

МИХАИЛ РОММ



БЕСЕДЫ о КИНО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА 1964

778 С

Составитель Л. И. БЕЛОВА

О Т А В Т О Р А

Здесь собраны статьи, написанные мною в разные годы. Перечитывая их, я с особенной очевидностью убеждаюсь, как много значит для художника защита своих рабочих позиций. В последние годы я заметил, что теоретическую позицию очень многих режиссеров можно понять до конца, только узнав, над чем этот режиссер работает или собирается работать. В течение моей режиссерской жизни, размышляя над кинематографом, над местом режиссера в этом искусстве, я, иногда сам того не замечая, просто готовил себе удобную платформу для ближайшей картины, а еще чаще старался оправдать себя, оправдать свою практическую работу, оградить свою позицию от собственных внутренних сомнений, от колебаний, от недовольства собою, от тревожного и опасного разочарования в результатах своего труда.

Эта борьба с собою за утверждение рабочей гипотезы на ближайшую картину или на ближайшие годы иногда оставалась скрытой, внутренне засекреченной, иногда же принимала форму открытого высказывания, статьи.

Перечитывая свои статьи сейчас, я заметил, что чем глубже, болезненнее были сомнения, тем категоричнее тон высказываний.

Однако в каждой из статей этого сборника есть хоть что-нибудь, что я считаю и по сей день верным или нужным — нужным мне лично, как режиссеру. Именно поэтому я решился на публикацию: нужно мне, может пригодиться и другому.

Жизнь шла, времена менялись, двигались и мои рабочие платформы.

Статья «Режиссер и фильм» написана после «Ленина в 1918 году». Это защита моей режиссерской позиции применительно к ленинским фильмам. До того как написать ее, я поделился примерно теми же мыслями с С. М. Эйзенштейном. Он посмеивался, едко и остроумно возражал, почти ни с чем не согласился, но в рецензии на одну из моих ленинских картин написал: «Это победа не только режиссера Ромма, но и режиссерского метода Ромма». Человек поразительной широты мышления (кстати, очень поучительной для нас широты мышления, прирожденный руководитель и воспитатель), Эйзенштейн умел ценить и то, с чем спорил, и даже то, с чем боролся всем своим теоретическим и практическим творчеством. Он умел поддержать собрата по искусству даже тогда, когда не был согласен с ним, но считал работу его в целом нужной советскому искусству и советскому обществу.

Однако через несколько лет, во время перезаписи «Человека № 217», он напомнил мне этот спор, ехидно заметив: «Помните вашу статейку? Вы решили умереть в актере, в содержании, в чем там еще вы хотели умереть? Чуть ли не в звукооператоре?.. Не удалось однако. Режиссер живуч!» И, показав на экран, добавил: «В каждом кадре ромовые пышки с начинкой из мечты». Тут же он нарисовал карикатуру: я умираю в актере, то есть попросту в животе у актера, но, умирая, я пропарываю актера изнутри.

Перечитывая сейчас эту статью, я не могу избавиться от ощущения, что ее написал не я, а кто-то другой, и не двадцать два года назад, а совсем недавно.

Рабочая платформа режиссера выдерживает множество ударов. Каждый день что-то сдвигает ее, толкает, спорит с ней, пытается ее расколоть, повернуть и даже уничтожить.

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

Само искусство, которому ты посвятил себя, вдруг вспыхивает то в той, то в другой — не твоей, чужой картине поражающим тебя до боли светом открытия, которое кажется тебе почти знакомым, как бы где-то и когда-то смутно уже виденным или чувствованным, ибо ты сам искал его где-то рядом и не нашел.

Не подвергнуться мгновенным влияниям, порадоваться или огорчиться, но остаться собою, пережить, сделать своим, переработать своей кровью все, что тебя поражает в жизни — хорошее и дурное, странное и простое, близкое и чуждое тебе, — пройти своей дорогой среди громоздящихся вокруг явлений искусства, видя во всем этом признаки нужного тебе движения, сохраняя верность сквозной мысли твоего художнического существования, меняясь, поднимаясь над вчерашним днем, карабкаясь и цепляясь за все,

что может удержать тебя, за все, что делает тебя человеком, ибо это же делает тебя художником,— так сегодня вижу я главную и самую трудную из задач, которые стояли раньше и стоят сейчас передо мной.

Это та самая задача, которую можно выразить кратко: убежденная партийность художественной мысли, принадлежащей тебе, рожденной тобою, ведущей тебя в **твоем искусстве**.

**портреты
и
рецензии**

КАК Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ

(Автопортрет)

В молодости я был неудачником. Прежде чем стать кинематографистом, я переменил много профессий; правда, все на дорогах разных искусств. Мне кажется, что это — история большинства наших режиссеров. Всем нам по сорок лет, некоторым больше, очень немногим чуть меньше*. Когда мы были молоды, кинематография еще не стала искусством. Это была область деятельности, любопытная и не совсем уважаемая; считалось, что честный и способный юноша не может всерьез готовить себя к кинематографическому поприщу. Вот почему все мы потом пришли в кинематографию случайно, большей частью из смежных искусств. Мы терпели крах в качестве театральных актеров, скульпторов или художников и искали выхода в кинематографии. Сотни разнообразнейших неудачников устремились тогда в кинематографию. Стать ассистентом и даже получить постановку было нетрудно в Москве и в Ленинграде, а на Украине или в Грузии того легче.

Из этого разношерстного потока режиссеров большинство отсеивалось после первой или второй картины, доказав свою неспособность или просто наскучив трудным на поверхку режиссерским делом. Часть оставалась, превращаясь в не очень грамотных профессионалов. Немногие оказывались действительно режиссерами... Так создавались наши кадры. Кстати, если вдуматься, это отнюдь не самый плохой способ создавать кадры.

* Статья написана в 1944 г.

Итак, я был неудачником. Я поздно догадался заняться кинематографической деятельностью: мне было 28 лет, когда я получил первый гонорар за детскую короткометражку, написанную в соавторстве еще с тремя лицами. До этого я занимался всеми видами искусства, кроме балета и игры на тромbone.

По образованию я скульптор. Бросил я скульптуру отчасти из-за того, что не мог достать в Москве хорошую мастерскую, а поместить тонну мокрой глины в жилой комнате, между бельем и посудой, было хлопотливо и неприятно. Главная же причина заключалась в том, что мне было скучно и холодно наедине с глиной и деревом, а кроме того, я просто не верил в свою скульптуру. Меня хвалили, но я очень хорошо видел, что другие талантливее меня. Посредственность в искусстве не нужна и обидна.

По этой же причине я расстался и с литературой, которой начал было заниматься всерьез.

Актер из меня не получался. С театральной режисурой ничего не выходило.

Неудовлетворенный, веселый и жадный, я неутомимо метался в поисках настоящего дела. Все мои искусства не кормили меня. Я утешался бескорыстием. Зарабатывал черчением диаграмм, переводами с французского и типичными «вхутениновскими» халтурами: оформлял выставки, улицы к праздникам, малевал какие-то плакаты, делал обложки. Как известно, волка ноги кормят.

В 1928 году я решил попытать счастья в кинематографии. После недолгого размышления я избрал довольно оригинальный способ изучения этого искусства: поступил в Институт методов внешкольной работы (был такой) в качестве внештатного и бесплатного сотрудника по детскому кино.

Четыре часа в день я изучал реакцию детей младшего возраста на кинокартину и за это получал возможность вертеть в руках пленку, просматривать любые картины за монтажным столом или на маленьком экране и вообще возиться с ними, как угодно, даже вырезать куски и потом вставлять их обратно. Я решил заучивать лучшие картины наизусть, наивно полагая, что если я буду знать, из чего состоит

картина, то сумею ее сделать. Я выучил, помнится, девять картин, среди них были: «Броненосец «Потемкин», «Парижанка», «Трус». В те времена меня можно было разбудить ночью и спросить, что происходит в кадре, скажем, сто сороковом картины «Трус». Я ответил бы без запинки: «Средний план, трактир, спереди Торренс, правая рука с сигарой поднята, он, улыбаясь, поворачивается, в глубине четыре человека делают то-то, за окном видно то-то, длина кадра два с половиной метра!»

Таким образом, кинематографией я занялся, быть может, и нелепо, но вплотную, как до этого занимался всякими другими искусствами. Работал я как вол, круглые сутки. Зарабатывал на жизнь по-прежнему диаграммами, плакатами, переводами.

Через год я счел себя достаточно подготовленным и попытался написать сценарий. То, что из всех видов кинематографической деятельности я выбрал понапацу сценарную, объясняется просто: у меня был знакомый сценарист, я знал процесс писания сценариев, да и прежние мои литературные занятия толкали меня на это.

Первые два сценария были отвергнуты без объяснений, следующие три — уже с объяснениями. Дело явно шло на лад. Так я стал сценаристом.

Но, по правде сказать, я стал сценаристом только для того, чтобы стать режиссером. Как только у меня накопилось три-четыре принятых сценария, я попросился к Мачерету на картину «Дела и люди». Директором тогда был, помнится, Синявский, веселый человек. Он сказал мне: «К чему вам идти в ассистенты? Хотите, я сразу дам вам постановку? Скажем, какуюнибудь хорошенъскую короткометражечку». Я, однако, убрался короткометражечки, и Синявский, посмеиваясь, назначил меня на «Дела и люди».

Наступил торжественный день — я пришел прощаться с Институтом методов внешкольной работы. Моим начальством была очень хорошая старушка. У нас были букалические, чудесные отношения. Выслушав меня, она немного помолчала, затем попросила меня выйти из кабинета и вернуться за ответом через полчаса. Когда я вернулся, она встретила меня

стоя и сказала с глазами, полными слез, совершенно так, как говорят над гробом дорогого покойника:

— Милый Михаил Ильич! Вы были чистым и талантливым юношем. У вас хорошее сердце, и я любила вас как сына. Теперь вы уходите на кинопроизводство. Через год вы станете дельцом и проходимцем... Не спорьте, я знаю, что такое кино! Вы станете очень плохим человеком. Но я хочу сохранить о вас светлые воспоминания. Поэтому я больше вас не знаю и не хочу знать. Идите и будьте счастливы. Не сомневаюсь в вашей удаче.

Я вышел смущенный, растроганный и с легким сердцем.

... «Дела и люди» снимались больше года.

После картины я стал кандидатом в самостоятельные режиссеры. К этому времени (конец 1932 года) пробиваться в режиссуру стало труднее. И все-таки, для того чтобы получить постановку, достаточно было, чтобы ты упорно верил в себя. Я верил преимущественно в то, что могу написать для себя хороший сценарий. А это казалось мне самым важным. Кроме того, «Дела и люди» были одной из первых звуковых картин, и я, ассистируя Мачерету, изучал технику звукозаписи, напрактиковался в съемке голоса, сопровождаемого шумами и музыкой, без перезаписи (ее еще не было у нас) и т. п. По тем временам это было редким капиталом. Я стал отказываться от всех назначений в ассистенты и даже в сорежиссеры и требовал самостоятельной постановки. Такая уверенность действовала.

В апреле 1933 года меня вызвал директор и сказал, что если я возьмусь написать за две недели сценарий немой картины, в которой было бы не свыше десяти дешевых актеров, не больше пяти простых декораций, ни одной массовки и со сметой, не превышающей ста пятидесяти тысяч (средняя смета немой картины была втрое, а звуковой вдвадцатero выше), то мне дадут самостоятельную постановку.

Меня особенно огорчило то, что картина должна быть немой. Ведь мое главное достоинство заключалось именно в том, что я знал звук, с немыми же картинами я совсем не имел дела. Но директор был не-

преклонен, он мотивировал требование тем, что немые картины нужны для деревни, где еще мало звуковых установок. Я согласился.

В тот же вечер я уже ломал голову над тем, что бы такое «немое» сочинить для деревни в две недели без массовок, на десять актеров и почти без декораций. Выручил меня приятель, начинающий сценарист. Случайно забредя ко мне, он узнал про мои затруднения и с легкостью мысли, поразительной даже для его двадцати лет, посоветовал экранизировать что-нибудь из классики, скажем, Мопассана. Несмотря на то, что Мопассан явно не гармонировал с задачей обогащения сельского экрана, мы очень быстро остановились на «Пышке». Утром я принес в дирекцию подробную заявку с глубоким теоретическим обоснованием, почему необходимо ставить именно «Пышку». Моя оперативность сразила директора. Я стал режиссером.

