь идет о статье С. М. Эйзенштейна, включенной в тематический сборник «Как я стал режиссером» (М., «Госкиноиздат», 1946, с. 276—292). Статья вошла в кн.: *Эйзенштейн С. Избранные статьи* (М., 1956, с. 355—362) и в Избр. произв. в 6-ти т. (т. 1, с. 97—104).

Сняли Самойлову в роли Анны Карениной.—Речь идет о фильме «Анна Каренина» (1968) А. Зархи.

Но книги еще не написаны.—В советском киноведении творчеству Вертова посвящены две монографии: *Абрамов Н. Дзига Вертов*. М., Изд-во АН СССР, 1962; *Рошаль Л. Дзига Вертов*. М., «Искусство», 1962.

Чарли Чаплин передал Вертову через Айвора Монтегю...—Отзыв Ч. Чаплина о фильме «Энтузиазм» («Симфония Донбасса») был опубликован берлинской газетой «Фильм-Курир» и перепечатан многими киноизданиями мира.

Монтегю Айвор (1904—1984)—английский режиссер, сценарист, теоретик кино. Лауреат международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТОЛСТОЙ

Опубликовано в журнале «Новый Леп» (1928, № 10, с. 34—36). Вошло в «П» (с. 165—169) и «ЗаСЛ» (с сокращениями, с. 111—113). Печатается по тексту «П».

Шуб Эсфирь Ильинична (1894—1959)—режиссер-документалист. Заслуженная артистка РСФСР. Автор фильмов «Падение династии Романовых» (1927), «Великий путь» (1927), «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928), «КШЭ» («Комсомол—шеф электрификации», 1932), «Страна Советов» (1937, с Б. Агаповым), «Испания» (1937) и др. Автор книги «Крупным планом» (М., «Искусство», 1959).

Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943)—писатель, литературовед. Сценарист фильмов «Ши-

нель» (1926), «СВД» (1927, с Ю. Оксманом), «Поручик Киж» (1934). Автор статей по теории кино. См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, с. 320—349.

Брик Осип Максимович (1888—1945)—литературовед, теоретик кино. Сценарист фильмов «Потомок Чингисхана» (1929), «Два-Бульди-Два» (1930) и др.

ОБ ЭСФИРИ ШУБ И ЕЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ

Опубликовано в «ИК» (1969, № 5, с. 109—116), по тексту которого печатается.

... хозяин коллекции Щукин.—Речь идет о коллекции картин С. И. Щукина, легшей в основу Первого музея новой западной живописи (1918). В настоящее время картины из этого собрания хранятся в ГМИИ им. А. С. Пушкина и Гос. Эрмитаже СССР.

Бахрушин Алексей Александрович (1865—1929)—русский промышленник, меценат, основатель театрального музея в Москве (1895).

Дранков А. О.—журналист и фотокорреспондент, начавший в России систематические съемки и выпуск на массовый экран отечественной кинохроники (1908).

...история Степана Разина.—Имеется в виду первая русская игровая картина «Понизовая вольница» («Стенька Разин», окт. 1908), представляющая собой одночастевую пантомиму на сюжет популярной песни «Из-за острова на стрежень» (сц. В. Гончарова, реж. В. Ромашков, операторы А. Дранков, Н. Козловский; роль Степана Разина исполнял Е. Петров-Краевский).

Поехал Дранков в Ясную Поляну и снял много кадров Льва Николаевича...—К юбилею писателя А. Дранков снял и выпустил на экран документальный фильм «День восьмидесятилетия Л. Н. Толстого» (1908).

Я работал над биографией Льва Николаевича Толстого...—См.: Шкловский В. Лев Толстой. М., «Мол. гвардия», 1963.

... хорошие люди—С. Васильев, Г. Васильев...—Васильев Георгий Николаевич (1899—1946), заслуженный деятель искусств РСФСР, и Васильев Сергей Дмитриевич (1900—1959), народный артист СССР.—режиссеры, лауреаты Государственных премий СССР. Совместно поставили фильмы «Подвиг во льдах» (1928), «Спящая красавица» (1930), «Личное дело» (1932), «Чапаев» (1934), «Волочаевские дни» (1937), «Оборона Царицына» (1942), «Фронт» (1943).

Я недавно смотрел картину...—Речь идет о фильме Аньес Варда «Клео от пяти до семи» (1962).

Рошаль Григорий Львович (1899—1983)—режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государ-

ственных премий СССР. Постановщик фильмов «Господа Скотинины» (1926), «Петербургская ночь» (1934, с В. Строевой), «Семья Оппенгейм» (1938), «Дело Артамоновых» (1941), «Мусоргский» (1950), «Сестры» (1957), «Восемнадцатый год» (1958), «Хмурое утро» (1959) и др.

Донской Марк Семенович (1901—1981) — режиссер. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «В большом городе» (1927, с М. Авербахом), «Детство Горького» (1938), «В людях» (1938), «Мои университеты» (1939), «Радуга» (1943), «Сельская учительница» (1947), «Мать» (1955), «Супруги Орловы» (1977) и др.

Бляхин Павел Андреевич (1887—1961) — писатель. Сценарист фильмов «Красные дьяволята» (1923), «Во имя бога» (1925), «Иуда» (1929). С 1926 г. возглавлял производственно-художественный отдел Совкино, затем работал в Главреперткоме.

Свилова Елизавета Игнатьевна (1900—1975) — режиссер документального кино, ассистент по монтажу всех фильмов Д. Вертова.

Рейснер Лариса Михайловна (1895—1926) — писатель, публицист, критик.

Сейчас я работаю над книгой об Эйзенштейне... — См.: Шкловский В. Эйзенштейн. М., «Искусство», 1973 (2-е изд.—1976). Фрагменты из книги публиковались в «ИК» (1970, № 1—3, 5, 11, 12).

ЭЙЗЕНШТЕЙН

Опубликовано в кн.: Эйзенштейн. «Броненосец «Потемкин». М., «Кинопечать», 1926, с. 5—9. Вошло в «ЗаСЛ» (с. 36—38). Печатается по тексту первой публикации.

Тиссэ Эдуард Казимирович (1897—1961) — оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР и Латвийской ССР, профессор. В кино работал с 1914 г., снимал видовые фильмы, хронику первой мировой и гражданской войн. Оператор всех фильмов С. Эйзенштейна.

5 ФЕЛЬЕТОНОВ ОБ ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ

Опубликовано в «СЭ» (1926, № 3). Вошло в «ГС» (с. 146—151) и «ЗаСЛ» (с. 87—90). Печатается по тексту «ГС».

У художника есть несколько свобод относительно материала быта: свобода выбора, свобода изменения, свобода неприятия. — Эту мысль В. Шкловский впервые обосновал в книге «Третья фабрика» (М., «Круг», 1926) в главах «О свободе искусства» и «Письмо Тынянову». Ср.: «Относительно быта искусство обладает несколькими свободами: 1) свободой неузнавания, 2) свободой выбора, 3) свободой переживания...» (с. 99).

«9 января» («Кровавое воскресенье», «Черное воскресенье», 1925) — фильм В. Висковского.

«Минарет смерти» (1925) — фильм В. Висковского. Барский Владимир Григорьевич (1889—1936) — режиссер, актер. В «Броненосце «Потемкин»» исполнял роль капитана Голикова.

...и лестницу в фильме Грановского... — Речь идет о фильме «Еврейское счастье» («Менахем Мендель», 1925) по мотивам рассказов Шолома Алейхема (реж. А. Грановский, опер. Э. Тиссэ).

... в «1905 годе»... — В. Шкловский употребляет первоначальное название фильма «Броненосец «Потемкин»».

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН И НЕИГРОВАЯ ФИЛЬМА

Опубликовано в журнале «Новый Леф» (1927, № 4, с. 34—35). Вошло в «ГС» (с. 179—182), по тексту которого печатается.

«Генеральная линия» — первоначальное название фильма «Старое и новое» (1929), работу над которым С. Эйзенштейн и Г. Александров начали в 1926 г. и прервали, приступив к съемкам «Октября».

ПОГРАНИЧНАЯ ЛИНИЯ

Опубликовано в газете «Кино» (1927, 22 марта). Вошло в «П» (с. 100—104) и «ЗаСЛ» (с. 109—111). Печатается по тексту «П».

Кино вступает во второй литературный период. — Здесь и далее В. Шкловский развивает мысль С. Эйзенштейна: «Понимание кино сейчас вступает во «второй литературный период». В фазу приближения к символике языка. Речи. Речи, придающей символический смысл (то есть не буквальный), «образность» — совершенно конкретному материальному обозначению — через несвойственное буквальному — контекстное сопоставление, то есть тоже монтажом» («Бела забывает ножницы». — Избр. произв. в 6-ти т., т. 2, с. 277).

После этой картины... «Броненосец» устарел. — В. Шкловский повторяет мысль С. Эйзенштейна: «По пути «Потемкина» дальнейшей продвижки нет» (см. статью Эйзенштейна «Наш Октябрь. По ту сторону игровой и неигровой». — «Кино», 1928, № 12).

О ЗАКОНАХ СТРОЕНИЯ ФИЛЬМ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Опубликовано в «СЭ» (1929, № 6—7). Вошло в «П» (с. 105—112), по тексту которой печатается.

Анненков Юрий Павлович (1889—1974) — живописец, график, художник театра и кино.

... театральные выступления фэксов...— Речь идет о спектаклях «Женитьба» (1922) и «Внешторг на Эйфелевой башне» (1923).

Радлов Сергей Эрнестович (1892—1958)— режиссер. В 1920—1922 гг. возглавлял организованный им Театр Народной комедии.

Он объелся вещами и перешел на Золя.— См. ответы С. Эйзенштейна на вопросы анкеты журнала «На литературном посту» (1928, № 1, с. 71—73, и Избр. произв. в 6-ти т., т. 5, с. 525—529).

...противопопоставляет свое киноискусство как «большевистское»— «советскому».— Неточно. С. Эйзенштейн сравнивал «общереволюционную проблематику» с «партийной», впервые поставив этот вопрос в статье «Чего мы ждем от партсовещания по вопросам кино» («СЭ», 1928, № 1).

ОШИБКИ И ИЗОБРЕТЕНИЯ

Опубликовано в журнале «Новый Леф» (1927, № 11—12, с. 29—33). Вошло в «ГС» (с. 165—173) и «ЗаСЛ» (с. 99—104), по тексту которого печатается.

...Эйзенштейн приводит словесное построение «худая рука».— Неточно. См. статью Эйзенштейна «Четвертое измерение в кино» (Избр. произв. в 6-ти томах, т. 2, с. 46).

Киршон Владимир Михайлович (1902—1938)— драматург, один из руководителей РАПП и ВАПП.

Такая лента не может рассматриваться в сравнении с хроникальными.— Здесь В. Шкловский полемизирует с Вертовым, который утверждал, что фильмы С. Эйзенштейна сделаны под прямым влиянием методов «Киноправды» и «Киноглаза». См.: Вертов Д. О «Стачке» («Правда», 1925, 16 июля); «Фабрика фактов» («Правда», 1925, 24 июля). Эйзенштейн такое влияние отрицал (см.: «Стачка». К вопросу о материалистическом подходе к форме.— Избр. произв. в 6-ти т., т. 2).

БЕРЕГИТЕСЬ МУЗЫКИ

Опубликовано в «СЭ» (1929, № 1, с. 6). Вошло в «П» (с. 137—141) и «ЗаСЛ» (с. 115—118), по тексту которого печатается.

... а сценарий того же Бабеля...— Писатель Исаак Эммануилович Бабель (1894—1941) был автором сценариев «Еврейское счастье» (1925, надписи), «Соль» (1925), «Беня Крик» (1926), «Блуждающие звезды» (1926), «Джимми Хиггинс» (1928, с Г. Тасиным), «Китайская мельница» (1928). С С. Эйзенштейном работал над экранизацией «Одесских рассказов» в 1925 г. и над вторым вариантом сценария «Бежин луг».