Перед первым съемочным днем я пришел к Сергею Михайловичу Эйзенштейну и попросил у него напутствия.

— Да ведь все равно не послушаетесь, — посмеиваясь, сказал Эйзенштейн.

— Честное слово, послушаюсь!

— Хорошо. С какого кадра вы начинаете съемку?

— С самого простого: крупный план, сапоги стоят перед дверью.

— Съемка у вас завтра?

— Завтра.

— Предположим, что послезавтра вы попадете под трамвай. Снимите ваш кадр так, чтобы я мог пронести его во ВГИК, показать студентам и сказать: «Смотрите, какой великий режиссер безвременно погиб! Он успел снять всего один кадр, но этот кадр бессмертен. Мы поместим эти бессмертные сапоги в архив».

— Слушаюсь, — сказал я.

— Под трамвай попадать не обязательно, — сказал Эйзенштейн.

— А дальше как снимать? — спросил я.

— Разумеется, точно так же! Каждый кадр, каждый эпизод и каждую картину.

* * *

Много веселого и грустного, странного и поучительного можно рассказать про мою режиссерскую деятельность, так же, впрочем, как и про деятельность любого другого режиссера. Про съемку каждой картины можно написать очень интересную книгу. Но это — не тема статьи. Я пишу о том, как я стал режиссером, как пришел к этой жизни и как остановился именно здесь. Прежде чем я окончательно закрепился в новой профессии, произошло несколько небольших событий, каждое из которых могло повлечь за собою крушение моей режиссерской деятельности. Пожалуй, их нужно перечислить. Вот они:

Я начал снимать «Пышку» в августе 1933 года, но в октябре пришел другой директор и законсервировал картину. Скоро его сменили, но и новый директор не возобновил съемки. Пришлось подождать еще. Директоры тогда менялись часто. Сменили и этого директора. Картина была восстановлена и благополучно закончена в июне 1934 года.

Это, впрочем, не помешало тому, что через два месяца я был уволен из кинематографии вовсе. Случилось это так: тогдашний руководитель кинематографии решил урегулировать дело выдвижения молодых кадров и завел для этого не то комиссию, не то отдел. В целях этого урегулирования меня направили на студию в Душанбе.

В Душанбе не было никакой студии. Я, естественно, отказался ехать в Душанбе. Тогда меня уволили.

Через несколько месяцев меня, впрочем, восстановили, но... без права писать сценарии.

Я стал писать тайно.

Вместе с покойным В. Гусевым написал сценарий «Командир», который мне очень нравился. К сожалению, картина была безнадежно снята с производства накануне первого съемочного дня.

Однако я не падал духом. Все считали, что мне везет в жизни, я тоже. Если сегодня дела обстоят неважно, рассуждал я, то завтра непременно случится что-нибудь неожиданное и все переменится.

В самом деле, не прошло и двух месяцев, как меня срочно вызвал тогдашний руководитель кинема-

тографии Б. З. Шумяцкий. Вместе со мной был вызван сценарист И. Л. Прут. Ни он, ни я не знали, в чем дело.

— Один товарищ, кто именно не имеет значения, видел одну американскую картину, — сказал Шумяцкий. — Действие происходит в пустыне, американский патруль погибает в борьбе с туземцами, но выполняет долг. Картина империалистическая, истеричная, но высказано мнение, что нужно сделать примерно в этом роде о наших пограничниках. Беретесь? Сценарий будете писать вместе.

— А картину посмотреть можно?

— Нет. Она уже отправлена обратно. Но это не важно. Важно, чтобы была пустыня (у нас есть превосходные пустыни), чтобы были пограничники, басмачи и чтобы почти все погибли. Почти все, но не все, товарищ Михаил, это вы утите!

Я вышел от Шумяцкого несколько ошарашенный.

— Беремся? — спросил я Прута.

— А у тебя много других предложений?

Других предложений у меня не было, и я промолчал.

Мы молча оделись и молча вышли из знаменитого кинематографического здания по Малому Гнездниковскому переулку, где столько режиссеров переживали свои величайшие удачи и тяжелейшие удары судьбы. Молча зашагали по переулку.

— Нужно немедленно ехать в пустыню, — сказал наконец я.

Прут даже остановился:

— Зачем?!

— Ну, посмотреть хотя бы, что это такое...

— Пустыня потому и называется пустыней, что там ничего нет, — нравоучительно сказал Прут. — Это пустое место... Лучше давай сочинять сюжет. Сколько у нас будет героев?

— Тринадцать, — мрачно сострил я.

— Очень хорошо! В этом что-то есть: тринадцать!.. Это загадочно, это что-то предвещает... А что если мы назовем картину: «Тринадцать». А?.. Звучит!

Самое забавное, что во время съемок количество действующих лиц убавилось на одну единицу. Осталось только двенадцать. Но мы уже привыкли

к названию и не стали менять его. «Тринадцать» действительно звучало, а «Двенадцать»... Нет, «Двенадцать» не звучало! Кроме того, «Двенадцать» уже было. У Блока. Мы надеялись, что никто не станет считать героев.

Снимали мы в пустыне. И жили в пустыне. Было очень жарко... Нет, это не то слово! Это было невероятно! Такое можно выдержать раз в жизни. Люди болели, сходили от жары с ума, писали в Москву отчаянные письма. Материал нельзя было отправлять для проявки, так как, пока поезд пересекал пустыню, эмульсия плавилась. Мы вырыли в песке глубокий погреб и хранили пленку на льду. В группе никто не верил в меня. Говорили, что даже «Пышку» снял вовсе не я, а мой бывший ассистент. Не только актеры, но и добрая половина съемочной группы считала, что все эти страдания — зря, что нужно кончить с авантюрой.

Дела шли так плохо, что очередная дирекция «Мосфильма» решила законсервировать картину. Но у меня был очень хороший директор картины В. П. Чайка; заместитель его, Коля Привезенцев, был чудеснейший, безгранично преданный делу человек. Мы собрались впятером: Чайка, Привезенцев, я, Борис Волчек и Эра Савельева, — обсудили и постановили: решение дирекции от группы скрыть, съемки продолжать.

Нам, разумеется, перестали переводить деньги.

— Очень хорошо, — сказал Чайка. — Самое выгодное положение — это быть должником. Теперь мне ни в чем здесь не откажут: будут бояться, что мы сбежим, не расплатившись. Выдавать зарплату и суточные я, конечно, не смогу, но кормить буду.

Одна за другой приходили телеграммы с требованиями немедленно отправить группу в Москву. Чайка перехватывал телеграммы в Ашхабаде и прятал их. Мы продолжали снимать.

Наконец из Москвы приехал уполномоченный дирекции с категорическим наказом: прикрыть картину. Но он оказался умным и смелым человеком: посидел на съемке, хлебнул пустыни, провел совещание, дал нам несколько дальних советов и уехал, не выполнив приказа дирекции.

Съемочная группа между тем медленно, но верно таяла: кто заболевал, кого волей-неволей приходилось отправлять в Москву, — из пяти человек операторской группы осталось двое, из моих двух ассистентов и двух помощников остался один ассистент, счетовод работал, лежа в больнице, уехала часть актеров, уехали все звуковики... Но мы снимали — и в конце концов сняли натуру.

Когда я вернулся в Москву, родная сестра не узнала меня на перроне вокзала, но в снятом нами материале не чувствовалось ни жары, ни жажды. Я полагал, что уж это-то получится само собою, но, к моему изумлению, на экране было прохладно! Жару и жажду нужно было, оказывается, играть актерам, а мы не хотели «нарочно играть» эти обстоятельства, мы честно боролись с ними. Кадры, снятые при температуре, которую хорошая хозяйка считает достаточной, чтобы пирог испекся за полчаса, выглядели очаровательно свежими. Пришлось насыпать в павильоне вагон песка и доснимать крупные планы.

«Пышка» и «Тринадцать» дали мне самое важное для режиссера: на этих картинах сложился наш съемочный коллектив — Волчек, Савельева, Привезенцев.

После «Тринадцати» я был вновь уволен с «Мосфильма».

Но тут понадобился режиссер, который взялся бы в неслыханно краткий срок выполнить очень ответственное задание — в два с половиной месяца поставить картину о Владимире Ильиче Ленине*.

Фильм «Ленин в Октябре» сыграл огромную роль в моей творческой и личной судьбе, и писать об этой решавшей для меня картине я должен очень много или почти ничего. В этой статье придется избрать второй путь.

«Ленин в Октябре» был для меня самым серьезным в жизни и окончательным экзаменом на режиссерскую зрелость. Не только ответственность темы, размах картины и необычайно краткие сроки произ-

* Вместе с подготовкой работы над картиной продолжалась пять месяцев.

водства требовали от меня величайшего напряжения всех жизненных и творческих сил. Сама задача — показать на экране великого Ленина — была для меня почти устрашающе трудна.

Иной раз я сам себе казался безумцем и нахалом. Было страшно, именно страшно, и не только мне, а и Щукину, и, вероятно, всем нам, работавшим над картиной.

После «Ленина в Октябре» я окончательно стал режиссером, и никто уже в этом больше не сомневался, никто меня больше не увольнял и не подвергал сомнению мое право на работу.

Вот так это и случилось. Я ничего не приукрасил и не преувеличил. Было именно так — немножко странно и как будто очень случайно и даже как бы не совсем серьезно. Полагаю, однако, что история большинства режиссеров более или менее похожа на эту, хотя обычно изображается несколько иначе. Словом, внешне дело выглядит так: был неудачником и стал наконец режиссером. Получил, так сказать, должное воздаяние за труды и доброравие...

Однако есть и внутренняя сторона процесса. Тут начинается тема очень серьезная и объемистая. Со всем новая тема. Это история о том, как складывается не профессия, а мировоззрение и художническая вера мастера в то, что определяет и решает его судьбу в искусстве. Рамки и характер этой статьи не позволяют мне сколько-нибудь существенно коснуться этой стороны дела. Поэтому я ограничусь только одним, по-моему, очень важным примечанием: дело в том, что, пока я был неудачником, я накапливал опыт, знание жизни и грамотность, складывал свои эстетические воззрения и вкус. Когда же я стал режиссером, я начал отдавать все это, а накапливать почти перестал.

В самом деле, всем тем, что мне удалось сделать в кинематографии, я обязан моему докинематографическому прошлому. Обязан моей службе в Красной Армии, встречам с самыми разнообразными и интересными людьми, эшелонам, теплушкам, проселочным дорогам России, по которым я колесил с восемнадцатого по двадцать первый год (то в качестве прод-

агента, то красноармейца, то инспектора Особой комиссии полевого штаба Реввоенсовета). Обязан моим бесконечным неудачам в искусстве; они, эти неудачи, учили меня изобразительной и литературной грамоте, учили понимать запах и вкус хорошего искусства, учили ничего не принимать на веру и все пробовать самому.

В результате моих неудач, странствий и бесконечных перемен профессий я пришел в кинематографию с довольно объемистым хотя и неаккуратно собранным багажом. Вот почему мою первую картину «Пышку» мне было легко ставить (если не считать профессиональных затруднений). Но чем дальше, тем ставить становится труднее, хотя профессию я знал лучше. «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» профессионально дали мне очень много. Работая над этими картинами, я больше всего узнал о работе режиссера. И тем не менее «Мечта» далась мне гораздо тяжелее «Пышки», хотя обе картины лежат в одном ряду, обе проникнуты тем же ироническим отношением к материалу. И дело здесь вовсе не в том, что осложнились задачи. Не это решает. Приобретя профессиональные кинематографические навыки, я по-просту растерял значительную часть общих творческих навыков, отвык от легкости и отвык от иронии. До кинематографа ироническая манера в искусстве была очень близка моему сердцу, я непрестанно упражнялся в ней. Вот почему «Пышка» оказалась кинематографическим выражением того, что было хорошо изучено, известно как нечто родное. Все мне тут пригодилось, даже переводы с французского, даже собственное мое мелкобуржуазное происхождение, ибо мелкая буржуазия в существе своем одинакова во все времена и во всем мире, и моя родная тетка была похожа на госпожу Луазо, и, вероятно, одинаково с ней торговалась в лавке и реагировала на проститутку. Все это было свежо, и потому работать было легко.