Эйзенштейн считал, что задачей сценария является воздействие на режиссера...— По Эйзенштейну, сценарий — «стенограмма эмоционального порыва» (см.: «О форме сценария». Избр. произв. в 6-ти т., т. 2).

«Октябрь» — лента без сценария...— Неточно. Фильм снимался по заранее написанному сценарию (см.: Избр. произв. в 6-ти т., т. 6, с. 65—86 и 526—529).

... то же открытие сделал Всеволод Пудовкин.— Задачу «мыслить пластическими образами» Пудовкин выдвинул в 1926 г. в книге «Киносценарий». В ней же он выступал за «технический сценарий», в котором записано точное «содержание каждого куска и их последовательность». Однако позднее, как и С. Эйзенштейн, он поддерживал форму «эмоционального сценария», который «чрезвычайно полно и с соответствующим настроением рассказывает, т. е. литературно излагает события и явления» (см.: Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 1, с. 53—84, 416—417).

Ржешевский Александр Георгиевич (1903—1967)— сценарист, драматург. Автор сценариев «В город войти нельзя» (1929), «Очень хорошо живется» (1929), «Двадцать шесть бакинских коммунаров» (1930), «Безжин луг» (1936).

ПОДВИГ СЦЕНАРИСТА

Написано в 1970 г. Переработано для настоящего сборника в 1983 г.

Бондарчук Сергей Федорович (р. 1920)— актер, режиссер. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Ленинской премии, Государственных премий СССР, Государственной премии РСФСР и Государственной премии УССР. Фильм «Война и мир» (1964—1967) был удостоен премии «Оскар» в 1969 г.

Он начал книгу по теории сценария...— Имеется в виду незавершенное исследование Н. Зархи «Кинематургия» (частично опубликовано в кн.: Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 3. М., 1960).

... книги по драматургии, в частности Волькенштейна...— Речь идет о книге «Драматургия» (1923) В. М. Волькенштейна (1883—1974).

А. ХОХЛОВА

Опубликовано в кн.: А. Хохлова. М., «Кинопечать», 1926, с. 10—16. Вошло в «ЗаСЛ» (с. 38—43). Печатается по тексту первой публикации.

Фатти— экранный персонаж Роско Арбэкла (1887—1933)— известного комика немого американского кино.

Нильсен Аста (1883—1972)— датская актриса.

Негри Пола (Барбара Аполлония Халупец, 1894—1950)— популярная актриса немого кино, снималась в Польше, Германии, США.

Валентино Рудольфо (1895—1926)— голливудский актер. «звезда» немого кино.

Монтировался из кусков, взятых из разных съемок, синтетический человек.— Речь идет о монтажных экспериментах Л. Кулешова. См.: *Кулешов Л. Искусство кино.* (Мой опыт), с. 26—27.

...и «абрикосовской» красотой...— Эпитет вызван именем владельца кондитерской фабрики Абрикосова.

...и есть Висковские.— Висковский Вячеслав Казимирович (1881—1933)— режиссер. Работал в кино с 1915 г. Автор многих экранизаций и салонных фильмов. Режиссерские работы 20-х гг. были сделаны в типично дореволюционной манере.

СЕРДЕЧНЫЙ ПРИВЕТ ОТ СТАРОГО ДРУГА

Опубликовано к 85-летию А. С. Хохловой в «ИК» (1982, № 11, с. 121—122), по тексту которого печатается.

... *внучка старой культурной Москвы*...— А. С. Хохлова— внучка основателя картинной галереи П. М. Третьякова (по матери), врача С. П. Боткина (по отцу) и внучатая племянница известного литератора В. П. Боткина.

«Как ни странно,— о Хохловой» — статья С. Эйзенштейна была опубликована в газете «Кино» (1926, 30 марта) и вошла в брошюру «А. Хохлова» (с. 5—9).

Вейдт Конрад (1893—1943)— популярный актер немецкого кино.

РООМ. ЖИЗНЬ И РАБОТА

Опубликовано: «Театнопечатъ», 1929. Печатается по тексту книги.

...*первой постановкой его было «Озеро Люль»*...— Спектакль по пьесе А. Файко был поставлен в Театре Революции В. Э. Мейерхольдом и А. М. Роомом. Премьера— 7 ноября 1923 г.

Калчинский Михаил Яковлевич— директор московской кинофабрики Госкино в 1924—1925 гг.

...*эпизод с Охлопковым*...— Охлопков Николай Павлович (1900—1967)— актер, режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Банда батыки Кныша» (1924), «Митя» (1928), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939), «Повесть о настоящем человеке» (1948), «Далеко от Москвы» (1950). В фильме «Бухта смерти» играл роль матроса.

«Евреи на земле» (1927)— документальный фильм по сценарию В. Маяковского и В. Шкловского, заснят ВУФКУ по поручению ОЗЕТ (Общества землеустройства евреев-трудящихся).

Опубликовано в «ЖБ» (с. 386—389), по тексту которой печатается.

Баталов Николай Петрович (1899—1937)—актер. Заслуженный артист РСФСР. Исполнитель главных ролей в фильмах «Аэлита» (1924), «Мать» (1926), «Путевка в жизнь» (1931), «Три товарища» (1935) и др.

Клёр (Шометт) Рене (1898—1981)—классик французского кино. В фильме «Под крышами Парижа» (1930) впервые во французском кино использовал речь, шумы, музыку.

«Привидение, которое не возвращается» («Пытка свободой», «Призрак»)—фильм вышел на экран в 1930 г., в 1933 г. был озвучен. Сценарий В. Туркина по мотивам новеллы А. Барбюса «Свидание, которое не состоялось».

Туркин Валентин Константинович (1887—1958)—кинодраматург, критик, теоретик кинодраматургии, педагог. Автор сценариев «Закройщик из Торжка» (1925), «Девушка с коробкой» (1927, с В. Шершеневичем) и др. Автор книги «Драматургия кино» (М., Госкиноиздат, 1938).

Фердинандов Борис Алексеевич (1889—1953)—актер, режиссер, художник, педагог. В фильме «Привидение, которое не возвращается» исполнял роль Хозе Реаля.

Леонов Леонид Максимович (р. 1899)—писатель. Академик АН СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Ленинской премии и Государственных премий СССР. Сценарист фильмов «Обыкновенный человек» (1956, с М. Роммом), «Русский лес» (1963—1964, с В. Петровым и Ю. Лукиным), «Бегство мистера Мак-Кинли» (1975). Фильм «Нашествие» (1945) снят по его одноименной пьесе, автор сценария Б. Чирсков

О РОЖДЕНИИ И ЖИЗНИ ФЭКСОВ

Опубликовано в кн.: Недоброво В. ФЭКС. Григорий Козинцев. Леонид Трауберг. М.—Л., 1928. Вошло в «ГС» (с. 174—178) и «ЗаСЛ» (с. 91—93). Печатается по тексту книги В. Недоброво.

«Первый винокур» (1919)—постановка Ю. Анненкова в Эрмитажном театре (по Л. Н. Толстому).

Фореггер (Грейфентурн) Николай Михайлович (1892—1939)—режиссер, балетмейстер. Организатор и руководитель мастерской «Мастфор» («Вольная мастерская Фореггера»). Премьера буффонады В. Масса «Хорошее отношение к лошадям»—5 января 1922 г.

«Парижская коммуна»—фильм о событиях Парижской коммуны вышел под названием «Новый Вавилон» (1929).

КИНОЯЗЫК «НОВОГО ВАВИЛОНА»

Опубликовано в «П» (с. 147—151). Вошло в «ЗаСл» (с. 113—115), по тексту которого печатается.

ГОЛЫЙ КОРОЛЬ

Опубликовано под заголовком «Лариса Рейснер» в «СЭ» (1926, № 8, с. 13). Вошло в «ГС» (с. 152—156), по тексту которого (с сокращениями) печатается.

МАЯКОВСКИЙ В КИНО

Фрагменты из кн.: О Маяковском. М., «Сов. писатель», 1940, с. 103—105, 191—196. Опубликовано также в газете «Кино» (1940, 11 апр.).

«Но для денег родившийся» (1918)—фильм Н. Туркина. Сценарий В. Маяковского (по мотивам романа Джека Лондона «Мартин Иден»).

«Учительница рабочих» — В. Шкловский называет фильм «Барышня и хулиган» (1918) по названию рассказа Эдмондо д'Амичиса. Сценарист и сорежиссер В. Маяковский, режиссер и оператор Е. Славинский.

...приехала Мэри Пикфорд... — М. Пикфорд и Д. Фербенкс приезжали в СССР в 1926 г. В связи с этим визитом возник замысел комедии «Поцелуй Мэри Пикфорд» («Король экрана», «Повесть о том, как поссорились Дуглас Фербенкс с Игорем Ильинским из-за Мэри Пикфорд», 1927).

«Зойкина квартира» — пьеса М. А. Булгакова; была поставлена в Театре им. Евг. Вахтангова (1926) режиссером А. Поповым.

Гардин Владимир Ростиславович (1877—1965) — режиссер, актер. Народный артист СССР. Работал в кино с 1913 г. Фильм «Поэт и царь» (1927, постановку заканчивал исполнитель роли Пушкина Е. Червяков) вызвал резкую критику.

Он шел в театр. Он собирался ставить пьесу. — Имеется в виду Театр им. Мейерхольда, в котором были поставлены пьесы В. Маяковского «Клоп» (премьера — 13 февраля 1929 г.) и «Баня» (премьера — 16 марта 1930 г.).

«Как поживаете?» — сценарий написан В. Маяковским в 1926 г. Осуществлен постановкой не был.

Шведчиков Константин Михайлович (1884—1900) — председатель правления Совкино. Ср. его мнение о сценарии Маяковского: «Искусство есть отражение быта. Этот сценарий не отражает быт. Он не нужен нам. Ориентируйтесь на «Закройщика из Торжка». Это эксперимент, а мы должны самоокупаться» (См.: Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 131—132).

Смолин Дмитрий Петрович (1891—1955) — драматург. Сценарист фильмов «Бегуны» (1918), «Белые чайки» (1920), «Рейс мистера Ллойда» (1927, по

мотивам собственной пьесы «Иван Козырь и Татьяна Русских»).

Сценарий «Позабудь про камин» обратился в пьесу «Клоп».— Этот сценарий был написан В. Маяковским по предложению Г. Козинцева и Л. Трауберга в конце 1927— начале 1928 г., но режиссеры отказались от его осуществления, и осенью 1928 г. Маяковский переработал его в пьесу «Клоп».

КОНЕЦ БАРОККО. ПИСЬМО ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

Под названием «О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. Конец барокко» опубликовано в «ЛГ» (1932, 17 июля). Вошло (с сокращениями) в «ЗаСЛ» (с. 118—119), по тексту которого печатается.

Растет Станиславский.—К. С. Станиславский был художественным руководителем спектакля «Мертвые души», репетиции которого начались в феврале 1931 г.; премьера состоялась 28 ноября 1932 г.

...спор, известный Дидро...—Имеется в виду трактат Дени Дидро «Парадокс об актере».

ПИСЬМО ЧАРЛИ ЧАПЛИНУ

Опубликовано в «ЛГ» (1931, № 12). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 119—121), по тексту которого печатается.

ПОЯВЛЕНИЕ СЛОВА

Под названием «Второе вступление» опубликовано в «ЗаСЛ» (с. 123—132), по тексту которого печатается.

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975)— композитор. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Ленинской премии, Государственных премий СССР, международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

Я помню картину...—Речь идет о фильме «Певец джаза» (1927, США, реж. А. Кросленд).