И сейчас, когда я ставлю очередную картину, главная моя задача, очевидно, состоит в том, чтобы бережно хранить и развивать самое существо, самое семя искусства, если оно действительно есть у меня.

Иногда приходит в голову еретическая мысль: может быть, я не поздно, а слишком рано прервал свою интересную, поучительную и полезную жизнь неудачника в искусстве ради быстрой и как будто вполне успешной карьеры кинорежиссера. Хватит ли капитала еще на несколько лет? И на сколько? На пять? На десять? Или он уже на исходе? Ведь этого сам не почувствуешь. Это скажут другие, более молодые. Те, которые сейчас считают себя неудачниками.

1944

ПАМЯТИ СЕРГЕЯ МИХАЙЛОВИЧА ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Только великие эпохи, эпохи могучих народных движений, выдвигают великих людей. Сергея Эйзенштейна создала Октябрьская революция. Он начал свою сознательную деятельность в первые годы революции. Сначала театральный художник, затем театральный режиссер, он бился в тесных рамках театра, ломал и сокрушал этот театр, в котором не мог поместиться, не мог развернуться его огромный темперамент. Эйзенштейн перемешивал театр с цирком, драму с клоунадой, натурализм с эксцентрикой. Он ломал все, что попадалось ему под руку на зрелищных подиумах, но ломал не для того, чтобы сломать, а для того, чтобы рассмотреть, что там внутри. Как большой гениальный ребенок, он разбирал на части театральное зрелище и демонстрировал его обломки видавшей виды Москве первых лет революции.

Это была бурная и короткая школа Эйзенштейна — театрального режиссера. Он сделал всего несколько постановок, каждая из которых была отрицанием предыдущей и каждая из которых была прыжком вперед — от «Мексиканца» к «Мудрецу», от «Мудреца» к «Противогазам».

Какими бы эксцентрическими ни казались сегодня работы театрального Эйзенштейна, они сделали для него главное: он нашел в них элементы своего будущего кинематографа — монтаж могучих зрелищных ударов-аттракционов, внезапные переходы от драмы к острому сарказму, предельное напряжение чувства в каждом отдельном куске.

Эйзенштейн так же внезапно бросил театр, как внезапно в нем появился. Он пришел в кинематограф, нет, не пришел, а ворвался, вломился в него, как таран, и первая же картина Эйзенштейна прозвучала, как взрыв. Это была «Стачка».

До Эйзенштейна революционного кинематографа, по существу, не было. Наш кинематограф жил дореволюционными, буржуазными традициями. Можно было найти только отдельные зерна будущего в этом кинематографе.

В первой же картине Эйзенштейн с огромной смелостью новатора, с бурным темпераментом совершенно нового мышления обрушился на все элементы кинематографа, перевернул все и обнаружил основы современного кинематографического зрелища, которыми мы в известной мере живем и по сей день.

«Стачка» наполовину была продолжением работы Эйзенштейна в театре. Он так же разыграл кинематограф на части, чтобы рассмотреть, что там внутри, как он разыграл на части театральное зрелище. Но в «Стачке» уже была выдвинута и позитивная программа: кинематограф массовых народных движений, кинематограф смелых монтажных сопоставлений, кинематограф мысли, причем мысли чувственной, окрашенной пламенным революционным темпераментом.

Можно смело сказать, что при всем несовершенстве, при всех эксцентрических вольностях «Стачки» она заложила основу наиболее могучих течений советского социалистического киноискусства. И тем не менее, как и вся театральная деятельность Эйзенштейна, для него самого «Стачка» была только школой, только упражнением перед следующим гигантским прыжком вперед, перед той картиной, которая, как буря, пронеслась по всему миру и открыла миру искусство молодой Страны Советов.

Эйзенштейн сделал ряд великолепных картин и ряд великолепных открытий, но «Броненосец «Потемкин» был и останется главным делом его жизни. Человечество никогда не забудет этого творения, созданного как бы самой революцией. Мы не забудем ни сцены расстрела матросов, ни восстания, ни проща-

ния с Вакулинчуком, ни одесской лестницы, ни каменных львов.

«Броненосец «Потемкин» не только показал миру, что такое революционное искусство, он учил мир тому, что такое революционное действие. «Броненосец «Потемкин» стал знаменем всего честного, всего передового, прогрессивного, всего революционного в мире. Некоторые буржуазные критики пытаются оторвать Эйзенштейна от нашей страны, от нашей революции. Это невозможно! Эйзенштейн — дитя своего народа и дитя революции своего народа.

Весь его дальнейший путь был путем революционного мыслителя в искусстве, революционера и патриота своей родины. Нелегок был его путь. Не все его картины были одинаково совершенны, но все необыкновенно значительны. Как огромные вехи стоят эти картины на пути развития советской кинематографии, отмечая рост нашего киноискусства: после «Стачки» и «Броненосца «Потемкин», — «Октябрь», «Старое и новое», «Мексика», а в звуковой период — «Александр Невский», «Иван Грозный»...

Невозможно представить себе современный советский кинематограф без того фундамента, который был заложен Сергеем Эйзенштейном.

Но картины Сергея Эйзенштейна были только одним из приложений могучей деятельности его ума. Он был крупнейший ученый-искусствовед. Но и искусствоведение было лишь одним из частных приложений того основного труда, который наполнял всю его жизнь. Эйзенштейн изучал поведение человека, и в частности поведение человека в творчестве. Его собственное поведение в творчестве тоже было для него лишь частным примером в цепи тех обобщений, к которым он постепенно приходил. Он был спорен подчас в теоретических работах, но всегда великолепно своеобразен.

Титанический, беспримерный для художника труд его жизни остался незаконченным. Но следы этого труда мы находим во всем: в его педагогике, в его теоретических статьях, в его практической деятельности режиссера.

Всякий, кто встречался хоть на несколько минут с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, немедленно и неотвратимо попадал под его обаяние. Умные, живые, насмешливые глаза под огромным лбом Сократа притягивали к себе с какой-то совершенно особенной силой. Эйзенштейн был почти всегда спокоен и почти всегда ироничен. Но ирония эта часто бывала напускной. Он взял эту манеру для того, чтобы никогда не выдавать своего волнения. Как бы тяжело ни переживал он в иные минуты свои неудачи (а они у него были так же огромны, как и удачи), вы почти никогда и ничего не могли прочесть на его лице. Он отшучивался, отбивался злыми остротами в самые сложные для него времена. Разговор с ним доставлял величайшее наслаждение. Эрудиция его поражала.

Обычно я, как и очень многие режиссеры, исправлял у него «благословение» перед началом работы. Один раз он наотрез отказал мне в этом. Ему резко не понравился замысел картины. Он был прав, и я не стал ставить эту картину.

Эйзенштейн обладал необыкновенной способностью заставлять собеседника говорить на самые основные, глубокие темы. Он как бы вытаскивал из вас мысль, которая, может быть, дремала бы, умерла бы вовсе не вскрытой, если бы Эйзенштейн не разбудил ее.

Вот так же он разбудил и всю советскую кинематографию. Своим «Броненосцем» он первый сказал нам, сказал всему миру, кто мы и на что мы способны.

Вероятно, не я один впервые понял, что кинематограф существует как великое и серьезное искусство, когда увидел на экране под сопровождение достаточно разбитого рояля сначала «Броненосец» Эйзенштейна, а вслед за тем — «Мать» Пудовкина.

Это было два поистине ослепительных открытия для всего моего поколения.

1926 год. Нэп. Частные лавочки и магазинчики. Концессия Гаммера — карандаши «совсем, как заграничные». Извозчики, похожие на огромных допотопных кузнечиков, трясут седоков по булыжным мостовым Москвы. Нахально чистенькие нэпаши ходят в коротких узких брючках и красных ботинках «джимми». В подозрительных ресторациях поют поддельные цыгане. Сухаревка кишит деятельными спекулянтами и солидными кулаками.

Но уже чертятся проекты Днепростроя, Уралмаша и Магнитки, уже готовится страна к гигантскому прыжку вперед, в социализм. Время нэпа отмерено.

А пока на экранах Москвы чужие, хорошо сделанные картины рассказывают о чужой жизни — глупые американские детективы, еще более глупые мелодрамы и очень смешные комедии из жизни бродяг. Нарождающееся советское кино еще не сказало своего слова, хотя с каждым годом, с каждым месяцем набирало голос.

И вдруг — «Броненосец «Потемкин», а вслед за ним — «Мать».

В те годы мне больше понравилась «Мать».

В «Броненосце» пленяла могучая сила нового искусства. Картина как бы скальпелем хирурга вскрывала события, с яростным темпераментом разыгрывала их на части — она оперировала массами, как огромными многоголовыми живыми существами.

«Мать» сразу легла на сердце, как песня, как материнское слово, суровое и простое. Такой и должна быть правда.

В «Матери» мы увидели сгусток фабричной России, сделанный серьезно, уважительно, с сыновней любовью.

Мы увидели поразительных людей, живых и верных, как сама жизнь.

Вот старик Власов, тяжелый, черный от машинного масла, согнутый трудом, с могучими руками молотобойца. Он ходит сбывчившись, неторопливо. Он страшен тупостью, он налит водкой. Он даже не зол, просто все человеческое задавлено в нем уродливой жизнью дореволюционной фабричной окраины. Он страшен именно потому, что в нем говорит не человек — до человека в нем не докопаешься, — в нем говорят уклад, быт, жестокость жизни.

Входит отец — и как будто темнеет в домишке Власовых.

А рядом — Павел. Ясные глаза, глядящие прямо в сердце, сверкающие белые зубы, совсем не красивое и безмерно обаятельное лицо молодого рабочего — скуластое, улыбающееся и в улыбке обнажающее верхние десны (верная русская, простонародная черта!). Он хорош, как молодость революции. В нем все чисто и все прекрасно. В него веришь до конца. Такому не страшна каторга, он вышел на дорогу и не свернет с нее, он увидел свет впереди, он как бы облит светом.

Меньше поразила сама мать. В ней была видна актриса Барановская — пусть очень хорошая, тонкая, искренняя, но все-таки — актриса. Она отлично играла, но мы уже знали, что в кино можно отлично играть. Остальные жили на экране, как могучие сколки самой жизни. Мы забывали, что это актеры, мы не хотели этого знать.

Люди в картине необыкновенны, ибо за каждым из них дышит время, за каждым свое прожитое, за каждым видятся тысячи таких же,— и вместе с тем каждый особенен своей особенной правдой.

Тучный, равнодушный трактирщик, заплыvший нездоровым жиром, отекший от вечного торчания за стойкой.

Рябой гармонист с незрячими глазами.

Круглолицый аккуратный солдатик с бескозыркой набекрень, с плоским, как лист чистой бумаги, лицом, готовый на все: прикажут стрелять — буду стрелять, прикажут колоть — буду колоть.

Могучий пристав, снятый снизу, как чугунная тумба, как монумент полицейской власти.

Члены суда —аккуратно-бюрократические господа, геморроидальные, желчные, бесчувственные, как мертвецы. Тупая, грубая сила императорского строя в их тощих, немощных телах.

И так же, как сняты лица, снята в картине фабричная Россия. Черные от копоти цехи, заваленный ломом и мусором двор, расползшиеся во все стороны грязные улички поселка, нищие домишкы, рассохшийся дощатый пол, жестяной рукомойник, из которого капает вода. А вслед затем —тюрьма, квадрат кирпичного двора с серым хороводом арестантов, весна, ледоход, знамя, трепещущее над толпой.

Удар за ударом возникали на экране кадры «Матери», и мы видели: вот так рождалась революция...

Много мудрых уроков преподала «Мать» советской кинематографии, но величайший из этих уроков — это видение огромного мира через человека.

Все прекрасно в этой картине — и темперамент, и новаторский монтаж, и смелые ракурсы, и дерзкие кинометафоры, и отличный, умный сценарий, и реалистическое мастерство молодого Головни; и все-таки самое прекрасное в ней — глаз Пудовкина. Где нашел он этих людей, как сумел он передать без единого слова целые главы горьковской повести одним взглядом человека, одним поворотом его, откуда эта достоверность, как почувствовал он воздух революционного рабочего подполья?

Я много раз смотрел «Броненосец «Потемкин», открывая в нем все новые изумительные черты, учась на этой гениальной работе великого Эйзенштейна нашему сложному делу. Но я больше не видел «Матери», мне не хотелось смотреть ее еще раз. Это моя первая кинематографическая любовь. А встретиться вновь со своей первой любовью и грустно и немного страшно.

1958

БОРИС ВАСИЛЬЕВИЧ ЩУКИН

Лет двадцать пять назад мне выпало на долю счастье работать в двух картинах с такими поистине необыкновенными актерами, как Борис Васильевич Щукин и Василий Васильевич Ванин. Оба они умерли на самом высоком подъеме своего мастерства. И чем глубже в прошлое уходит память о работе с этими замечательными художниками и прекрасными людьми, тем яснее становится для меня огромная роль, которую они сыграли в моей жизни. В особенности это относится к Б. В. Щукину. Не преувеличивая, можно сказать, что работа со Щукиным была для меня школой актерской режиссуры и вместе с тем школой отношения к искусству актера. Поэтому я могу с гордостью назвать Щукина в числе своих учителей.

Щукин в образе Ленина завоевал всенародную и непреходящую любовь. Нынешние поколения зрителей уже не могут отделить образ Ленина, созданный Щукиным, от образа самого Владимира Ильича, — даже голос Щукина считается ленинским голосом.

Но в самое последнее время, в связи с появлением новых пьес и фильмов о Ленине, мне довелось слышать споры о щукинской трактовке образа Владимира Ильича.

Суть «ревизии» вкратце сводится к тому, что Щукин якобы утрировал некоторые «странные» во внешних манерах Владимира Ильича. Один товарищ говорил примерно так: «При всем блеске исполнения, Щукин не был достаточнодержан в подходе к великому образу гения пролетарской революции».

Эти возражения заслуживают серьезного внимания, ибо речь идет о принципиальнейшем вопросе, имеющем большое значение для нашего дела, для советского искусства в целом.

Щукинская трактовка настолько крепко вошла в сознание всего народа, что сейчас актеры в огромном большинстве театров играют не столько Ленина, сколько Щукина в образе Ленина. Даже те исполнители, которые в чем-то спорят со Щукиным, берут у него многое: вынуждены брать.

В чем же щукинский секрет? В том ли, что он был первым исполнителем образа Ильича? Нет, дело не в этом, совсем не в этом.

Было что-то такое в игре Щукина, в его экранной жизни, что сразу покорило и убедило миллионы людей. Что это? В чем сила Щукина и в чем его правда?

Со времени появления на экране «Ленина в Октябре» прошло больше четверти века. Споры об игре Щукина в этом фильме заставили меня вспомнить его огромную, глубочайшую осмысленную работу, задуматься над мотивами, которые толкнули Щукина, а с ним и меня, на безоглядный выбор пути — выбор, сделанный в годы, когда сыграть Ленина было для актера подвигом жизни, требовало тройной смелости и почти отчаянной самоотверженности.

В чем должен видеть свою главную задачу актер, играющий на сцене или в кино Ленина? Быть похожим на него? В какой-то мере это обязательно, но главное ли это?

Что важнее: еще и еще раз подчеркнуть величие В. И. Ленина или заставить зрителя полюбить его, как близкого себе?

Никогда ни один актер не сможет передать всю глубину содержания и все своеобразие образа Ленина. Но актеру нужно постигнуть и выразить что-то самое важное для зрителя.

Я получил задание снимать картину «Ленин в Октябре» совершенно неожиданно. Сценарий мне был вручен в конце мая, с тем чтобы к 7 ноября картина была на экране.

Первое, что надо было сразу же решить, — кому играть Ленина. В этом вопросе ни я, ни автор сценария не колебались. У нас была такая авторитетная подсказка, как известные слова Горького, которые он на одной из репетиций «Егора Булычова» сказал Щукину:

— А вы могли бы сыграть Ленина.

Известно, что до этого в кино однажды уже была предпринята попытка создать образ Ленина: в картине «Октябрь» Эйзенштейна, в картине немой, в картине режиссера, которого мы почитали почти как бога кинематографии. Эйзенштейн решил не брать актера, чтобы не прибегать к гриму. На эту роль стали искать двойника. Двойник был найден, если не ошибаюсь, где-то на Урале. Он был так похож на Ленина, что его действительно не надо было гримировать, и когда он в ленинском костюме, в кепке, ботинках и галстуке горошком выходил на улицу, то люди, сталкиваясь с ним, столбенели.

Ведь это было вскоре после смерти Владимира Ильича Ленина, в 1927 году.

Существует по этому поводу много анекдотов, которые не стоит рассказывать, но важно то, что на экране результат был печальный. Хотя этому двойнику не приходилось ничего говорить, хотя он довольно точно копировал ленинские жесты, духовная убогость его физиономии, особенно глаз, была непреводима. В кино, как известно, можно сделать все что угодно, кроме одного — глупые глаза не сделаешь умными.

Это был предметный урок: человек, изображающий Ленина, должен быть прежде всего умен и талантлив, чтобы мы сразу почувствовали, что перед нами на экране крупное, яркое явление, чтобы можно было поверить в экранныго Ленина, чтобы не только форма лица актера была убедительной, но и то, как он думает, решает, глядит, как он живет, как он слушает, даже как сидит, ибо и сидеть можно талантливо или бездарно.

Итак, мы сразу же остановились на Щукине. До этого я видел его только на сцене театра и на экране. Зато я дважды видел и слышал Ленина...

* * *

Когда я пришел к Щукину для первого разговора и меня провели в кабинет артиста, я увидел на столе том Собрания сочинений Ленина, испещренный пометками в тексте и на полях. На стуле я увидел пластинки с записью голоса Ленина, повсюду лежали рисунки Андреева, фотографии Владимира Ильича. Щукин работал в то время над образом Ленина, готовясь к спектаклю «Человек с ружьем», который тоже должен был выйти к ноябрю.

Через несколько минут в комнату вошел сам хозяин кабинета, и я испытал острое, болезненное чувство разочарования. Передо мной стоял человек, совершенно не похожий на Владимира Ильича.

Прежде всего Щукин был гораздо крупнее и полнее. Вместо невысокого, собранного, сухощавого и острого человека вошел большой, полный и мягкий актер. Вполноте его было что-то резко противоречащее моему представлению о Ленине.

Лицо тоже было решительно непохоже. Чем больше я вглядывался в Бориса Васильевича, тем в большее уныние приходил.

Начать с того, что у Ленина, как известно, был несколько монгольский разрез глаз; у Щукина же внешние углы глаз были, напротив, несколько опущены вниз. А это совсем, совсем не то!

У Ленина брови энергично сходились вниз, к переносью; у Щукина, наоборот, они как бы приподнимались у переносья, и это придавало глазам вместе с бровями грустное, меланхолическое выражение, совершенно не свойственное Ленину.

Нос у Щукина был крупнее, мягче, немного свисал.

Для ленинского очертания рта характерна была несколько выдвинутая вперед нижняя губа, что придавало рту волевое и энергичное выражение; у Щукина были добрые, мягкие, крупные губы.

Щеки у Ленина были подтянуты, — я помню общее впечатление худощавости, отчего отчетливо лепились скулы; у Щукина было круглое лицо с мягкими щеками.

Только лоб, пожалуй, был похож, но он был гораздо меньше. У Ленина энергичное, как бы горящее

лицо увенчивалось огромным куполом сократовского лба. Этот лоб притягивал к себе, на него все время хотелось смотреть; ничего подобного про лоб Щукина нельзя было сказать.

Пока я с грустным недоверием разглядывал Щукина, бормоча извинения и излагая цель моего прихода, о которой, кстати, было известно заранее, Щукин с таким же недоверием поглядывал на меня, ибо все предприятие казалось ему сомнительным. Сделать картину в два-три месяца он считал невозможным; сыграть Ленина почти без репетиций — варварством. Кроме того, он уже был связан с Ленинградом, где должен был после премьеры спектакля играть Ленина в картине С. И. Юткевича «Человек с ружьем», то есть повторить те же эпизоды пьесы, но уже на экране.

Разумеется, сыграть роль, предварительно проверив ее на сцене, было и легче и разумнее. А здесь приходилось прерывать работу над спектаклем или совмещать ее с напряженными съемками другой картины, которая вдобавок делалась в «пожарном» порядке. Все это казалось Щукину несерьезным. Поэтому разговор наш поначалу был довольно натянутым.

Но когда я стал рассказывать Щукину содержание сценария и дошел до сцены, где Ленин спит на полу в комнате Василия, укрывшись плащом Дзержинского, Щукин вдруг заинтересовался.

Он стал расспрашивать меня о сцене, которая, видимо, ему понравилась. Глаза у него засветились, разговор ожиился — и вскоре я понял, почему Горький сказал, что Щукин может сыграть Ленина. Я увидел в глазах Щукина поразительный, редкий огонь таланта, ума и иронии, который вдруг осветил все его лицо. Природа обаяния Щукина была «ленинской», ибо это было обаяние яркого и светлого ума.

Первые наши встречи были похожи на осторожные смотрины: мы приглядывались друг к другу, примечали. Щукин много уже знал, он уже больше года исподволь готовился к исполнению роли Ленина, — большая предварительная работа была уже проделана. Говорить с ним было невероятно инте-

речено: впервые я встретился с актером такого своеобразного, поистине очаровательного таланта, чистого, прозрачного.

Во время одного из этих самых первых разговоров я вспомнил слова, которые ранее услышал в беседе, происходившей у Максима Горького в дни приезда в Советский Союз Ромена Роллана.

Ромен Роллан жил у Горького в Горках, под Москвой. Туда выехала довольно большая группа мастих киноработников. Я был в те времена совсем неизвестным режиссером, поставил только одну картину, но она понравилась Горькому и Роллану (это была «Пышка»); кроме того, меня подозревали в том, что я знаю французский язык и смогу объясняться с Ролланом. Как бы то ни было, меня также прихватили с собой.

Это была очень интересная встреча. Два великих писателя высказывались так своеобразно и глубоко, что нужно удивляться лености всех нас, участников беседы: никто не записал ее. Но я помню кое-что из этого разговора, в том числе примечательную мысль Горького. Ромен Роллан резко отозвался об одной комедии. Режиссер этой комедии обратился к нему с просьбой дать ему практические советы. Ромен Роллан заявил, что он не специалист по комедиям, и попросил ответить Алексея Максимовича. Горький сказал примерно следующее:

— Я тоже не специалист по комедиям, не умею их писать. Но вот что я твердо знаю: кого бы я ни писал, хотя бы величайшего человека эпохи, я непременно должен найти в нем те особенные, пусть даже на первый взгляд странные черты, подглядевши которые, я заставлю читателя внутренне улыбнуться.

Разумеется, сейчас, через столько лет, мне трудно отвечать за дословность этой формулировки, но я уверен, что смысл был именно такой. Я много раз вспоминал эту фразу, и всегда с благодарностью к Горькому.

Когда мне вплотную пришлось думать об образе Ленина, сразу вспомнилось и это высказывание Горького. Я решил проверить, как Горький проводит этот принцип в собственном творчестве. Кого он имел

в виду? Уж не Ленина ли? Он сказал «величайший человек эпохи»; по-видимому, это — Ленин. Я еще раз перечитываю горьковские воспоминания о Ленине. Открываю. Действительно, первое же описание Ленина звучит у Горького так: «Мне чего-то не хватало в нем. Картавит и руки сунул куда-то под мышки, стоит фертом¹. И дальше: «Он нередко принимал странную и немножко комическую позу — закинет голову назад и, наклонив ее к плечу, сунет пальцы рук куда-то под мышки, за жилет. В этой позе было что-то удивительно милое и смешное, что-то победоносно-петушиное...»²

Эти фразы и описание рыбной ловли на Капри привели меня в восторг и вместе с тем испугали. Я вдруг почувствовал, что можно о Ленине писать как о человеке, а не как о небожителе. Горький, как видите, был последователен и принципиален, но пойти за ним очертя голову было страшновато. Ведь тут экран!