Когда у нас ... открыли первые звуковые кинотеатры...—Первый в СССР экспериментальный звуковой кинотеатр был открыт в Ленинграде 5 октября 1929 г.

Кузьмина Елена Александровна (1909—1979)— актриса. Народная артистка РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Снималась в фильмах «Новый Вавилон» (1929), «Одна» (1931), «Украина» (1933), «Мечта» (1943), «Человек № 217» (1945), «Русский вопрос» (1948), «Секретная миссия» (1950) и др.

Экк Николай Владимирович (1902—1976)— режиссер. Постановщик фильмов «Как надо и как не надо» (1924), «Путевка в жизнь» (1931), «Груня Корнакова» (1936), «Когда идет снег» (1962, ТВ), «Человек в зеленой перчатке» (1967) и др.

«Путевка в жизнь» (1931)— первый советский полнометражный звуковой фильм.

Янушкевич Регина Викентьевна (1896—1978)—драматург, переводчик. Сценарист фильмов «Путевка в жизнь» (1931, с Н. Экком и А. Столпером), «Груня Корнакова» (1936, с Н. Экком), а также нескольких мультипликаций.

Столпер Александр Борисович (1907—1979)—режиссер, сценарист. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР и Государственной премии РСФСР. Постановщик фильмов «Парень из нашего города» (1942), «Жди меня» (1943, с Б. Ивановым), «Повесть о настоящем человеке» (1948), «Далеко от Москвы» (1950), «Живые и мертвые» (1963) и др. «Златые горы» (1931)—фильм С. Юткевича. Звуко-режиссер Л. Арнштам.

Арнштам Лео Оскарович (1905—1979)—режиссер. Народный артист РСФСР. Лауреат Государственной премии СССР. Постановщик фильмов «Подруги» (1935), «Друзья» (1938), «Зоя» (1944), «Глинка» (1946), «Ромео и Джульетта» (1954), «Пять дней—пять ночей» (1961) и др.

Довженко выбрал актера красивого, как античная статуя...—Роль Ивана в фильме исполнял П. Масоха.

Чиаурели Михаил Эдишерович (1894—1974)—актер, режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Хабарда» (1931), «Последний маскарад» (1934), «Арсен» (1937), «Великое зарево» (1937), «Георгий Саакадзе» (1942—1943), «Клятва» (1946), «Падение Берлина» (1949), «Иные нынче времена» (1965) и др.

С. М. Эйзенштейн говорил о значении внутреннего монолога, о заэкранном голосе...—Речь идет о статьях С. Эйзенштейна «Одолжайтесь!» («Пролетарское кино», 1932, № 17—18) и «Родится Пантагрюэль» («Кино», 1933, 4 февр.).

...хотел снять «Американскую трагедию»...—Об истории постановки см. статьи Эйзенштейна «Одолжайтесь!» и «Американская трагедия» (подписано: Р. О. Рик; «Пролетарское кино», 1931, № 9). Фильм «Американская трагедия» был поставлен в 1931 г. режиссером Джозефом фон Штернбергом.

...Чаплином, которого мы можем сейчас называть великим американским изгнанником.—В результате усилившейся кампании клеветы против Ч. Чаплина, обвинявшегося в антиамериканской деятельности, в конце 1952 г. он был вынужден покинуть США без права возвращения.

«Мсье Верду»—фильм был снят в 1947 г.

О «ЧАПАЕВЕ» ЕЩЕ РАЗ

Опубликовано в «ЛГ» (1935, № 32). С добавлениями вошло в «ЗаСЛ» (с. 148—154), по тексту которого печатается.

Статья моя «Как сделан «Дон Кихот»...—Впервые опубликована в книге «Развертывание сюжета» (1921, Сборники по теории поэтического языка, т. 4), вошла в книгу «О теории прозы» (М.—Л., 1925, с. 56—96).

«Да здравствует Вилья!» (1934)—фильм Дж. Конвея.

«ТИШЕ! ЧАПАЙ ДУМАТЬ БУДЕТ!»

Под названием «Мысль Чапаева» опубликовано в газете «Известия» (1964, 4 ноября). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 414—424), по тексту которого печатается.

Институт экранного искусства (первоначально—Школа экранного искусства)—кинематографическое учебное заведение, работавшее с марта 1919 г. по 1926 г.

Братья Васильевы были «сыновьями» Сергея Михайловича Эйзенштейна...—Васильевы слушали лекции Эйзенштейна в инструкторско-исследовательской мастерской при ГТК в конце 20-х гг.

...по дороге они сняли небольшую ленту...—Речь идет о научно-популярном фильме Г. Васильева «Невероятно, но факт» («Мясо, мех, пух», 1931).

Режиссеры снимали после неудачи...—Речь идет о фильме «Личное дело» (1932).

Бабочкин Борис Андреевич (1904—1975)—актер, режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР.

Симонов Николай Константинович (1901—1973)—актер. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР.

Блинов Борис Владимирович (1909—1943)—актер. Заслуженный артист РСФСР.

Георгий Васильев с сигарой идет на правом фланге...—Г. Васильев играл в фильме эпизодическую роль белогвардейского офицера.

О НОВЫХ ПУТЯХ КИНО

Опубликовано в журнале «Знамя» (1938, № 3, с. 264—271). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 163—170), по тексту которого печатается.

Каплер Алексей Яковлевич (1904—1979)—кинодраматург. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственной премии СССР. Сценарист фильмов «Женщина» («Делегатка», 1929), «Три товарища» (1935, с Т. Златогоровой), «Шахтеры» (1937), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939), «Она защищает Родину» (1943), «Котовский» (1943), «Две жизни» (1961) и др.

Щукин Борис Васильевич (1894—1939)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии

СССР. Играл в фильмах «Летчики» (1935), «Поколение победителей» (1936), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939).

Свердлин Лев Наумович (1901—1969)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «На верном следу» (1925), «Мечтатели» (1934), «Волочаевские дни» (1937), «Всадники» (1939), «Его зовут Сухэ-Батор» (1942), «Фронт» (1943), «Жди меня» (1943), «Далеко от Москвы» (1950) и др.

Дорохин Николай Иванович (1905—1953)—актер. Народный артист РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Последняя ночь» (1937), «Волочаевские дни» (1938), «Ошибка инженера Кочина» (1939) и др.

«Девушка с характером» (1939)—фильм по сценарию Г. Фиша и И. Склота поставлен К. Юдиным.

Черкасов Николай Константинович (1903—1966)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Ленинской премии и Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Горячие денечки» (1935), «Депутат Балтики» (1937), «Петр I» (1937—1939), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1945—1946), «Дон Кихот» (1957), «Все остается людям» (1963) и др.

«Балтийцы» (1938)—фильм А. Файнциммера о моряках, оборонявших Кронштадт в 1919 г.

ОБ АЛЕКСАНДРЕ РЖЕШЕВСКОМ И ЕГО ТРУДНОЙ СУДЬБЕ

Опубликовано в книге А. Г. Ржешевского «Жизнь. Кино» (М., «Искусство», 1982, с. 345—353), по тексту которой печатается.

«Турбина № 3» («Победители ночи», 1927)—фильм С. Тимошенко.

Юрнев Ростислав Николаевич (р. 1912)—киновед, критик. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Доктор искусствоведения.

«О форме сценария» (1929)—статья С. Эйзенштейна.

Эйзенштейн уже тогда думал о вертикальном монтаже.—Вертикальный монтаж (термин Эйзенштейна)—сочетание зрительного и звукового ряда фильма на основе принципов музыкальной драматургии. См. статьи Эйзенштейна «Вертикальный монтаж» (написаны в июле—августе 1940 г.; опубликованы: «ИК», 1940, № 9, 12; 1941, № 1).

...он размышлял и о смысловом цвете...—См. статью Эйзенштейна «Не цветное, а цветное» («Кино», 1940, 25 мая).

...на просмотре «Бежина луга» (сделанного из «срезок»).—Фотофильм «Бежин луг» был смонтирован из сохранившихся материалов в 1971 г.

Опубликовано в «ЛГ» (1938, № 28). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 205—208), по тексту которого печатается.

Орлова Любовь Петровна (1902—1975)—актриса. Народная артистка СССР. Лауреат Государственных премий СССР.

КАКИМ БЫЛ ПУГАЧЕВ?

Опубликовано в газете «Кино» (1937, № 54). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 158—163), по тексту которого печатается.

Форш Ольга Дмитриевна (1873—1961)—писатель. Сценарист фильмов «Дворец и крепость» (1924, с П. Щеголевым по мотивам собственного романа «Одеты камнем» и повести П. Щеголева «Таинственный узник»), «Пугачев» (1937).

Скоробогатов Константин Васильевич (1887—1969)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Пугачев» (1937), «Разгром Юденича» (1941), «Александр Попов» (1949), «Пирогов» (1947), «Дорога правды» (1956) и др.

Петров-Бытов (Петров) Павел Петрович (1895—1960)—режиссер, кинодраматург. Постановщик фильмов «Водоворот» (1927), «Каин и Артем» (1928), «Чудо» (1934), «Разгром Юденича» (1941) и др.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Под названием «Победа русского народа» опубликовано в газете «Кино» (1938, 2 ноября). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 170—175), по тексту которого печатается.

Павленко Петр Андреевич (1899—1951)—писатель, сценарист. Лауреат Государственных премий СССР. Автор сценариев фильмов «Яков Свердлов» (1940, с Б. Левиным), «Клятва» (1946, с М. Чиаурели), «Падение Берлина» (1949, с М. Чиаурели), «Композитор Глинка» (1952, с Н. Трениной и Г. Александровым) и др.

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953)—композитор, пианист, дирижер. Народный артист РСФСР. Лауреат Ленинской премии. Лауреат Государственных премий СССР.

Орлов Дмитрий Николаевич (1892—1955)—актер. Народный артист РСФСР.

Массалитинова Варвара Осиповна (1878—1945)—актриса. Народная артистка РСФСР. Лауреат Государственной премии СССР. Снималась в фильмах «Господа Скотинины» (1927), «Гроза» (1934), «Детство Горького» (1938), «В людях» (1939) и др.

Абрикосов Андрей Львович (1906—1973)—актер. Народный артист РСФСР. Лауреат Государственной

премии СССР. Снимался в фильмах «Тихий Дон» (1931), «Встречный» (1932), «Партийный билет» (1936), «Степан Разин» (1939), «Иван Грозный» (1945) и др.

ПАВЛЕНКО И ЭЙЗЕНШТЕЙН

Воспоминания о П. А. Павленко были написаны к 60-летию писателя и опубликованы в журнале «Знамя» (1959, № 7). С некоторыми изменениями вошли в книгу «Павленко в воспоминаниях современников» (М., «Сов. писатель», 1963, с. 120—125), по тексту которой печатаются.

...книгу о *Шамиле*.— Литературно-исторический очерк «Шамиль» П. Павленко опубликовал в журнале «Знамя» (1940, № 4) и отдельной книгой в 1942 г. в г. Махачкала.

«Итальянские впечатления» (1951)— книга П. Павленко, написанная по материалам его поездки в Италию.

«Степное солнце» (1949)— повесть П. Павленко, по которой был поставлен фильм «В степи» (1951, реж. А. Ульянов и Б. Бунеев).

Прекрасная, вдохновенная работа Эйзенштейна, посвященная Мексике.— Речь идет о незавершенной киноопере С. Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!», которую он снимал в Мексике в 1930—1932 гг. Из негатива, оставшегося в США, позже были смонтированы и выпущены на экран несколько лент о Мексике. В 1979 г., когда материалы были возвращены в СССР, режиссеры Г. Александров и Н. Орлов смонтировали картину, отчасти передающую замысел Эйзенштейна.

Сергей Михайлович давно мечтал снять Китай.— Речь идет о неосуществленном цикле фильмов «Джунго» (по либретто С. М. Третьякова). Эйзенштейн приступил к разработке сценария в конце 1925 г. См. об этом: Красовский Ю. Неосуществленный замысел.— В кн.: Из истории кино. Вып. 5, М., 1962, с. 107—119.

...сценарий о строительстве Ферганского канала.— После поездки на строительство Большого Ферганского канала в 1939 г. П. Павленко совместно с С. Эйзенштейном приступил к работе над сценарием по этой теме. Режиссерская разработка сценария была опубликована в «ИК» (1939, № 9, с. 8—20).

Габрилович Евгений Иосифович (р. 1899)— писатель, кинодраматург. Герой Социалистического Труда. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Сценарист фильмов «Последняя ночь» (1937, с Ю. Райзманом), «Мечта» (1941, с М. Роммом), «Машенька» (1942), «Последняя осень» (1957, новелла в фильме «Рассказы о Ленине»), «Ленин в Польше» (1966), «Твой современник» (1967, с Ю. Райзманом), «В огне брода нет» (1967, с Г. Панфиловым), «Ленин в Париже» (1981, с С. Юткевичем) и др.

Написано к 80-летию В. И. Пудовкина. Опубликовано в «ИК» (1973, № 2, с. 51—56), по тексту которого печатается.

Чистяков Александр Петрович (1880—1942) — актер. Снимался в фильмах «Мать» (1926), «Потомок Чингисхана» (1928), «Простой случай» (1932), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939) и др.

Чирков Борис Петрович (1901—1982) — актер. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Чапаев» (1934), «Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939), «Учитель» (1939), «Глинка» (1947), «Суд чести» (1949) и др.

ФИЛЬМ О СУВОРОВЕ

Опубликовано в журнале «Знамя» (1941, № 3, с. 216—219). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 175—180), по тексту которого печатается.

Черкасов (Сергеев) Николай Петрович (1884—1944) — актер. Лауреат Государственной премии СССР. Снимался в фильмах «Джюльбарс» (1936), «Суворов» (1940), «Дорога к звездам» (1943), «Непобедимые» (1943).

Снимут ленту «Штурм Измаила». — В. Шкловский говорит о втором фильме о Суворове, который в то время готовился к постановке, но снят не был.

Гребнер Георгий Эдуардович (1892—1954) — кинодраматург. Лауреат Государственной премии СССР. Сценарист фильмов «Медвежья свадьба» (1926, с А. Луначарским), «Саламандра» (1928, с А. Луначарским), «Разлом» (1929), «Суворов» (1940, с Н. Равичем), «Гибель «Орла» (1941), «Крейсер «Варяг» (1947) и др.

ПЕТР ПЕРВЫЙ НА ЭКРАНЕ

Под названием «Особое мнение. О фильме «Петр I» опубликовано в газете «Кино» (1937, № 46). Вошло в «ЗаСЛ» (под названием «Особое мнение», с. 154—158), по тексту которого печатается.

«Петр Первый» (1-я серия—1937, 2-я серия—1938) — фильм В. Петрова по сценарию А. Толстого.

Тарасова Алла Константиновна (1898—1973) — актриса Народная артистка СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР. Снималась в фильмах «Гроза» (1934), «Бабы» (1940), «Без вины виноваты» (1945) и др.

...мы уже знаем по газете «Кино»...— Речь идет о статье В. Петрова «Вторая серия» («Кино», 1937, 11 сент.).

Ленин писал о Петре...— См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 301.

Опубликовано в «ИК» (1946, № 2—3, с. 2—3). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 180—184), по тексту которого печатается.

Петров Владимир Михайлович (1896—1966)—режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Золотой мед» (1928), «Гроза» (1934), «Кутузов» (1943), «Без вины виноватые» (1945), «Сталинградская битва» (1949), «Ревизор» (1952) и др.

Дикий Алексей Денисович (1889—1955)—актер, режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Адмирал Нахимов» (1946), «Третий удар» (1948), «Сталинградская битва» (1949) и др.

Межинский Семён Борисович (1899—1978)—актер. Народный артист РСФСР. Снимался в фильмах «Болотные солдаты» (1938), «Профессор Мамлок» (1938), «Валерий Чкалов» (1941), «Суд чести» (1949), «Евгения Гранде» (1960) и др.

Гиндин Михаил Ефимович (1904—1967)—оператор. Лауреат Государственных премий СССР. Снимал фильмы «Конвейер смерти» (1933), «Аэроград» (1935, с Э. Тиссэ и Н. Смирновым), «Котовский» (1943) и др.

«В НЕКОТОРОМ ГОСУДАРСТВЕ...»

Опубликовано в «ИК» (1948, № 1, с. 27—31), по тексту которого печатается.

«Золотая лихорадка» (1925)—фильм Ч. Чаплина.

«Касабланка» (1942)—фильм Майкла Кертица.

Рискин Роберт (1897—1955)—один из ведущих американских кинодраматургов в 30-е гг. Большую известность получило его содружество с режиссером Фрэнком Капра: «Леди на день» (1933), «Это случилось однажды ночью» (1934), «Мистер Дидс переезжает в город» (1936), «Потерянный горизонт» (1937), «Вам этого с собой не унести» (1938) и др.

...известен сценарий «Нонной автобус»...—Речь идет о фильме «Это случилось однажды ночью», снятом по новелле Сэмюэла Адамса «Ночной автобус».

...от романа Хемингуэя... остается только спальный мешок...—Речь идет о фильме Сэма Вуда «По ком звонит колокол» (1944).

Форд Джон (Шон Алоизиус О'Ферна, 1895—1973)—выдающийся американский режиссер. Постановщик фильмов «Осведомитель» (1935), «Дилижанс» (1939), «Юный мистер Линкольн» (1939), «Гроздь гнева» (1940), «Долгий путь домой» (1940), «Табачная дорога» (1941), «Моя дорогая Клементина» (1946), «Человек, убивший Либерти Вэланса» и др.

Чаплин сейчас создал безнадежную комедию с убийствами.—Речь идет о фильме «Мсье Верду» (1947)

Опубликовано в «ЗаСЛ» (с. 226—227), по тексту которого печатается.

СЧАСТЬЕ

Опубликовано в «ИК» (1957, № 10, с. 70—74). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 396—401), по тексту которого печатается.

Янукова Вера Дмитриевна (1904—1939)—актриса Московского театра Пролеткульта, участница всех спектаклей С. Эйзенштейна. Снималась в фильмах «Восстание рыбаков» (1934), «Заключенные» (1936) и др.

Он снимал ее с Солнцевой...—Речь идет о фильме «Мичурин» (1948).

Солнцева Юлия Ипполитовна (р. 1901)—актриса, режиссер. Народная артистка СССР. Лауреат Государственной премии СССР. Снималась в фильмах «Азита» (1924), «Папиросница от Моссельпрома» (1924), «Леон Кутюрье» (1927), «Земля» (1930) и др. С 1930 г. работала как ассистент, затем сорежиссер А. Довженко, после его смерти поставила по его сценариям и прозе фильмы «Поэма о море» (1958), «Повесть пламенных лет» (1960), «Зачарованная Десна» (1964), «Незабываемое» (1967), «Золотые ворота» (1969).

Он писал сценарий о том, как под воду уйдет старая груша...—Речь идет о сценарии «Поэма о море».

ЗАМЕТКИ СЦЕНАРИСТА

Опубликовано в «ИК» (1952, № 2, с. 78—83). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 239—247). Печатается по тексту первой публикации.

Савченко Игорь Андреевич (1906—1950)—режиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Гармонь» (1934), «Дума про казака Голоту» (1937), «Богдан Хмельницкий» (1941), «Иван Никулин—русский матрос» (1944), «Третий удар» (1948), «Тарас Шевченко» (1951, после смерти И. Савченко фильм закончен А. Аловым и В. Наумовым).

Переверзев Иван Федорович (1914—1978)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии СССР. Снимался в фильмах «Моя любовь» (1940), «Иван Никулин—русский матрос» (1944), «Адмирал Ушаков» (1953) и др.

Кузнецов Михаил Артемьевич (р. 1918)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии СССР. Снимался в фильмах «Машенька» (1942), «Секретарь райкома» (1942), «Иван Грозный» (1945) и др.

Бернес Марк Наумович (1911—1969)—актер. Народный артист РСФСР. Лауреат Государственной пре-

мии СССР. Снимался в фильмах «Шахтеры» (1937), «Человек с ружьем» (1938), «Истребители» (1939), «Большая жизнь» (1940), «Два бойца» (1943), «Они были первыми» (1957) и др.

Герасимов Сергей Аполлинариевич (р. 1906) — актер, режиссер, педагог. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Ленинской премии, Государственных премий СССР, премии Ленинского комсомола. Член-корреспондент Академии педагогических наук. Постановщик фильмов «Семеро смелых» (1936), «Комсомольск» (1938), «Учитель» (1939), «Маскарад» (1941), «Молодая гвардия» (1948), «Тихий Дон» (1957—1958), «У озера» (1969), «Лев Толстой» (1984) и др.

Смирнова Мария Николаевна (р. 1905) — кинодраматург. Лауреат Государственной премии СССР. Сценарист фильмов «Айна» (1930), «Бабы» (1940), «Повесть о настоящем человеке» (1948), «Сельская учительница» (1948), «Хождение за три моря» (1957, с Х. А. Аббасом) и др.

Макарова Тамара Федоровна (р. 1907) — актриса, педагог. Народная артистка СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР.

ЗАМЕТКИ О СЮЖЕТЕ В ПРОЗЕ И КИНОДРАМАТУРГИИ

Опубликовано в «ИК» (1955, № 10, с. 20—27), затем в кн.: Вопросы кинодраматургии. Вып. 2. М., «Искусство», 1956, с. 124—134. Вошло в «ЗаСП» (с. 255—267). Печатается по тексту сборника «Вопросы кинодраматургии».

...так называемое Юбилейное издание.— Имеется в виду полное собрание сочинений Л. Н. Толстого. Юбилейное издание. 1828—1928. М., 1928—1958.

«Огни рампы» (1952) — фильм Ч. Чаплина.

Анненский Исидор Маркович (1906—1979) — режиссер. Постановщик многих экранизаций русской классики: «Медведь» (1938), «Человек в футляре» (1939), «Свадьба» (1944), «Анна на шее» (1954), «Княжна Мери» (1955) и др.

Жаров Михаил Иванович (1900—1981) — актер. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Дон Диего и Пелагея» (1928), «Путевка в жизнь» (1931), «Гроза» (1934), «Петр I» (1937—1938), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939), «Иван Грозный» (1945), «Деревенский детектив» (1969) и др.

Вертинский Александр Николаевич (1889—1957) — артист эстрады, певец, композитор. В кино снимался с 1912 г.

Самсонов (Эдельштейн) Самсон Иосифович (р. 1921) — режиссер. Народный артист РСФСР. Постановщик фильмов «Попрыгунья» (1955), «Оптимистическая

трагедия» (1963), «Чисто английское убийство» (1974, ТВ), «Торговка и поэт» (1978) и др.

«Надежда» (1954) — фильм С. Герасимова, составная часть фильма «Роза ветров», снимавшегося в середине 50-х гг. по заказу Всемирной Федерации женщин кинематографистами нескольких стран.

«Рим, 11 часов» (1951) — фильм Джузеппе Де Сантиса.

ДОН КИХОТ ПРОДОЛЖАЕТ СВОЙ ПУТЬ

Опубликовано в журнале «Культура и жизнь» (1957, № 12, с. 45—48). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 267—273), по тексту которого печатается.

Шварц Евгений Львович (1896—1958) — драматург. Сценарист фильмов «Доктор Айболит» (1938), «Золушка» (1947), «Первоклассница» (1948), «Каин XVIII» (1963, с Н. Эрдманом) и др.