Подумайте сами, какие слова: «стоит фертом», «комическая поза», «победоносно-петушиное»... И это о Ленине!

Я стал вспоминать: а каков был живой Ленин? Ведь я его видел и слышал.

К сожалению, когда я его слышал, мне и в голову не могло прийти, что почти через двадцать лет я буду ставить о нем картину. Не знаю, что я сделал бы, чтобы запомнить каждое слово, каждый взгляд, каждое движение его рук.

Первый раз я увидел Ленина вот как. Это было на районной рабоче-красноармейской конференции Рогожско-Симоновского, как он, кажется, тогда назывался, района, в Таганском кинотеатре.

Я был красноармейцем 1-го запасного стрелкового полка. Это был очень неважный полк, в основном сформированный из дезертиров. Я не был, правда, дезертиром, но так уж случилось, что я попал именно в этот полк. Обстановка в полку была незавидная.

¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17, М., Гослитиздат, 1952, стр. 7.

² Там же, стр. 30.

Меня выбрали делегатом от роты. Когда делегатов собрали, то, скажу честно, нас повели на конференцию под конвоем, чтобы мы не разбежались. Нас кое-как приодели, дали сапоги — в казарме мы ходили в лаптях, а сапоги выдавались перед отправкой на фронт. Мы пришли на конференцию строем и заняли первые шесть или семь рядов.

Настроение у делегатов полного соответствовало его составу.

Выступал пожилой человек в военной форме. Может быть, один из комиссаров военного округа, может быть, это был Подвойский, а может быть, нет — не помню. Ему не давали говорить, кричали:

— На тебе-то сапоги хромовые, а мы в лаптяхходим!

— Вот на тебе гимнастерка целая, а ты на нас погляди!

— Ты скажи, комиссар, что ты жрал сегодня? Хлебни-ка нашего супа!

Это был 1920 год. Разгар голода, разгар гражданской войны. Коммунисты были на фронте. В зале, кроме нас, почти одни женщины-работницы. Мужчин ничтожно мало. Комиссар, как мог, отбивался.

И в это время из задней двери на сцену кинотеатра, где даже стола не стояло, даже стульев не было, вышел Ленин. Мы его не узнали. Мы его никогда не видели и портретов не знали. Но некоторые из работниц слышали его, и по залу прокатилось: «Ленин! Ленин!»

Ленин, по-видимому, сразу почувствовал сложную обстановку и оценил аудиторию. Он подошел к самому краю сцены. Зал затих. Выступавший сказал:

— Хорошо, Владимир Ильич, что вы приехали!.. Это товарищ Ленин,— обратился он к нам.— Я вам уступаю слово, Владимир Ильич.

Ленин посмотрел на зал очень внимательно. Прешел вдоль края подмостков и, казалось, пристально посмотрел каждому в глаза. Остановился. Потом подмигнул нам тем глазом, которого не видел оратор, но видели мы, и сказал оратору, глядя на нас:

— Нет, зачем? Вы начали, вы и продолжайте, а мы вас послушаем.

Раздался смех. Ведь Ленин успел заметить, что мы плохо слушали оратора. Своей полной скрытого юмора репликой он сразу завоевал зал. Он взял всех нас в союзники: «мы», то есть и он сам и все сидящие в зале... «мы вас послушаем».

Вспоминая это, я оценил замечание Горького: первые слова Ленина, которые я слышал, сопровождались смехом зала.

Оратор быстро закончил речь. Ленин стал говорить. Он говорил очень просто, с какой-то серьезной доверчивостью. Он аргументировал, почему нам приходится воевать (тогда начиналась война с Польшей), почему мы не можем еще заключить мир, почему нужны новые контингенты на фронт и почему по крайней мере еще год будет плохо с продовольствием.

И потому ли, что Владимир Ильич говорил, шагая вдоль края сцены, все время повернув голову к залу, но все мы почувствовали какой-то необыкновенный контакт с ним. Иногда он останавливался и особенно внимательно разглядывал тех делегатов, которые оказывались напротив него. Он говорил, но в то же время как бы спрашивал взглядом: понимаете ли вы меня, согласны ли вы со мной? И каждому казалось, что именно ему в глаза глядел Владимир Ильич. И мне казалось, что он видит меня и даже что он неодобрительно ко мне относится, что он знает все мои изъяны, знает, что я интеллигент — шатающийся, неуверенный. Мне казалось, что он думает: как этот-то сюда затесался, в нашу пролетарскую среду? Мне было даже как-то неловко, но все-таки необыкновенно интересно.

Невероятна была сила обаяния личности Ленина, стремительного и точного хода его ума, его взгляда, его огромного лба! Когда он вошел, он мне показался, как все пишут, непредставительным,— но вот он начал говорить, и тогда, кроме его глаз, я уже ничего не видел.

Второй раз мне пришлось видеть Ленина примерно в конце 1921 года, вскоре после того, как я демобилизовался.

В Колонном зале Дома союзов проходило какое-то совещание, и я продавал литературу в киоске, про-

давал просто для заработка (паек давали). Совершенно неожиданно во время заседания через пустое фойе прошел Ленин, помнится, с Бонч-Бруевичем. Он остановился около киоска, внимательно осмотрел его, спросил, почему нет какой-то книжки.

Я говорю:

— Не знаю, Владимир Ильич, что дали, тем и торгую.

Он внимательно посмотрел на меня и спрашивает.

— Почему вы здесь торгуете? Кто вы?

Я отвечаю:

— Студент.

Он спрашивает:

— А почему вы, студент, торгуете литературой?

Я отвечаю:

— Из-за пайка, Владимир Ильич.

Он еще раз неодобрительно посмотрел на меня. Взгляд его как бы говорил: «Нехорошо! Тут святое дело, литература, а ты торгуешь для пайка и даже сам не знаешь чем!»

Пошел дальше и, как мне кажется, говорил своему собеседнику, что надо наладить книжную торговлю.

Назавтра я уже туда не пошел, было очень стыдно, хотя Владимир Ильич ни словом меня не упрекнул, только поглядел.

Таким образом, к началу работы над картиной у меня были только общие смутные ощущения от личности Владимира Ильича.

Щукин Ленина никогда не видел. Работа его (задолго до картины) началась с того, что он изучал пластинки с записью голоса Владимира Ильича, фотографии, рисунки, воспоминания о Ленине. Пластинки были наговорены в очень старые времена, голос был записан дурно, на плохом материале. Записываясь, надо было напрягаться, поэтому голос Ленина, по-моему,искажен. Тон значительно выше настоящего. Владимиру Ильичу приходилось эти пластинки, так сказать, почти накрикивать. Вдобавок тогда низкие частоты еще плохо записывались. Пластинки дают, на мой взгляд, слабое представление о голосе Ленина или, во всяком случае, очень отдаленное. Щукин их имитировал превосходно. Однако для имитации голо-

са Ленина требовалось такое напряжение, что это сразу, я бы сказал, ухудшало актерскую работу, суживало диапазон выразительности.

В конце концов мы решительно отказались от скрупулезного подражания тембру голоса Ленина, кроме, разумеется, грассирования.

Замечание Горького о комедии, которое я передал Щукину, крайне обрадовало его.

Щукин — актер вахтанговской школы. Насколько я могу судить, в его творчестве идеи Вахтангова нашли самое сильное, последовательное и яркое выражение. Для Щукина путь к высокому через смешное, странное и своеобразное был ограничен. Одновременные поиски остро понятой внешней характерности при постижении всей глубины характера — вот что, думается мне, было его основным актерским оружием.

Заметьте, что в эпизодах открытой высокой страсти, таких, например, как речь на заводе Михельсона, гневный взрыв после прочтения письма Каменева и Зиновьева в «Новой жизни», как спор с кулаком, телефонный звонок Дзержинского — во всех этих эпизодах горение мысли и чувств почти начисто снижает внешний прием: характерность отходит на второй план, хотя рисунок образа не нарушается, он лишь преображается, восходит на более высокую ступень.

Итак, Щукин очень, очень обрадовался, когда я передал ему замечание Горького. Он спросил меня, позволю ли я ему так играть Ленина, чтобы в некоторых эпизодах, в том числе и при самом первом его появлении, была бы у зрителей улыбка, а может быть, даже смех.

И тут-то я сказал Щукину, что мое первое знакомство с Лениным началось со смеха.

В тот день мы нашупали как бы первую ступеньку общего понимания актерской задачи. Я полностью доверился Щукину.

Разумеется, Щукин твердо через все эпизоды проводил сквозную линию образа: Ленин с железной волей вел партию к Октябрьскому восстанию, был погружен в беспрерывную работу, добивался торже-

ства главного дела своей жизни. Эту сквозную линию Щукин искал в каждом кадре.

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

Поэтому Щукин жадно ухватился за эпизоды, когда Ленин приходит на квартиру Василия, спит на полу, укрывшись чужим плащом, когда он идет в Смольный загrimированным. Эти живые и острые сцены давали материал для понимания Ленина-человека.

С первого же куска (Ленин на паровозе) Щукин начал поиски ленинского юмора, ленинской непосредственности, остроты реакции, живой темпераментности и — главное — ясного и простого человеческого общения с каждым собеседником: как бы на равной ноге, без малейшего ощущения собственного превосходства, собственной значительности. В поисках этих черт Щукин был непоколебимо последователен. Любой пьедестал был для него не только отвратителен, но органически неприемлем.

В этом непреходящая правда и золотое зерно щукинского подхода к образу величайшего из людей нашей планеты.

Прошло много лет. На «Мосфильме» начались съемки картины «Сталинградская битва», где превосходный артист А. Д. Дикий играл И. В. Сталина.

И вот что я увидел на экране в первом же эпизоде.

Сталин стоит, слегка опервшись рукой на стол, небрежный, спокойный, холодно-величественный. Позади него кто-то из маршалов. И Stalin, не оборачиваясь, говорит с ним.

Я спрашиваю Дикого: «Почему вы говорите, не глядя на собеседника, почему вы так высокомерны, что даже не интересуетесь мнением того, с кем разговариваете?»

Дикий ответил мне следующее: «Я играю не человека, я играю гранитный монумент. Он рассчитан на века. В памятнике нет места для улыбочек и прочей бытовой шелухи. Это — памятник».

Вот вам пример прямо противоположного подхода.

* * *

Чем ближе подходило время съемок, а подходило оно очень быстро, и времени на репетиции было отпущено очень мало,—тем больше волновался и нервничал Щукин. Он считал себя не готовым. А я вынужден был считать его готовым, у меня не было выхода.

В одном из споров Щукин неожиданно выдвинул новое обстоятельство, которое давало возможность оттянуть съемку: он не знал, как Ленин смеялся.

— Поймите, — говорил Щукин, — смех это одна из важнейших черт в характере человека. Нет двух людей, которые смеялись бы одинаково. Я должен знать, как смеялся Ленин! Вы режиссер,— добавил он со своей добродушно-лукавой улыбкой,— а раз вы режиссер, вы должны показать мне, как смеялся Ленин. Найдем смех — начну играть.

Я сам никогда не слыхал ленинского смеха. И, разумеется, не мог ему ничего показать. Но тут я узнал, что Д. З. Мануильский, близко знавший Ленина, в свое время поразительно точно копировал его, настолько точно, что Ленин часто просил:

— Покажите мне меня!

Мне рассказали, что при жизни Ильича Мануильский пользовался своим талантом, чтобы разыгрывать Луначарского.

Застав где-нибудь Анатолия Васильевича, он выходил тихонько в соседнюю комнату, а затем быстро шел обратно, говоря на ходу ленинским голосом что-нибудь вроде такого:

— Черт знает что! Опять Луначарский напутал! Нет, на этот раз мы закатим ему строгий выговор!

Луначарский вскакивал, страшно огорченный:

— Владимир Ильич!.. — начинал он.

А входил совсем не Владимир Ильич.

Эта шутка повторялась неоднократно.

Мы решили обратиться к помощи Мануильского. Он охотно приехал на студию. Щукин загrimировался, надел ленинский костюм. Все отчаянно волновались. В комнате остались трое: Щукин, Мануильский и я.