Москвин Андрей Николаевич (1901—1961) — оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимал все совместные фильмы Г. Козинцева и Л. Трауберга, а также «Иван Грозный» (1945), «Над Неманом рассвет» (1953), «Овод» (1955), «Дама с собачкой» (1960, с Д. Месхиевым) и др.

Дудко Аполлинарий Иванович (1909—1971) — оператор. Снимал фильмы «Юность поэта» (1937, с А. Сигаевым), «Волочаевские дни» (1938, с А. Сигаевым), «Оборона Царицына» (1942), «Фронт» (1943).

Еней Евгений Евгеньевич (1890—1971) — художник. Народный художник РСФСР.

Альтман Натан Исаевич (1889—1970) — живописец, график, художник театра. Заслуженный художник РСФСР.

Толубеев Юрий Владимирович (1906—1979) — актер. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Ленинской премии. Снимался в фильмах «Выборгская сторона» (1939), «Доктор Калюжный» (1939), «Горизонт» (1962) и др.

О ТОМ, КАК РОДИЛСЯ НОВЫЙ ЭПОС

Опубликовано в «ИК» (1980, № 4, с. 113—114), по тексту которого печатается.

Картины, снятые им по Шекспиру... — Имеются в виду «Гамлет» (1964), «Король Лир» (1970).

ЗА ТРАДИЦИОННОЙ СХЕМОЙ

Опубликовано в «ИК» (1958, № 1, с. 40—44), по тексту которого печатается.

Погодин (Стукалов) Николай Федорович (1900—1962) — драматург. Заслуженный деятель искусств

РСФСР. Лауреат Ленинской премии и Государственных премий СССР. Сценарист фильмов «Заклученные» (1936), «Тайга золотая» (1937), «Человек с ружьем» (1938), «Кубанские казаки» (1949), «Первый эшелон» (1955), «Борец и клоун» (1957) и др.

Юдин Константин Константинович (1896—1957)—режиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственной премии СССР. Постановщик фильмов «Сердца четырех» (1941), «Антоша Рыбкин» (1942), «Смелые люди» (1950), «Шведская спичка» (1954) и др.

ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ РАССКАЗЫВАЕТ...

Опубликовано в «ИК» (1959, № 10, с. 116—118). Под названием «Заклучение второе—о телевидении» вошло в «ЗаСЛ» (с. 431—435), по тексту которого печатается.

Владимирский Сергей Иванович (1902—1961)—сценарист учебных и научно-популярных фильмов, в том числе—«Рукописи Пушкина» (1937), «Как работал Маяковский» (1947, с В. Катаняном), «Искусство актера» (1948) и др.

Шапиро Михаил Григорьевич (р. 1908)—режиссер. Постановщик фильмов «60 дней» (1943), «Черевички» (1945, с Н. Кошеверовой), «Катерина Измайлова» (1967) и др.

...ленту о рукописях Пушкина...—Речь идет о фильме «Рукописи Пушкина» (1937, реж. А. Егоров).

«ВОЙНА И МИР» КНИГА ВИДОРА

Опубликовано в «ИК» (1958, № 11, с. 123—126), по тексту которого печатается.

Видор Кинг Уоллис (р. 1894)—выдающийся американский режиссер, сценарист, продюсер. Постановщик фильмов «Большой парад» (1925), «Толпа» (1928), «Хлеб наш насущный» (1934), «Цитадель» (1938) и др.

...на гравюре дрезденской божьей матери...—Речь идет о «Сикстинской мадонне» Рафаэля.

Шоу Ирвин (1913—1984)—американский писатель, драматург.

Хепбэрн Одри (р. 1929)—американская актриса. Снималась в фильмах «Римские каникулы» (1953), «Завтрак у Тиффани» (1961), «Моя прекрасная леди» (1964) и др.

«БЕЛЫЕ НОЧИ» ДОСТОЕВСКОГО И ПЫРЬЕВА

Под названием «Классики и кино» опубликовано в газете «Литература и жизнь» (1960, 5 марта). Вошло в «ЗаСЛ» (с. 288—294), по тексту которого печатается.

Пырьев Иван Александрович (1901—1968)—режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Партийный билет» (1936), «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941), «Кубанские казаки» (1949), «Идиот» (1958), «Братья Карамазовы» (1968, фильм закончен М. Ульяновым и К. Лавровым) и др.

САШКО ДОВЖЕНКО

Опубликовано в «ЖБ» (с. 461—481), по тексту которой печатается (с сокращениями).

Татлин Владимир Евграфович (1885—1953)—художник, график, театральный художник, дизайнер. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

...строил крылатую машину...— Речь идет о «Летатлине», летательном аппарате, приводимом в движение энергией человека.

Буров Андрей Константинович (1900—1957)—архитектор, ученый. Доктор технических наук. Принимал участие в создании фильма Эйзенштейна «Старое и новое».

ПО РЕКЕ ЖИЗНИ

Опубликовано в «ИК» (1964, № 11, с. 29—34), по тексту которого печатается.

...на золотых приисках Чаплин...— Речь идет о фильме «Золотая лихорадка» (1925).

«Голый остров» (1961)—фильм Кането Синдо.

Романов Михаил Федорович (1896—1963)—актер. Народный артист СССР. Снимался в фильмах «Дети капитана Гранта» (1936), «Зигмунд Колосовский» (1946), «Подвиг разведчика» (1947), «Третий удар» (1948), «Иван Франко» (1956) и др.

Самойлов Евгений Валерианович (р. 1912)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Щорс» (1939), «Светлый путь» (1940), «В шесть часов вечера после войны» (1944), «Адмирал Нахимов» (1947), «Герои Шипки» (1955) и др.

Попов Гавриил Николаевич (1904—1972)—композитор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственной премии СССР. Написал музыку к фильмам «Чапаев» (1934), «Она защищает Родину», «Фронт» (оба—1943), «Неоконченная повесть» (1955), «Поэма о море» (1958), «Повесть пламенных лет» (1960) и др.

ФИЛЬМ О СЧАСТЛИВОМ ЧЕЛОВЕКЕ

Опубликовано в книге «Ленин в Польше». Фильм о счастливом человеке» (М., «Искусство», 1968, с. 132—136), по тексту которой печатается.

Фрагмент из книги «Тетива. О несходстве сходного» (М., «Сов. писатель», 1970. Глава «Несколько кратких слов об антиромане, с. 366—369), по тексту которой печатается.

«Восемь с половиной» (1963)—фильм Федерико Феллини.

Антониони Микельанджело (р. 1912)—итальянский режиссер. Постановщик фильмов «Хроника одной любви» (1950), «Крик» (1957), «Приключение» (1959), «Ночь» (1960), «Затмение» (1962), «Красная пустыня» (1964), «Фотоувеличение» (1967), «Профессия: репортер» (1975) и др.

Пазолини Пьер-Паоло (1921—1975)—итальянский писатель, режиссер. Постановщик фильмов «Нищий» (1961), «Мама Рома» (1962), «Евангелие от Матфея» (1964), «Птицы и пташки» (1966), «Царь Эдип» (1967), «Теорема» (1968) и др.

«ЖИЛ ПЕВЧИЙ ДРОЗД»

Опубликовано в «Неделе» (1972, 11 июля), по тексту которой печатается.

«Жил певчий дрозд» (1972)—фильм Отара Иоселиани.

Калатозов Михаил Константинович (1903—1973)—оператор, режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии СССР. Постановщик фильмов «Соль Сванетии» (1930), «Мужество» (1939), «Валерий Чкалов» (1941), «Заговор обреченных» (1950), «Первый эшелон» (1956), «Летят журавли» (1957), «Неотправленное письмо» (1960), «Я—Куба» (1965) и др.

«Инцидент» (1967)—фильм Ларри Пирса.

Закариадзе Сергей Александрович (1909—1971)—актер. Народный артист СССР. Лауреат Ленинской премии и Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Последние крестоносцы» (1934), «Георгий Саакадзе» (1942—1943), «Кутузов» (1944), «День последний, день первый» (1960), «Отец солдата» (1965) и др.

«Отец солдата» (1965)—фильм Реваза Чхеидзе.

КРЫЛЬЯ

Опубликовано в «СЭ» (1974, № 3, с. 14—15), по тексту которого печатается.

Книга эта вышла у нас в двух изданиях.—Имеется в виду сборник статей «О теории прозы» (М.—Л., 1925; М., 1929).

Ромм Михаил Ильич (1901—1971)—режиссер, кинодраматург. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Постановщик фильмов «Пыш-

ка» (1934), «Тринадцать» (1937), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939), «Мечта» (1943), «Человек № 217» (1945), «Секретная миссия» (1950), «Русский вопрос» (1948), «Обыкновенный фашизм» (1966) и др.

СЛОВО ДРУЗЬЯМ

Опубликовано в «СЭ» (1980, № 20, с. 1), по тексту которого печатается. Обращение к участникам III Всесоюзного совещания молодых кинематографистов.

Урусовский Сергей Павлович (1908—1974)—оператор. Заслуженный деятель искусства РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимал фильмы «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1941), «Поединок» (1945), «Сельская учительница» (1947), «Кавалер Золотой Звезды» (1951), «Сорок первый» (1956), «Летят журавли» (1957), «Неотправленное письмо» (1960), «Я — Куба» (1965) и др.

ИХ НАСТОЯЩЕЕ

М.—Л., «Кинопечать», 1927. Со значительными сокращениями и стилистической правкой вошло в «ЗаСЛ» (с. 43—56, 65—87, 93—96). О принципах публикации текста см. От составителя.

«Золотой запас» (1925)—фильм В. Гардина.

Преображенская Ольга Ивановна (1881—1971)—актриса, режиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Работала в кино с 1913 г. Постановщица фильмов «Барышня-крестьянка» (1916), «Каштанка» (1926), «Бабы рязанские» (1927, с И. Правовым), «Тихий Дон» (1931, с И. Правовым), «Степан Разин» (1939, с И. Правовым) и др.

Садко—псевдоним критика Владимира Ивановича Блюма (1877—1941).

Тройницкий Сергей Николаевич (1882—1948)—историк искусства, директор Эрмитажа (1917—1932).

Галаджев Петр Степанович (1900—1971)—актер, художник. Заслуженный художник РСФСР. Снимался в фильмах «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Луч смерти» (1925), «Великий утешитель» (1933), «Ай-Гуль» (1937) и др. Как художник оформил около двадцати фильмов.

Этот кадр сейчас чаллиновский.—Речь идет о фильме «Парижанка» (1923).

Менжу Адольф (1890—1963)—американский актер. В фильме «Парижанка» исполнял роль Пьера Ревеля.

...в лице известного сценариста, написавшего сценарий «Крестовик»...—Речь идет о Льве Владимировиче Гольденвейзере. «Крестовик» (1926)—фильм В. Сахновского.

Кузнецов Константин Андреевич (1899—1982)— оператор. Лауреат Государственной премии СССР. Работал в кино с 1914 г.

Крюзе Джеймс (Енс Крюз Бозен, 1894—1942)— американский режиссер.

Перестиани Иван Николаевич (1870—1959)— режиссер, актер. Народный артист Грузинской ССР. До революции сыграл около двадцати ролей в кино. Постановщик фильмов «Отец и сын» (1919), «Арсен Джорджишвили» (1921), «Сурамская крепость» (1923), «Красные дьяволята» (1923), «Дело Таризла Мклавадзе» (1925), «Три жизни» (1925) и др.

«Десять заповедей» (1923)— фильм Сесилля де Милля.

Пудовкин в ценной книге «Кинорежиссер»...— Речь идет о книге В. Пудовкина «Кинорежиссер и киноматериал» (1926).

«Сын маэстро» (1923)— русское прокатное название американского фильма «Папочка» Мэдока Хоппера.

Мейерхольд собирает... поставить «Ревизора»...— Спектакль был поставлен В. Мейерхольдом в 1926 г.

...будет поставлена «Кармен»...— В 1925 г. В. Мейерхольд подготовил только план постановки, предусматривающий переложение партитуры оперы Ж. Бизе для трио гармонистов. Постановка не была осуществлена.

Постановки профсоюзов...— Имеется в виду шестисерийный фильм «Из искры пламя» (1924) о революционном движении русских текстильщиков, поставленный режиссером Д. Бассальго по собственному сценарию.

И Эйзенштейну понадобился газетный нажим... чтобы доказать право на существование пафоса сепаратора.— См. статью «Генеральная линия. (Беседа с С. М. Эйзенштейном)» («Кино», 1926, № 32).

...интересней книги Белы Балаша.— Речь идет о книге «Культура кино» (М.— Л., Госиздат, 1925).

Балаш Бела (Герберт Бауэл, 1884—1949)— венгерский писатель, сценарист, теоретик кино.

Чардынин Петр Иванович (1878—1934)— режиссер, актер, сценарист. Работал в кино с 1907 г.

Сабинский Чеслав Генрихович (1885—1941)— художник, режиссер. Работал в кино с 1908 г.

РАЗГОВОР С ДРУЗЬЯМИ

Под названием «Разговор с друзьями. (О формализме в кино)» опубликовано в журнале «Звезда» (1936, № 8). Вошло в книгу «Дневник» (М., «Сов. писатель», 1939, с. 139—156) и «ЗаСЛ» (с. 132—146). Печатается по тексту книги «Дневник».

Я рассчитывал прежде Стерна как писателя чистой формы.— См., в частности: Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. ОГОРОЗ, 1921.

Молодые фэкссы пускали в гражданскую войну своих условно одетых актеров.—Речь идет о фильме «Мишки против Юденича» (1925) Г. Козинцева и Л. Трауберга.

Гарин Эраст Павлович (1902—1980)—актер, режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии СССР.

Поставленная им «Женитьба» Гоголя...—Имеется в виду фильм Э. Гарина и Х. Локшиной, снятый в 1937 г. Роль Подколесина исполнил Э. Гарин.

...строится методами «Синей блузы».—«Синяя блуза»—в 20-е—начале 30-х гг. театр малых форм, вид агитационной эстрады.

ХАРАКТЕР В СЦЕНАРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА

Опубликовано в кн.: Вопросы кинодраматургии. Вып. 1. М., «Искусство», 1954, с. 205—225. Вошло в «ЗаСЛ» (с. 185—205). Печатается по тексту сборника «Вопросы кинодраматургии».

Пичета Владимир Иванович (1878—1947)—историк, академик АН СССР.

...сценарий «Навои».—Опубликован в журнале «Дружба народов» (1941, № 8) и после некоторой доработки А. Спешневым вышел отдельным изданием (см.: Спешнев А., Шкловский В. Навои. Киносценарий. М., Госкиноиздат, 1947).

...фильм вышел на экраны.—Сценарий «Алишер Навои» был поставлен в 1947 г. К. Ярмазовым.

...когда-то занимался Марко Поло...—Речь идет о книге В. Шкловского «Марко Поло» (М., Журн.-газ. объединение, 1936).

А. Спешнев в сценарии «Миклухо-Маклай»...—Сценарий фильма «Миклухо-Маклай» (1947, реж. А. Разумный) написан А. Спешневым совместно с В. Волькенштейном.

СИТУАЦИЯ И КОЛЛИЗИЯ

Опубликовано в кн.: Вопросы кинодраматургии. Вып. 3. М., «Искусство», 1959, с. 24—62. Вошло в «ЗаСЛ» (с. 356—396). Печатается (с сокращениями) по тексту сборника «Вопросы кинодраматургии».

Виноградская Катерина Николаевна (1905—1973)—кинодраматург, педагог. Сценарист фильмов «Обломки империи» (1929, с Ф. Эрмлером), «Партийный билет» (1936), «Член правительства» (1940), «Путь славы» (1949) и др.

«Член правительства» (1940)—фильм И. Хейфица и А. Зархи.

Луков Леонид Давыдович (1909—1963)—режиссер, сценарист. Народный артист РСФСР. Лауреат Государственных премий СССР. Работал в кино с 1928 г.

Постановщик фильмов «Большая жизнь» (1939), «Александр Пархоменко» (1942), «Два бойца» (1943), «Разные судьбы» (1956) и др.

«Бродяга» (1951)—один из наиболее популярных фильмов индийского режиссера, актера и продюсера Раджа Капура (р. 1924), принесший ему мировую известность.

Рассмотрим фильм по рассказу Лавренева.—Речь идет о фильме «Сорок первый» (1956, сц. Г. Колтунова, реж. Г. Чухрай).

Лента была снята два раза...—Первая экранизация рассказа Б. Лавренева была осуществлена Я. Протазиновым в 1927 г.

Чухрай Григорий Наумович (р. 1921)—режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Ленинской премии. Постановщик фильмов «Баллада о солдате» (1959), «Чистое небо» (1961), «Жили-были старик со старухой» (1964), «Жизнь прекрасна» (1980) и др.

«Крыша» (1956)—фильм Витторио Де Сика по сценарию Чезаре Дзаваттини.

«Павел Корчагин» (1956)—фильм А. Алова и В. Наумова.

«Первый эшелон» (1956)—фильм М. Калатозова о первоцелинниках.

Бардем Хуан Антонио (р. 1922)—испанский режиссер, сценарист. Постановщик фильмов «Смерть велосипедиста» (1955), «Главная улица» (1956), «Мечь» (1957), «Семь дней в январе» (1979), «Предупреждение» (1983) и др.

Ламорисс Альбер Эманюэль (1922—1970)—французский режиссер, сценарист. Постановщик фильмов «Бим» (1949), «Белая грива» (1952), «Красный шар» (1956) и др.

КОНФЛИКТ И ЕГО РАЗВИТИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ

Опубликовано в кн.: Вопросы кинодраматургии. Вып. 4. М., «Искусство», 1962, с. 29—82. Вошло в «ЗаСЛ» (с. 294—350). Печатается по тексту сборника «Вопросы кинодраматургии».

...прекрасный актер и новый режиссер Алексей Баталов...—Фильм «Шинель» (1960) был режиссерским дебютом А. Баталова, снимавшегося до этого в фильмах «Большая семья» (1954), «Мать» (1955), «Дело Румянцева» (1956), «Летят журавли» (1957) и др.

Хейфиц Иосиф Ефимович (р. 1905)—режиссер, сценарист. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР. Совместно с А. Зархи поставил фильмы «Ветер в лицо» (1930), «Депутат Балтики» (1937), «Член правительства» (1940), «Во имя жизни» (1946) и др. Постановщик фильмов «Большая семья» (1954), «Дело Румянцева» (1956), «Дама с собачкой» (1960), «Плохой хороший человек» (1973), «Ася» (1977) и др.

Зархи Александр Григорьевич (р. 1908) — режиссер, сценарист. Народный артист СССР. Герой Социалистического Труда. Лауреат Государственных премий СССР. Работал в соавторстве с И. Хейфицем до 1950 г. Постановщик фильмов «Высота» (1957), «Анна Каренина» (1966), «Города и годы» (1973), «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского» (1980) и др.

Птушко Александр Лукич (1900—1973) — режиссер. Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии СССР. Постановщик фильмов «Новый Гулливер» (1935), «Золотой ключик» (1939), «Каменный цветок» (1946), «Садко» (1953), «Илья Муромец» (1956), «Алые паруса» (1961) и др.

...олень Бэмби, в мультипликационной картине Диснея...—Речь идет о фильме «Бэмби» (1942) американского режиссера-мультипликатора Уолта Диснея (1901—1966).

...в ленте Згуриди семейство бобров...—Имеется в виду фильм А. Згуриди «Лесная быль» (1949).

Левицкий Александр Андреевич (1885—1965) — оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Лауреат Государственной премии СССР. В кино работал с 1910 г.

Демуцкий Даниил Порфирьевич (1893—1954) — оператор. Заслуженный деятель искусств Украинской ССР и Узбекской ССР. Лауреат Государственной премии СССР. Работал в творческом содружестве с А. Довженко, снял также фильмы «Насреддин в Бухаре» (1943), «Подвиг разведчика» (1947), «Тарас Шевченко» (1951, с И. Шеккером, А. Кольцатым) и др.

Андреев Борис Федорович (1915—1982) — актер. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий СССР. Снимался в фильмах «Трактористы» (1939), «Большая жизнь» (1940), «Богдан Хмельницкий» (1941), «Два бойца» (1943), «Сказание о земле Сибирской» (1948), «Большая семья» (1954), «Поэма о море» (1958), «Повесть пламенных лет» (1961) и др.

О ПРОЗЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО И О КИНЕМАТОГРАФЕ ЗАВТРАШНЕГО ДНЯ

Опубликовано в «ИК» (1978, № 9, с. 65—73), по тексту которого печатается.

«Воскресение» (1960—1961) — фильм Михаила Швейцера.

«Кавказский пленник» (1977, ТВ) — фильм Г. Калатишвили.

Московский Художественный театр... ставил «Воскресение»...—Речь идет о спектакле В. Немировича-Данченко, И. Судакова и И. Раевского (1930).

И в постановке «Братьев Карамазовых» Качалов имел свое место на сцене.—В спектакле «Братья Карамазовы» (1910, реж. В. Немирович-Данченко) В. И. Качалов исполнял роль Ивана Карамазова.

...неточная цитата из Библии.—Ср.: «Мне отмщение, я воздам» (Послание к римлянам; 12. 18). Подробнее см. главу «Эпиграф к «Анне Карениной» в кн.: Шкловский В. Энергия заблуждения, с. 225—233.

НЕРАЗГАДАННЫЙ СОН

Под названием «Неразгаданный сон. Заметки о телевидении» опубликовано в «Сов. культуре» (1984, 21 июля), по тексту которой печатается.

...семьдесят лет назад я выпустил в Петербурге первую свою книжку...—Речь идет о книге «Воскрешение слова» (Спб., 1914, типография З. Соколинского).

У Маяковского была картина... «Закованная фильмой».— «Закованная фильмой» была поставлена фирмой «Нептун» (сценарий В. Маяковского, реж. Н. Туркин) в 1918 году. В. Маяковский сыграл в этом фильме главную роль художника. Либретто фильма см. в кн.: Маяковский В. Пол. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1958, с. 483—485.

ПИСЬМО Е. И. ГАБРИЛОВИЧУ. (ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ)

Написано в 1983 г. для настоящего сборника.

...выходит трехтомник твоих работ...—См.: Габрилович Е. Избр. соч. в 3-х т. М., «Искусство», 1981—1983.

...готовлю новое издание «Теории прозы».—Речь идет о кн.: Шкловский В. О теории прозы. М., «Сов. писатель», 1984.