Мануильский осмотрел костюм Щукина, одобрил его, вежливо одобрил грим, который, как мне кажется, не очень понравился ему. Да и в самом деле, при рассмотрении вплотную виден был подтянутый нос, подрисованные глаза, переделанные брови, затемненные щеки, парик...

Затем Мануильский стал рассказывать нам про Ильича, показывал его жесты, походку, произнес несколько фраз ленинским голосом. Все это не расходилось с нашими представлениями, и все это было нам уже известно, хотя (подчеркиваю) показалось нам обоим несколько утрированным! Мы стали просить Мануильского, чтобы он показал, как смеялся Ленин.

Он сказал нам, что у Ленина были десятки оттенков смеха — от саркастического хохота, когда он, стоя на трибуне, протянув вперед руку, гневно хохотал над каким-нибудь корчащимся в бессильной ярости меньшевиком, до детски добродушного, заливистого смеха, когда Ильич не мог остановиться, вытирая слезы, и опять хохотал, хохотал без конца.

Но нам нужен был не рассказ, нам нужен был показ. А вот этого-то Мануильский сделать не мог. Вообще, как известно, смеяться, когда не смешно, очень трудно, и правдивый, искренний смех, да еще смех имитационный, за другого человека, требует высокого актерского мастерства. Мануильский сделал попытку и, тут же остановившись, сказал:

— Нет, не могу.

И вдруг Щукин предложил:

— Давайте я попробую...

Он отошел в угол комнаты, стал к нам спиной, постоял молча, может быть, минуту и вдруг повернулся к нам. Я ахнул: это был совсем другой человек!

Не знаю, что произошло. Щукин вдруг стал худее, крепче, собраннее, что-то неуловимо ленинское появилось в посадке головы, в постановке ног. Изменилось и лицо: другими стали глаза, щеки. Сейчас Щукин был неизмеримо больше похож на Ленина.

Быстрой ленинской походкой подошел он к Мануильскому и, протянув вперед руку, сказал:

— Не можете? А я могу!
И засмеялся.

Очевидно, это было очень похоже на Ленина. Что-то дрогнуло в лице у Мануильского: вероятно, он вспомнил Ильича.

Он помолчал, глядя на Щукина, потом сказал:
— Знаете, мне вас нечему учить.

Попрощался и ушел, пожелав нам счастья.

Входя в образ Ленина, Щукин проделывал огромную мускульную работу: по-видимому, он втягивал живот, расправлял плечи, каким-то образом приподнимал щеки, благодаря чему глаза чуть-чуть меняли форму, выдвигал вперед нижнюю губу, менял походку, повадку, постановку ног. Если бы, проделывая все это, он помнил о щеках, животе, губах, глазах и т. д., он, разумеется, не мог бы свободно играть. Исподволь, задолго до картины готовясь к исполнению роли Ленина, Щукин тренировал себя и постепенно научился сразу входить в образ — единным усилием актерской воли. Давалось это ему, очевидно, нелегко, потому что едва он уставал, как терял сходство с Лениным.

На съемках Щукину не надо было жаловаться на усталость — мы сразу видели это по его лицу: сходство с Лениным вдруг утрачивалось. Он еще мог огромным усилием воли собраться для последнего дубля или последнего короткого плана. Вновь он делал над собой какое-то внутреннее усилие, загорался на несколько минут и потом окончательно сникал. Перед нами сидел усталый, добрый актер, загrimированный Лениным, но непохожий на него.

Надо сказать, что Щукин входил в образ, как только покидал гримерную.

Грим закончен, проверен. Выпит обязательный стакан чаю перед съемкой. Щукин встает, еще раз бросает взгляд в зеркало, надевает пиджак, собирается — и выходит из гримерной в коридор уже в образе Ленина, выходит стремительной походкой, высоко неся голову, сосредоточенный, полный воли и энергии. Так идет он по бесконечным коридорам студии до павиль-

она — и все встречные невольно останавливаются и провожают его взглядом или идут за ним; так входит он в павильон, так появляется в декорации, так здороваются со всеми, так приступает к работе.

Проходы Щукина по коридорам «Мосфильма» всегда были событием для студии. Вся студия знала: прошел Щукин. И не надо было требовать тишины — она возникала сама собою. Дни, когда снимался Щукин, назывались на «Мосфильме» «щукинскими днями». Это сделали проходы Щукина по коридорам.

И пока не кончалась съемка, Щукин никогда не позволял себе выйти из образа. Даже в перерыве между кадрами он нес ленинский костюм и ленинский грим с каким-то особым достоинством, серьезно, с огромной человеческой сердечностью.

И опять же вспоминаю: много лет спустя, идя по коридорам студии, я встретил другого актера в гриме Ленина. То был актер с периферии. Он шел с бухгалтером съемочной группы и хмуро спорил с ним по вопросу о зарплате. Надо сказать, что этот актер был физически гораздо больше похож на Ленина, чем Щукин, но думаю, что сыграть по-настоящему Ленина можно только при щукинском отношении к этой роли.

Щукин работал над своей ролью денно и нощно. Иногда это было просто мучительно. Мы не загружали Бориса Васильевича съемкой больше шести-семи часов в день, но сами-то работали гораздо больше. Если мне удавалось вырваться ночью домой, а завтра предстояла щукинская съемка, я ставил телефон рядом с кроватью, ибо заранее знал, что предстоит неспокойная ночь. Часов в двенадцать раздавался первый звонок:

— Михаил Ильич, у меня к вам серьезный вопрос. Может быть, вместо: «Таких нет, Алексей Максимович!» — сказать: «Нет, Алексей Максимович, таких не бывает!» А?

Мне мучительно хочется спать, я не совсем понимаю, о чем спрашивает Щукин, но мне нравится его голос, и я механически отвечаю:

— Отлично! Пусть так и будет.
Засыпаю.

В два часа ночи звонок:

— Михаил Ильич, ради бога, простите! Мне кажется, вот правильный вариант: «Нет, Алексей Максимович, таких нет!»

— Хорошо,— говорю я,— гениально! Лучше не придумаете. Теперь можете спать.

Засыпаю.

В три часа ночи звонок:

— Звоню в последний раз и, честное слово, больше беспокоить не буду. Я буду говорить: «Нет, нет, нет! Алексей Максимович, таких нет!»

И хотя последний вариант, несомненно, лучший, я не могу оценить всего его совершенства и жалобно прошу:

— Бога ради, дайте спать! Все завтра!

И слышу в ответ:

— Я не могу завтра! Я должен сегодня! Я вам давно говорил, что фраза недостаточно энергична. Теперь терпите: утверждайте мне какой-нибудь вариант!

Приходится просыпаться, перебирать по телефону несколько вариантов и утверждать один из них.

Но зато назавтра Щукин приезжает действительно готовый. Сцена ведь вчера была отрепетирована уже раньше, каждое слово он уже давно проверил, все подтексты давно установлены — остается только мельчайшая отделка. Но ему необходимо было установить все, до последнего междометия.

Не подумайте, однако, что Щукин принадлежал к числу актеров, зазубривающих интонационный строй и механически повторяющих одно и то же от дубля к дублю. Как раз наоборот: все дубли у Щукина были разные. Они неуловимо отличались и степенью накала и какими-то особыми подробностями. Щукин боялся механических повторений, был резким противником множества дублей.

Обычно мы поступали так: отрепетировав сцену почти до конца, я давал последние указания, и генеральную репетицию мы уже снимали как первый дубль. Как правило, этот дубль и бывал наилучшим, если не подводил партнер. Щукин постоянно просил меня не «забалтывать» сцену, не репетировать ее до

последней черты, ибо тогда он весь выплескивался на репетиции, и темперамент съемочного исполнения уступал репетиционному.

Если же удавалось поймать тот момент, тогда Щукин еще горел работой, когда кусок почти дошел до точной формы, когда на следующей репетиции он должен был получиться,— если вот тут-то мы и снимали, то получали отличный дубль. В фильме «Ленин в Октябре» половина кадров снята в одном дубле, без повторения.

Еще одна особенность поражала меня в Щукине. Как я уже говорил выше, он заранее отрабатывал каждую фразу с необыкновенной тщательностью. Но если ему попадался партнер, который был недостаточно точен в интонации, вдруг менял на съемке подтекст, вдруг говорил не совсем то или не совсем так,— Щукин мгновенно улавливал этот новый оттенок в реплике партнера и тут же идеально верно и тонко отвечал на него, оправдывая своим ответом ошибку партнера.

Щукин владел искусством актерской импровизации в полной мере. Но импровизацию эту он готовил огромной, тщательнейшей внутренней работой.

Великолепна была точность Щукина в движении. Казалось, театральный актер, привыкший к просторам сцены, играющий притом стремительного и подвижного Ильича, будет стеснен размерами кадра и строгостью кинематографической рамки. Но Щукин безупречно ориентировался в пространстве кадра. Как бы стремительно он ни двигался, как бы бурно ни шагал, он никогда не «вырезался» из кадра и не выходил из «своего» света. Бывали случаи, когда ему нужно было стремительно выйти из глубины на самый передний план и, скажем, выбросить вперед руку. В строго ограниченном кадре если бы он прошел всего на десять сантиметров дальше положенного и выбросил бы руку только чуть-чуть правее или выше, то рука исчезла бы из кадра. Но Щукин шел свободно, быстро, легко, останавливался точно на указанном месте, не глядя вниз, и выбрасывал руку точно так, как это нужно было по кадру, как это было установлено на репетиции.

Свобода его движений опиралась на точнейший расчет.

Работая во второй серии, над «Лениным в 1918 году», Щукин потребовал от меня, чтобы мы поехали в институт Склифосовского. Он просидел там целый вечер, наблюдая, как привозят раненых, травмированных, подстреленных и т. д. Он провел ряд бесед с хирургом, интересовался анатомией мышц, требовал, чтобы ему точно показали, через какие мышцы прошла пуля, какие мышцы были задеты, что эти мышцы делают в организме человека.

Когда мы снимали эпизоды финала картины, Щукин подчас опротестовывал мои мизансцены. Скажем, я ставлю его в определенное положение, а он возражает:

— Так я повернуться не могу и так руку поднять мне больно. Вот так повернуться можно.

Я сначала думал, что это актерская фантазия. Но, посоветовавшись с врачом, убедился, что Щукин прав: действительно, то движение руки, которое я предлагал, должно было причинить раненому Ленину боль, а почти аналогичное не тревожило поврежденную мышцу и, следовательно, было безболезненно.

При этом, разумеется, Щукин уже не помнил о мышцах — просто долгим упражнением, долгим вдумыванием в состояние Ленина он довел себя до того, что автоматически, не думая, знал и чувствовал, что больно и что не больно.

* * *

Мне хочется рассказать о случае, показывающем, как относились к Щукину в образе Ленина его товарищи по работе, в данном случае — участники массовой сцены.

Я снимал сцену первого появления Ленина на трибуне в Смольном. Все мы знаем мосфильмовскую массовку, знаем этих привыкших ко всему людей, которые сегодня изображают бояр, а завтра — участников съезда Советов. Мы знаем, что эти люди раскачиваются нелегко, что если нужно бежать, то понапочалу они стараются трусить рысцой. Все это народ

опытный — они знают, что сцена будет повторяться многократно, и если сразу побежиши во весь дух, сил не хватит бегать десять репетиций, восемнадцать дублей. К работе своей они относятся с привычным хладнокровием.

Итак, мосфильмовская массовка, тысяча человек, а то и более, расселась в большом павильоне, изображавшем зал Смольного института. Я сделал короткое вступление, объяснил товарищам, что они — делегаты съезда Советов, что вот из тех дверей покажется актер, играющий Ленина, пройдет по проходу, что, увидев его, надо встать, аплодировать, кричать: «Ура! Да здравствует Ленин!»

Я был убежден, что по первому разу «ура!» будет вялым, произойдет сумятица или путаница и мне много раз придется поправлять кадр и «накачивать» массовку энтузиазмом.

Но произошло неожиданное: едва Щукин появился в дверях и пошел по проходу своей веселой ленинской походкой, как весь зал встал, словно поднятый ветром. Раздалось громкое «ура!», павильон задрожал от восторженных криков.