Работы В. Шкловского о кино, не вошедшие в настоящую книгу

- Кинематограф как искусство.— «Жизнь искусства», 1919, № 139/140, 141, 142.
- Герои и героини кинематографа.— «Бюллетени литературы и жизни», 1923, № 3—4, с. 55—57.
- Кинематограф.— «ЛиК», с. 19—23.
- Будущность кино.— «ЛиК», с. 55—57.
- О законах кино.— «Русский современник», 1924, № 1, с. 245—252.
- Сюжет в русском кино.— «Кинонеделя», 1924, № 6, с. 4; № 7, с. 5.
- Весна не повторится.— «Кинонеделя», 1924, № 8, с. 1.
- Мистер Вест не на своем месте.— «Кинонеделя», 1924, № 21, с. 3.
- «Дворец и крепость» и кинематограф.— «Зрелища», 1924, № 76, с. 14.
- Путешествие в страну кино.— «Новый Робинзон», 1925, № 2—3, с. 5.
- Театр и кино... с точки зрения.— «30 дней», 1925, № 1, с. 105—106.
- Актер и сценарий.— «Кино», 1925, 15 сент.
- 1500 метров пыли.— «Кино», 1925, № 26.
- Русская фильма. («Коллежский регистратор»).— «Кино», 1925, 29 сент.
- Необходимое зло.— «Кино», 1925, 10 ноября.
- Горе от шпаги («Еврейское счастье»).— «Кино», 1925, 25 дек.
- Бизоньи консервы.— В кн.: Мэри Пикфорд. М.—Л., Киноиздательство РСФСР, 1925, с. 3—4.
- «Еврейское счастье».— В кн.: «Еврейское счастье». М., «Кинопечать», 1925, с. 1.
- Переписка друзей: Письмо Эдуарда Тисса Шкловскому. Письмо Шкловского Э. Тисса.— «Кино», 1926, 2 февр.
- Без полюса. («Крест и маузер»).— «Киножурнал», 1926, № 1, с. 23.
- Не Иоанн, а Иван.— «СЭ», 1926, № 2, с. 11.
- Сижу у моря, жду погоду. (На правах письма в редакцию).— «Кино», 1926, 16 февр.
- Выступление на дискуссии о «Бухте смерти».— «Кино», 1926, 9 марта.
- О крестьянской ленте.— «Кино», 1926, 9 марта.
- Чему нужно удивляться.— «СЭ», 1926, № 10, с. 3.
- Колумбам— карта и маршрут!— «СЭ», 1926, № 15, с. 4.
- Волшебники первой ступени.— «Кино», 1926, 1 мая.
- По столам маркиза.— «Кино», 1926, 18 мая (фельетон).
- О между прочем.— «СЭ», 1926, № 21, с. 3.
- Доверие времени.— «Кино», 1926, 29 июня.

Экономьте солнце!— «СЭ», 1926, № 26, с. 3.
Пудовкин.— «Кино», 1926, 7 сент.
Либретто и материал.— «Кино», 1926, 28 сент.
С точки зрения ветра.— «СЭ», 1926, № 39. Вошло в
«П», с. 38—46.
Я умываю руки.— «СЭ», 1926, № 42, с. 5.
Киноки и надписи.— «Кино», 1926, № 44, 30 окт.
Ответы на анкету «Каким должен быть сценарий?»—
«Кинофронт», 1926, № 9—10, с. 12.
Чай с сахаром.— «Кино» [Л.], 1926, 2 ноября; «Кино»
[М.], 1926, 11 дек.
Горные крестьяне.— В кн.: «Абрек Заур». М.,
«Кинопечать», 1926.
«Красные дьяволята». Красный холм Тверской губер-
нии и негр.— В кн.: Четверо. «Красные дьяволя-
та». М., «Кинопечать», 1926, с. 6.
Предисловие.— В кн.: Гарольд Ллойд. М.—Л., «Кинопе-
чать», 1926, с. 3—4.
Путешествие в страну кино. Книга для детей. М.—Л.,
1926.
Как ставить классиков.— «СЭ», 1927, № 3, с. 10.
«Большой парус».— «СЭ», 1927, № 4, с. 5.
Контора на Фридрихштрассе.— «Шквал», 1927, № 6,
с. 18.
Поток и исток сценариев.— «СЭ», 1927, № 7, с. 10.
К февральской годовщине. Картина-документ.— «Кино»,
1927, 12 марта.
Шерсть, стекло и кружева.— «Кино», 1927, 9 апр.
По поводу конкурса либретто.— «СЭ», 1927, № 21.
Натурализм на экране.— «СЭ», 1927, № 32, с. 4.
Госкинпром Грузии.— «Заря Востока», 1927, 28 авг. Под
названием «Ветер из Тифлиса».— «Кино», 1927, 30 авг.
По поводу картины Эсфири Шуб.— «Новый Леф», 1927,
№ 8—9, с. 52—54.
Фильма о Сакко и Ванцетти.— «СЭ», 1927, № 37, с. 4.
По пункту второму.— «Кино», 1927, 4 окт.
Выступление на дискуссии «Пути и политика Совки-
но».— «Кино», 1927, 25 окт. Вошло в кн.: Вокруг
«Совкино». Стенограмма диспута, организованного ЦК
ВЛКСМ, ЦК ОДСК и редакцией газеты «Комсомольская
правда» 8—15 октября 1927 г. М., «Театропечать»,
1928.
Ответ на анкету о фильме «Поэт и царь».— «СЭ», 1927,
№ 43, с. 4.
ЛЕФ в кино.— «Новый Леф», 1927, № 11—12,
с. 50—70.
Сценарий «Капитанская дочка» и методы кинематогра-
фической интерпретации исторического материала.—
«Бюллетень ГАХН», 1927—1928, № 10, с. 60—61.
Голос из-за сценариев.— «ГС», с. 156—160.
Ответ на вопросы о фильмах по его сценариям.— «СЭ»,
1928, № 8, с. 7.
Ринг Лефа.— «Новый Леф», 1928, № 4, с. 27—36.
Причины неудачи.— «Новый Леф», 1928, № 5,
с. 34—35.

Два броневика.— «Кино» [Л.], 1928, 14 апр.
Колонизация кино.— «СЭ», 1928, № 34. Вошло в «П», с. 95—99.
О нашем дорогом больном.— «СЭ», 1928, № 37, с. 4.
Плавательный пузырь.— «СЭ», 1928, № 39, с. 6.
Нужны новые люди и свежие фильмы.— «Кино» [Л.], 1928, 4 дек.
Авторская характеристика сценария.— «СЭ», 1928, № 45, с. 8—9.
Сценарист о картине.— В кн.: «Капитанская дочка». М., «Театропечать», 1928, с. 8.
Выступление на дискуссии по фильму «Танька».— «Кино», 1929, 10 сент.
Предисловие.— В кн.: «Капитанская дочка». Комментированный сценарий. «Театропечать», 1929, с. 6—10.
Нужны инструкционные ленты. (В порядке обсуждения).— «Веч. Москва», 1930, 29 янв.
Рукавица за поясом.— «Кино и жизнь», 1930, № 7, с. 11.
Звук — смысловой знак.— «Кино и жизнь», 1930, № 25, с. 17—18.
Ликвидируем немоту машин.— «Комс. правда», 1930, 24 мая.
Лаборатория сценария.— «Кино и жизнь», 1930, № 17.
Под названием «Кино и жизнь» вошло в сборник «Как писать сценарии. Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа» (М.—Л., «Худож. лит.», 1931).
Кто нужен пролетарскому кино?— «Кино», 1931, 27 февр.
Кино в поход за технику.— «Сов. искусство», 1931, № 13.
Рождение и жизнь кинофильм. О формализме.— «Кино», 1931, 13 марта.
Есть звуки — нет ленты.— «Говорит. Москва», 1931, 20 мая.
В земле неустроенной.— «Кино», 1931, 12 окт.
Всадник без руки.— «Кино», 1931, 27 окт.
Выступление на дискуссии по постановлению «О перестройке литературно-художественных организаций».— «Пролет. кино», 1932, № 11—12, с. 12, 19.
Перед работой.— «Кино», 1932, 12 мая.
Кто виноват?— «Кино», 1932, 30 мая.
«Петербургская ночь».— «Кино», 1932, 12 июля.
Просим совершать поступки.— «Кино», 1932, № 31.
О профессиональной гордости сценариста.— «Киногазета», 1932, 18 авг.
На разные темы.— «Веч. Москва», 1932, 28 сент.
Две неудачи.— «Кино», 1932, 30 ноября.
Занимательность — результат качества.— «Кино», 1932, 30 ноября.
Не драматургия, а репертуар.— «Кино», 1932, 18 дек.
Емкость произведения.— «Кино», 1933, 16 янв.
«Черный барак».— «Веч. красная газ.», 1933, 4 февр.

Гибель «Антилопы Гну». — «Веч. Москва», 1934, 20 марта.

Выступление на дискуссии по сценарию Ю. Олеси «Строгий юноша». — «ЛГ», 1934, 6 июля.

Ревизор в кино. — «ЛГ», 1934, 20 сент.

Александр Довженко. — «Сов. кино», 1934, № 11—12, с. 94—96.

После киносовещания. — «Лит. критик», 1935, № 2, с. 202—209.

«Да здравствует Вилья!» — «ЛГ», 1935, 28 февр.

О кино и о литературе. — «Знамя», 1935, № 5, с. 203—208.

«Степан Разин» в кино. — «ЛГ», 1935, № 46.

О формализме (в литературе и кино). — «Лит. Ленинград», 1936, 26 апр.

Над чем мы работаем. — «Кино», 1936, № 27.

«Путешествие в Арзрум». — «Кино», 1936, 11 ноября.

«Наталка-Полтавка». — «Кино», 1936, 22 ноября.

Обещания и действительность. Писатели в кино. — «Кино», 1936, 17 дек.

Качество и количество. — «Кино», 1936, 22 дек.

Фольклор, история, кинематограф. — «ИК», 1937, № 1, с. 41.

Сценарий Габриловича. — «ЛГ», 1937, 21 янв.

Письмо в редакцию. — «ЛГ», 1937, 21 янв.

Сценарий «Капитанская дочка». — «ИК», 1937, № 2, с. 47.

Тридцать лет операторской работы. Григорий Гибер. — «Кино», 1937, № 8.

Открытое письмо Б. З. Шумяцкому. — «Кино», 1937, 18 февр.

«Белеет парус одинокий». — «Кино», 1937, № 49.

Исторический винегрет. — «Кино», 1937, 28 окт.

«Страна Советов». — «ЛГ», 1937, 20 дек.

Больше и лучше. — «Кино», 1937, 28 дек.

«Ленин в Октябре». — «Смена», 1938, № 1, с. 27—28.

«Остров сокровищ». — «Веч. Москва», 1938, № 77

Учиться у народа. — «Кино», 1938, 5 апр.

«Минин и Пожарский». — «ЛГ», 1938, № 14.

Лицом к современности. — «Кино», 1938, № 18.

Бессмертное «Слово о полку Игореве». — «Кино», 1938, № 21.

Первые шаги. К конкурсу на киносценарий. — «Кино», 1938, 5 сент.

Фильм о народной войне 1612 года. — «За большевистский фильм», 1938, 19 дек., и 1939, 31 янв.

«Чарли Чаплин». — «ЛГ», 1939, № 2. (Рецензия на книгу И. Соколова).

«Минин и Пожарский». — «Кино», 1939, 11 янв.

Выступление на конференции сценаристов. — «ЛГ», 1939, 1 марта.

О новых авторах. — «Детская литература», 1939, № 7, с. 61—62.

«Шаумян». — «Сов. киноэкран», 1939, № 5, с. 9—10.
«Щорс» А. Довженко. — «Кино», 1939, 5 мая.
«Щорс». — «Знамя», 1939, № 5—6, с. 231—234.
Выступление в редакции газеты «Кино». — «Кино», 1939, 17 июня.
Широкий кругозор. — «Кино», 1939, 5 июля.
Выступление на дискуссии по фильму «Поучительная история». — «ЛГ», 1939, 1 авг.
Удача советского искусства. — «Кино», 1939, 11 ноября.
Вошло в «ЗаСЛ» под названием «Великий гражданин» (с. 210—213).
Об историческом сценарии. — В кн.: Советский исторический фильм. М., Госкиноиздат, 1939, с. 73—83.
Честная лента. — «Кино», 1940, 11 янв.
Подкидыш, найденный Риной Зеленой и Агнией Барто. — «ЛГ», 1940, № 6.
Эсфирь Шуб. — «ИК», 1940, № 1—2, с. 93. Вошло в «ЗаСЛ», с. 208—210.
Хорошее начало. — «Кино», 1940, 29 мая.
Комедия о музыке. — «ЛГ», 1940, 5 июня.
«Светлый путь». — «Сов. киноэкран», 1940, № 18, с. 6.
«Ломоносов». — «Сов. киноэкран», 1940, № 19, с. 1.
Повторения. — «Кино», 1940, 13 сент.
О биографической ленте. — «Кино», 1940, 22 ноября.
«Тимур и его команда». — «Кино», 1940, 27 дек.
Новый фильм Кулешова. — «ИК», 1941, № 1, с. 4.
Люди решают успех дела. — «Кино», 1941, 11 апр.
Перед съемкой. — «Литература и искусство», 1942, 28 февр.
Чувство современности. — «Литература и искусство», 1942, № 32.
«Неуловимый Ян». — «Труд», 1943, 18 июня.
«Актриса». — «Литература и искусство», 1943, 1 мая.
Листы, вырванные из биографии и плохо прочтенные. — «Труд», 1943, 25 июля.
«Насреддин в Бухаре». — «Труд», 1943, 11 авг.
Выступление на совещании. — В кн.: Художественная кинематография в дни Великой Отечественной войны (Творческое совещание 28 июня—1 июля 1944 г.). М., Госкиноиздат, 1944.
Кино, драма, проза. — «ИК», 1945, № 2—3, с. 33—35.
Вошло в «ЗаСЛ», с. 227—234.
Перспективы жанра. — «Сов. искусство», 1945, 22 марта.
История изобретения. — «Сов. искусство», 1945, 1 июня.
Профессиональный киносценарий. — «Сов. искусство», 1945, 27 июля. Вошло (с сокращениями) в «ЗаСЛ», с. 219—226.
Справедливость. — «Сов. искусство», 1945, 14 сент.
Сила нового. — «ЛГ», 1946, 3 авг.
Заморская болезнь. — «ЛГ», 1946, 12 окт. Вошло в «ЗаСЛ», с. 235—239.
«Крейсер «Варяг». — «ИК», 1947, № 3, с. 21—24.

Искусство жизненной правды.— «ИК», 1947, № 7
с. 15—16.

Знание жизни дает победу.— «ЛГ», 1947, 11 окт.

«Конек-Горбунук». — «Пионерская правда», 1948, 2 апр.

Новые биографические сценарии.— «ИК», 1952, № 7,
с. 41—46.

О жанрах «важных» и «неважных». — «ИК», 1953, № 9,
с. 21—35. Вошло в «ЗаСЛ», с. 247—255.

Сценарий и фильм.— «ЛГ», 1953, 26 сент.

Сценарий и производство.— «ЛГ», 1954, 30 окт.

Создание характера.— «ЛГ» [Київ], 1955, № 41. (На укр.
яз.).

Открытие темы.— «ИК», 1957, № 5, с. 65—67.

Как летит красный шар? — «ИК», 1957, № 8, с. 108—
112.

Наше небо.— «ИК», 1957, № 11, с. 91—97.

Не думайте, что инсценировка — спасение.— «Октябрь»,
1958, № 10, с. 149—152.

В. Шнейдеров.— «СЭ», 1959, № 4, с. 7.

Будущее.— «ЛГ», 1959, № 33, 17 марта.

С точки зрения соотечественника.— «Моск. комсомо-
лец», 1959, № 145.

Судьба поэта.— «СЭ», 1959, № 14, с. 7.

«Война и мир» и Одри Хепбэрн.— «Литература и
жизнь», 1959, № 95.

Классика и кино.— «Литература и жизнь», 1959,
№ 35—37.

Выступление на конференции.— В кн.: Всесоюзная
творческая конференция работников кинематографии.
Стенографический отчет. М., «Искусство», 1959. с.
216—221.

Сценарий — основа фильма.— «Литература и жизнь»,
1960, 18 сент.

На вершины толстовских романов.— «ИК», 1960, № 11,
с. 57—65. Вошло в «ЗаСЛ», с. 273—287.

Писатели и кинематограф.— «Моск. литератор», 1961,
2 февр.

«Повесть пламенных лет». — «ЛГ», 1961, 25 февр.

Юлия Солнцева.— «СЭ», 1961, № 15, с. 6—7.

Художник и время.— «ИК», 1961, № 9, с. 22.

Заря на парусах.— «Литература и жизнь», 1961, 13 сент.

Писатель в кино.— «Сов. фильм», 1962, № 8,
22 февр.

Лучший кинофильм мира.— «Известия», 1962, 24 февр.
Вошло в «ЗаСЛ», с. 401—414.

Эйзенштейн-художник.— «ЛГ», 1962, 12 апр. Вошло в
«ЗаСЛ», с. 353—355.

Из дневника.— «Знамя», 1962, № 8, с. 182—191. Под
названием «Одиссей нагивает лук» вошло в «ЗаСЛ»,
с. 436—438.

Хорошая книга по теории сценария.— «ИК», 1962, № 8,
с. 149—151. Частично вошло в «ЗаСЛ», с. 21—25.

Жизненны и современны.— «СЭ», 1962, № 19, с. 14.

Что делать в кино?—«ИК», 1962, № 11, с. 85—87.
Удивительное рядом.—«ИК», 1963, № 2, с. 73—75.
Сергей Эйзенштейн и братья Васильевы. (Страницы из дневника).—«Моск. правда», 1963, 10 февр.
Вступление.—«ЗаСЛ», с. 21—25.
«Третья Мещанская».—«ЗаСЛ», с. 104—107.
Братья Васильевы.—«ЗаСЛ», с. 146—148.
Заключение первое—о кино.—«ЗаСЛ», с. 424—431.
Телевидение—это участие в дальнейшем действии.—«ЗаСЛ», с. 435—436.
Шалка Чапая.—«Моск. комсомолец», 1964, 12 янв., и «СЭ», 1964, № 1, с. 4.
«Вот идет кот».—«ИК», 1964, № 2, с. 145—146.
Вошло в кн.: На экранах мира. М., «Искусство», 1966, с. 34—40.
Гамлет.—«Лит. Россия», 1964, 24 апр.
Сашко и его река.—«ЛГ», 1964, 12 сент.
О Третьей фабрике.—«ЖБ», с. 367—369.
О «Лефе» и о кино.—«ЖБ», с. 370—378.
Путь в кино.—«ЖБ», с. 378—386.
Кенотафия.—«ЖБ», с. 394—395.
Сергей Эйзенштейн.—«ЖБ», с. 396—443.
Высокая любовь.—«ИК», 1965, № 5, с. 93—95.
Беречь время.—«Сов. культура», 1965, 26 ноября.
О современной драматургии. О сюжете.—В кн.: Вопросы кинодраматургии. Вып. 5. М., «Искусство», 1965, с. 294—300.
Любить живых!—В кн.: Экран—1964. М., «Искусство», 1965, с. 210—211.
Выступление на съезде.—В кн.: Первый учредительный съезд Союза кинематографистов СССР. 23—26 ноября 1965 года. Стенографический отчет. М., 1966.
О неторопливости и несходстве удач.—В кн.: Вопросы киноискусства. Вып. 9. М., «Наука», 1966, с. 291—294.
«Катерина Измайлова».—«ИК», 1967, № 1, с. 15—24.
Спектр таланта.—«ИК», 1967, № 1, с. 67—69.
Александр Довженко.—«СЭ», 1967, № 9, с. 20. (Заметки 1934 г., опубликованы впервые).
О киноглазе, революции и Йорисе Ивенсе.—«Учит. газ.», 1968, 25 мая.
Слово о фильме «Мать».—«СЭ», 1968, № 9, с. 20.
Это было сорок три года назад.—«ИК», 1968, № 8, с. 38—66.
Киноведение и киновидение.—«Сов. культура», 1969, 29 апр.
С высокого холма.—«ЛГ», 1969, 16 июля.
Интервью.—В кн.: Я—кинолюбитель. М., «Молодая гвардия», 1969, с. 227—229.
Революция была его героем.—«ЛГ», 1970, 4 февр.
Крутой путь.—«Неделя», 1970, 27 июля.
Книга про Эйзенштейна.—«ИК», 1971, № 1, с. 116—128; № 2, с. 140—152; № 3, с. 121—143; № 5, с. 128—150; № 11, с. 128—157; № 12, с. 78—103. Отд. изд. под

- заглавием «Эйзенштейн». — М., «Искусство», 1973; 2-е изд. — 1976.
- Вместе или порознь? — «СЭ», 1971, № 22, с. 19.
- Ольга Жизнева — М., БПСК, 1971.
- О воспоминаниях киноактрисы. — В кн.: Кравченко Г. Мозаика прошлого (Рассказывает киноактриса). М., «Искусство», 1971, с. 6—9.
- Памяти Марка Цейтлина. — «ИК», 1972, № 1, с. 128.
- Это было предвесеннее советское кино. — «Моск. комсомолец», 1972, 8 окт.
- Не быть эрудитом скучно. — «Труд», 1973, 25 февр.
- Снег растает... — «ИК», 1973, № 3, с. 188.
- Размышления старого сценариста по поводу книги А. Караганова «Всеволод Пудовкин». — «СЭ», 1974, № 8, с. 14—15.
- Слово о моем друге. — «СЭ», 1974, № 12, с. 16—17.
- Тернистый путь к солнцу — «ИК», 1977, № 1, с. 155—156.
- Правда революции. (К 50-летию фильма «Броненосец «Потемкин»). — В кн.: Экран—75-76 М., «Искусство», 1977.
- О Петре Галаджеве. — В кн.: Из истории кино. Вып. 10. М., «Искусство», 1977, с. 201—203.
- Цельность — это единство. — «Сов. культура», 1978, 16 мая.
- Михаил Доллер. — В кн.: 20 режиссерских биографий. М., «Искусство», 1978, с. 36—45.
- Преодоление времени. — «Правда», 1980, 12 окт.
- Крутая дорога вверх. — В кн.: Вайсфельд И. Искусство в движении. М., «Искусство», 1981, с. 3—4.
- У Довженко голос решающий. — В кн.: Довженко в воспоминаниях современников. М., «Искусство», 1982, с. 206—208.
- Г. В. Александров. — «ИК», 1984, № 4, с. 113—114.
- Это настоящее искусство. — «ИК», 1984, № 9, с. 68—69.

Шкловский Виктор.

Ш 66 За 60 лет: Работы о кино.— М.: Искусство, 1985.— 573 с.

В сборник работ известного советского критика и киноведа В. Шкловского входят статьи и исследования о кино, написанные автором за шестьдесят лет—с 1924 по 1983 г. Собранные воедино, они развертывают широкую панораму становления и развития советского киноискусства. В книге содержится громадное количество ценнейшего историко-культурного материала. Особый интерес представляют творческие портреты крупнейших деятелей советского кинематографа—С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Э. Шуб, братьев Васильевых, Дзиги Вертова, А. Довжанко, Г. Козинцева и многих других. Для специалистов-киноведа, историков культуры, а также читателей, интересующихся искусством кино.

Ш 4910020000-106 125-85
025(01)-85

ББК 85.53(2)
778С

**Виктор Борисович
Шкловский**

**ЗА 60 ЛЕТ
РАБОТЫ О КИНО**

Редактор
В. В. Забродин

Художник
А. А. Семенов

Художественный редактор
Г. К. Александров

Технический редактор
Т. М. Зверева

Корректоры
Н. В. Маркитанова и
А. С. Назаревская

И.Б.№ 2276

Сдано в набор 16.07.84. Подписано в печ. 4.04.85. А 07938. Формат издания 84×108/32. Высокая печать. Бумага типографская № 1. Гарнитура гельветика. Усл. печ. л. 30,24. Усл. кр.-отт. 31,49. Уч.-изд. л. 34,532. Изд. № 15509. Тираж 25 000. Заказ 3551. Цена 2 р. 90 к.
Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3.
Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валуевая, 28