У нас еще не был готов свет, камера не была еще заряжена пленкой, а зал бушевал в неподдельной, искренней овации. Я видел, что у многих были на глазах слезы. Это был подлинный взрыв энтузиазма, который невозможно инсценировать.

Щукин даже испугался этого внезапного взрыва. Он приостановился, но тут же с великолепной актерской находчивостью оправдал свою остановку. Он оправдал ее как бы смущением от такой чрезмерной овации, улыбнулся сам над своим смущением и, махнув рукой, как бы говоря: «Ну что вы, товарищи? Разве можно так кричать?» — пошел по проходу, улыбаясь и хмурясь, немного смущенный этим народным восторгом.

Я понимал, что повторить эту овацию будет невозможно, что первое впечатление от Щукина уже не будет перекрыто. Поэтому я пытался остановить репетицию, но мои крики и жесты не были ни видны, ни слышны: никто на меня не смотрел и никто меня не слушал.

Щукину пришлось подняться на трибуну. Овация продолжалась несколько минут. И пока она естественно не кончилась, остановить ее мне не удалось.

Я попросил зарядить аппарат, закончить установку света и сказал:

— Прошу вас, сделайте то же самое. Лучше мне не надо.

Но, разумеется, сделать «то же самое» уже не удалось.

*

Было много поучительного и необычного на съемках картин «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», но в задачу этой статьи не входит подробный рассказ о работе нашего коллектива; мне хотелось только еще раз вспомнить образ лучшего актера советской эпохи, актера, который своей работой осветил обе эти картины и сделал жизнь их долгой,— вспомнить в связи со спорами, которые возникают сегодня...

Они возникают не впервые. Первой критиковала работу Щукина Надежда Константиновна Крупская. Она вообще была против постановки картины. До выхода ее в свет она не захотела встретиться ни со мной, ни с Каплером, ни со Щукиным. После выхода картины на экран она упрекала Щукина в том, что он играет слишком подвижно, суетливо. Уже после этого упрека мы несколько раз были у Крупской и подолгу с ней разговаривали. Она считала, что в картине «Ленин в Октябре» Щукин несколько эксцентричен. Но когда мы с ней познакомились ближе, она стала рассказывать нам о Ленине, и рассказы ее, может быть, помимо воли, подтверждали горьковскую (или щукинскую) трактовку. То и дело сверкнет в ее рассказе такая чудесная черта характера Владимира Ильича, что все мы засмеемся, переглянемся.

С другой стороны, Надежда Константиновна рассказывала, что Ленин всегда, в любой момент был сосредоточен на какой-то одной идее — сосредоточен до чрезвычайности. Но и в этой сосредоточенности он был в высшей степени своеобразен и иногда даже странен.

Вот один из ее рассказов.

Гуляли они однажды большой группой в Швейцарии, в горах; вышли внезапно из ущелья на площадку перед Женевским озером, и тут раскрылась такая красивая, величественная панорама гор, освещенных заходящим солнцем, что все замолчали. Благоговейное молчание продолжалось минуты две. Нарушил его Ленин. Он сказал: «Своловчи!»

Это было так неожиданно, что его спросили: «Кто своловчи?»

«Как кто? — ответил Ленин.— Меньшевики, конечно! Кто же еще?..»

Даже в такую минуту он думал только о своем.

Но вот другой случай, который частично вошел в литературу. Я его рассказываю так, как нам рассказала Надежда Константиновна.

Ехали они из Горок, наткнулись на сломанный мостик. Не знают: пройдет машина или не пройдет. Разыскали местного крестьянина-старика и спрашивают:

— Вы из этой деревни?

— Из этой.

— Ваш мостик?

— Наш.

— Можно проехать?

— Кто его знает. Может, проедете, может, не проедете.

Ленин говорит:

— Что же вы его не чините?

— А кому чинить? Власть у нас, извините за выражение, советская. Чинить некому.

Ленину это выражение « власть у нас, извините за выражение, советская» безумно понравилось. Он всю дорогу повторял: «Вот язык! Власть у нас, извините за выражение, советская». И хохотал.

Приехал в Совнарком и на заседании, когда очередной докладчик выступал, Владимир Ильич прерывает его и говорит:

— Нет, нет, власть у нас, извините за выражение, советская, не сумели сразу сделать, так уж извольте исправлять.

Или:

— Ну что вы жалуетесь? Власть у нас, извините за выражение, советская!

Целый день он варьировал это выражение и так и этак, примерял его в разных видах. Наконец его спросили:

— Что это вы говорите, Владимир Ильич?

— А это мне,— отвечает он,— один старичок сказал.

Ему это выражение — едкое, острое — так понравилось, что даже на заседании Совнаркома он позволял себе повторять его шутя.

... Работая над образом Ленина, Щукин всюду, где только мог, выискивал ленинское, то есть особенное, своеобычное, ни на кого не похожее. Помню, как он штудировал речи Ленина и особенно его записочки, стараясь восстановить по оборотам фраз характерные для Ильича интонационные ходы. В самом деле, всмотревшись пристально в подлинник ленинской записи, можно как бы услышать ее: вот два слова выхвачены и подчеркнуты волнистой чертой, а вот слово подчеркнуто трижды, жирно, а тут почерк делается вдруг более крупным, размашистым, и эта фраза подчеркнута сплошной линией, потом написано мельче, спокойнее... Сейчас, глядя на такую записку, я уже не могу не слышать ее, но, по правде говоря, слышу я, как прочитал бы ее именно Щукин. Он с поразительной интуицией переводил ленинское написание в живую характерную речь.

Разговоры с Крупской не прошли для Щукина бесследно. Во второй картине, «Ленин в 1918 году», Щукин смягчил внешний рисунок, оставив, однако, основу его неизменной. Мы пошли на это смягчение после долгих раздумий, после того, как Щукин на сцене в спектакле «Человек с ружьем» многократно примерялся к новой манере — более глубокой по внутренней трактовке, но чуть менее острой.

Мне, как и всем, нравилась новая манера Щукина, но вот что подчас смущало меня: когда мы попросили Д. З. Мануильского «показать» нам Ильича, первая же поза была необыкновенно странной и остро необычной, — Мануильский засунул оба большие пальца за проймы жилета и в таком виде стал

оживленно разговаривать, шевеля остальными пальцами, жестикулируя ладонями.

Даже в первой серии мы со Щукиным не рискнули пойти на такую жестикуляцию; не рискнули, потому что показалось: это слишком уж чудаковато!

Но ведь это точно! И у Горького так написано. Впоследствии мы спросили и Надежду Константиновну. Она подтвердила: да, любил заложить большие пальцы обеих рук за проймы жилета и при этом жестикулировать пальцами и ладонями. Попробуйте сами, вы увидите, что получится!

Мы попробовали. Это оказалось слишком странно, даже не совсем почтительно для нашего представления о Ленине. Нельзя! Не рискнули! Оставили только как «примету» Ленина, упоминаемую в разговоре эсэров и меньшевиков со шпилем.

Это обстоятельство доказывает, что даже Щукин в чем-то не дошел до окончательной черты в характерности выражения ленинского образа. В чем-то можно было бы быть еще резче, еще эксцентричнее.

И если когда-нибудь найдется актер, который, опираясь на опыт Щукина (и других современных исполнителей образа Ленина), сумеет пойти дальше в постижении этого великого характера, сумеет полнее осветить его, то, возможно, он будет в силах взять на вооружение всю ленинскую характерность, — и тогда иные жесты, казавшиеся нам чересчур уж странными, окажутся органическими, ясными, вытекающими из существа характера.

Своеобразие, живость, непосредственность не унижают вождя пролетариата ни в малой степени, а только показывают его необыкновенную гибкость, пристоту, отсутствие рисовки.

Кто себе позволит во время заседания сесть на ступеньки трибуны и писать? Можете ли вы представить, чтобы какой-нибудь министр или даже просто директор какого-либо учреждения сел на ступеньки эстрады в зале во время заседания? А Ленин так сидел на конгрессе Коминтерна! Это уже не басня. Это снято кинокамерой, это зафиксировано на пленке!

Так как же играть Ленина? Ведь нужно учитывать, что он так вел себя, что он мог так сесть! Ведь не

может же быть, чтобы он все время ходил этаким важным профессором, а потом вдруг сел на ступеньки, скорчился, начал торопливо записывать что-то, даже не поднявшись в президиум, даже не заметив, что его снимают!

Это характер, который не считается ни с чем, ему чужда всякая условность. Это гениальный характер. Это именно признаки гения. Носить личину собственного величия может любой деятель, в том числе, извините меня, и дурак, а вот позволить себе ни на секунду не заботиться о своем величии может только великий человек!

И вот от этого Ленина — Ленина, сидящего скрючившись на ступеньках на конгрессе Коминтерна, Ленина бесконечно живого, то гневного, то доброго, железно упорного и поразительно мягкого, гениально прозорливого и в чем-то детски непосредственного, никогда не думающего о себе, отдающегося делу, и людям, и жизни, и смеху, и скорби, и радости до dna души, — что-то от этого Ленина удалось взять Щукину... И удалось больше, чем другим исполнителям, да простят мне они эту правду. Он больше взял от Ленина и потому больше отдал всем нам.

Вот почему народ полюбил в образе Ленина именно Щукина. Он полюбил его за яркую и смелую человечность изображения.

Это урок, который не стоит забывать никому!

Много лет прошло с тех пор, как мне, тогда начинаяющему режиссеру, довелось работать со Щукиным. Он сыграл в моей судьбе выдающуюся роль: я должен быть благодарен ему не только как учителю в нашем трудном искусстве, но и как человеку, который был образцом служения этому искусству.

1961—1962

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ВАНИН

Мое знакомство с В. В. Ваниным произошло в неожиданных, чисто кинематографических обстоятельствах. В то время я, молодой режиссер, начинал снимать картину «Ленин в Октябре». Сроки мне были даны необыкновенно короткие: начав снимать эту огромную картину 12 августа, я должен был закончить ее в октябре, с тем чтобы картина вышла на экран 7 ноября — в дни 20-летия Великой Октябрьской революции.

Щукин должен был приехать к 1 сентября. За восемнадцать дней августа мне нужно было снять почти все сцены картины, не связанные с образом Владимира Ильича Ленина. Я начал со сцены на Обуховском заводе, где председатель завкома Матвеев встречает представителей эсеровского правительства, информирует заводских большевиков о том, что готовится вооруженное восстание, и т. д.

Ванина я тогда лично не знал, я видел его несколько раз в театре и, признаться, совсем не был уверен в том, что он может исполнить роль Матвеева. Матвеев представлялся мне прежде всего мужчиной более крупным, уверенным в себе, более внешне типичным питерским пролетарием. Как видит читатель, я представлял Матвеева более традиционно и поэтому на роль эту выбрал другого актера, который и начал сниматься. Прошло два съемочных дня, а на третий случилось так, как бывает порой только у нас на киноизделии: приехав на студию, я обнаружил в гримерной Ванина. Оказалось, что исполнитель роли Мат-

веева внезапно и тяжело заболел, и мой режиссер Дмитрий Иванович Васильев за ночь успел договориться с Ваниным, вручил ему сценарий, притащил на студию и поставил меня перед совершившимся фактом: актер заменен, выхода нет, сроки не позволяют ждать ни минуты.

В первый момент я растерялся: перед гримировальным зеркалом сидел маленького роста, невзрачный, сутулый, с пухловатым, маловыразительным лицом человек, похожий не то на приказчика, не то на работника провинциальной бухгалтерии. Человек этот примеривал усики, от которых лицо его нисколько не делалось импозантнее. Маленькой расческой он пытался взбить реденькие волосы, причесывался то на пробор, то подымал волосы вверх, то опускал кок на лоб; лицо его не выражало ничего, кроме веселого недоумения.

— Очень уж внезапно схватили меня, — сказал мне, знакомясь, Ванин. — Понятия не имею, что тут играть! Сценарий-то я прочел, дочитывал в машине... Ну прямо не знаю, за что ухватиться! Хотя бы какуюнибудь черточку для начала, жест, что ли, какой-нибудь. Ведь ваш помощник сказал, что сейчас сниматься идем?

Я изобразил на лице своем восхищение по поводу того, что нам предстоит работать над ролью Матвеева, и стал растолковывать Василию Васильевичу, что думаю по поводу этого образа. Он слушал меня с подозрительно подчеркнутым вниманием, ибо общие слова за пять минут до съемки, разумеется, мало что могли ему дать. Потом он стал подхватывать отдельные мои фразы.

- Простой? — спросил он.
- Да, простой.
- Сколько лет в партии?
- Да лет пятнадцать уже.
- Жена, дети есть?
- Никогда не думал об этом.
- Ну, скажем, нет жены. В ссылке побывал?
- Разумеется.
- В тюрьмах сидел?
- Конечно.

— Значит, всего на свете повидал?.. Вы говорите, он спокойный?

— Я думаю, спокойный от уверенности в правоте своего дела, да и повидал, как вы заметили, многое в жизни.

— Ничто не в диковинку! — поспешил отметить Ванин, как бы ухватываясь за эту деталь и стараясь примерить ее: не даст ли она ему какой-нибудь материал.

— Говорит, верно, негромко?

— Да, пожалуй, говорит негромко.

— А может быть, дадим ему поговорочку какую-нибудь? Вроде «не шуметь» или «спокойно, товарищи»? Раз уж он говорит негромко. Чтобы эту негромкость покрепче заколотить?

— Подумаем, — сказал я.

Мы стали перелистывать текст и, перебравши десяток вариантов, решили остановиться на поговорочке: «Только тихо!»

Ванин стал повторять перед зеркалом слово «тихо» в разных сочетаниях.

— Тихо, товарищи... Только тихо... Ну, ты, тихо!.. Не шуметь, ребята... Тихо, ребята!.. — И опять: — Только тихо!..

Поговорка ему явно нравилась.

— Тут есть что-то, — сказал он. — Пусть говорит негромко, что бы там ни стряслось, и повторяет свое «только тихо». Тут есть характер. Только вы мне, Михаил Ильич, дайте какую-нибудь остренькую ситуацию, чтобы потребовалась громкость, а я тут-то и буду втыкать: «Только тихо!»

Мне все больше начинал нравиться этот человек. Разговаривая со мной, он с неуловимым лукавством примеривался к роли Матвеева; возражая мне или соглашаясь со мной, он уже играл Матвеева. Образ «созревал» на моих глазах. Ванин как будто давно и очень хорошо знал Матвеева, знал его характер, привычки. Наша беседа, как мне показалось, чересчур затянулась, и я сказал, что пора бы пойти в павильон порепетировать первую, очень простую сцену, в которой и диалога-то нет — это общий план с массовкой, Ванин ответил мне:

— Только тихо! Все успеем. Вы обо мне не беспокойтесь, я работаю быстро.

Затем он начал еще раз проверять свою внешность: рубашку, пиджак, волосы. Долго спорил о том, сапоги ему нужны или штиблеты, требовал пиджачок более простой, более незаметный. Вообще, зацепившись за спокойствие и неприметность Матвеева, он стал усердно хлопотать над тем, чтобы его фигура ничем не выделялась на первый взгляд, была бы предельно обыдenna и проста.

Меня стало уже тревожить это стремление к простоте, которое могло, как мне казалось, погасить остроту характера Матвеева, когда Ванин вдруг сказал:

— Всего этого мало. Найдите мне какую-то его привычку, какой-то жест — смешной, забавный, но чтобы в этом жесте выражалось спокойствие его характера.

Требование показалось мне несколько формалистичным: как же можно найти этот жест, не начавши по-настоящему работать над ролью, не разобравши ее тщательно? Я полагал строить работу иначе — отснять общий план, не выделяя Матвеева, а затем засесть на день, на два — порепетировать, поискать, проанализировать весь матвеевский материал и отсюда уже вывести его повадку.

— Нет, — сказал Ванин, — я этак не могу выйти к аппарату, хотя бы и на общий план. Мне не за что спрятаться. Дайте какой-нибудь жест — я спрячусь за этот жест.

Говоря так, он продолжал перечесывать свои жиденькие волосы, отыскивая точное место пробора. Обоим нам пришла одновременно в голову мысль о гребенке: мы переглянулись через зеркало. Глядя на меня из зеркала, Ванин стал вдруг прилаживать гребенку к диалогу.

— Ведь этак что же получается? — говорил он, сдувая с гребенки воображаемую пыль. — Притащил актера, и сразу играй?! Нет, вы мне дайте за что спрятаться! — Он провел гребенкой по волосам и затем дунул на нее, лукаво глядя на меня из зеркала.

— Давайте сниматься, Василий Васильевич! — как бы строго сказал я.

— Только тихо! — ответил Ванин, провел гребенкой по волосам и сдул с нее пыль.

— Безобразие! — сказал я.

— Только тихо! — ответил Ванин, еще раз проведя гребенкой по волосам и сдувая пыль.

Мы еще раз поглядели друг на друга.

— Пожалуй, выходит, — сказал Ванин. — Я готов!

Мы пошли в павильон. И эта гребенка стала неотъемлемой частью всей повадки Ванина — он действительно уцепился за нее и, пожалуй, в первые дни даже чересчур.

Вот как мы использовали найденную повадку — фразу «только тихо» — в первых сценах.

Комната мастера одного из крупнейших питерских металлургических заводов. Здесь полно людей: говор, гул, густой махорочный дым.

Входит Матвеев.

— Товарищи большевики! — говорит он. — Центральный Комитет нашей партии... Но только, чтобы тихо, не орать! Центральный Комитет нашей партии принял решение о вооруженном восстании... (Проводит гребенкой по волосам.)

Бурное движение людей. На лицах восторг. По комнате проносится общий вздох.

— Тихо, товарищи, тихо! — торопливо говорит Ванин — Матвеев. — Вся власть Советам! — еще тише, еле слышно добавляет он.

— Матвеев, ура можно? — так же негромко, подчиняясь тону Ванина, спрашивает один из рабочих.

— Да ты что — ошалел?

— Мы тихонько, Матвеев, мы тихо!

— Тихо? Ну, тихо можно.

— Товарищи, ура!

Раздается «ура» — его кричат вполголоса, почти шепотом.

Правда, и в сценарии «ура» кричали вполголоса, и отчасти это обстоятельство и натолкнуло Ванина на мысль использовать свое знаменитое «тихо», но, уж раз взявши за это «тихо», Ванин стал последовательно проводить его сквозь всю роль.

Вот, например, сцена прихода на завод представителей Временного правительства с вооруженной частью.

После конфликта с одним из рабочих Рутковский (эсер) приказывает вызвать войска. Прапорщик свистит, в открытые ворота цеха входит рота вооруженных юнкеров.

Они бегут по проходу к Рутковскому.

— Изъять оружие! — говорит Рутковский подбекашему командиру роты.

— Слушаюсь! — Офицер поворачивается, чтобы отдать команду, но не успевает: внезапно появившийся около него Матвеев хладнокровно останавливает его рукой.

— Тихо, товарищи, тихо! — говорит Матвеев.

В ту же минуту начинает завывать фабричная сирена; под звуки сирены из всех дверей и из ворот, во все проходы с грозным гулом врываются группы вооруженных рабочих. Они окружают юнкеров.

Сирена смолкла. Напряженная тишина.

— Гражданин Временное правительство, — мягко и неторопливо говорит Матвеев, — с оружием в цехах входить нельзя. И вообще посторонним здесь быть воспрещается...

Дальше следует фраза, которую Ванин придумал тут же на съемке:

— Народ у нас горячий, работа нервная, могут зашибить вас... до смерти. — Он проводит гребешком по волосам. — Так что, вы бы вышли отсюда! — И Матвеев сдувает с гребешка воображаемую пыль.

Этими деталями — гребешок и слово «тихо» — Ванин как бы сразу очертил характер своего героя. Это не бессмысленные трюки, не вообще смешной гребешок или смешной жест — это повадка, глубочайшим образом связанная с характером Матвеева. Матвеев — рабочий, большевик, все повидал на своем веку, уверен в своей правоте, относится к противнику не только с ненавистью, но и с иронией, никогда не теряет спокойствия, прост, как сама жизнь.

Таким увидел Ванин Матвеева, и таким он вошел в сознание миллионов зрителей, горячо полюбивших этот образ.

Поразительно, с какой быстротой и с какой цепкостью, с какой настойчивостью отыскивал Ванин эти характерные приемы, которые дали ему, актеру, нужный инструмент для исполнения роли. Никакого мудрствования, никаких отвлеченных рассуждений — ясная, практическая работа, необычайно острое восприятие материала роли, исключительная изобретательность в деталях, простота в исполнении, горячая любовь к своему герою, к народу, который породил этого героя, — вот что характерно для работы Ванина-актера.

В картине «Ленин в Октябре» есть сцена занятия большевиками телефонной станции. В сценарии это был маленький проходной эпизодик. Василий по поручению Ленина пытается соединиться с Балтийским экипажем, но телефонная станция не отвечает, и вдруг он слышит голос:

— Да я тут не знаю, куда чего втыкать, а барышни все валяются в обмороке!

И Василий радостно кричит Ленину:

— Владимир Ильич! Телефонная станция наша!

Таким образом, Ванину был предложен микроскопический кусочек — одна смешная реплика, один кадр на телефонной станции. Он умолял меня развить этот кадр в целую маленькую сценку.

— Пропадает материал! — говорил он. — Ведь это же находка: пульты там разные, гнезда, штепселя, трубки, Матвеев с наганом на месте телефонистки не знает, что делать, а тут пальба, юнкера отступают, барышни визжат, в обмороке валяются... Нельзя это дешево продавать! Давайте сделаем сценку!

Сцену мы сделали прямо на съемке: привели в декорацию отряд юнкеров и вооруженных рабочих, группу телефонисток, устроили сначала целый бой, потом, постепенно убирая лишнее, сосредоточили все внимание на поведении Матвеева.

Услышав, что Ленину нужен Балтийский экипаж, Матвеев приходит в страшное волнение — бежит куда-то за пульты, вытаскивает полубесчувственную барышню-телефонистку, успокаивает ее, насиливо сажает на вертящийся стул, помогает надеть наушники, все время приговаривая:

— Ну успокойтесь, милая, успокойтесь, барышня...
Вот так, милая. Ну что вы? Ну что вы?.. Соедините
Балтийский экипаж...

Он нежно гладит телефонистку по плечу... дулом
нагана. Но телефонистка не замечает этого. Всхлипы-
вания ее делаются тише, она надевает наушники и бе-
рется за шнурок. Но тут Матвеев видит, что к ним
через телефонный зал бежит юнкер. Заметив Мат-
веева, юнкер стреляет. Телефонистка вскрикивает.
Матвеев стреляет в свою очередь. Юнкер падает.
Телефонистка в глубоком обмороке: вся работа Мат-
веева пропала даром!

Он подхватывает барышню и снова насилино уса-
живает ее на стул.

— Только тихо, тихо, тихо, тихо,— нежнейшим
голосом уговаривает он.— Ничего страшного нет...
Соедините меня скорее — один восемь три... Балтий-
ский экипаж...

Через зал бежит другой юнкер. Матвеев целится
в него, продолжая уговаривать телефонистку:

— Скорее соединяйте! Скорей, скорей, скорей,
скорей, скорей! Ну...

Он не решается стрелять в юнкера, пока телефо-
нистка не соединит Ленина с нужным номером, ибо
она, разумеется, снова упадет в обморок и вся работа
вновь будет напрасной.

— Готово! — стонет, наконец, телефонистка.

В ту же секунду Матвеев стреляет в юнкера, теле-
фонистка валится на пол в полном бесподобии. Слы-
шен треск пулемета...

— Еременко! — кричит Матвеев.

Вбегает матрос с перевязанной головой.

— А ну-ка подежурь здесь! — приказывает ему
Матвеев. — А я дальше пойду.

— Есть подежурить!

Матвеев поднимает с полу телефонистку, по-преж-
нему держа в руке револьвер, деликатно передает
ее бесчувственное тело с рук на руки Еременко
и убегает.

Сцена эта почти целиком сыгрывалась на
съемке. Трудно сказать, да и не помню уже, какая
реплика принадлежит тут Ванину, какая — автору,

какая — режиссеру, ибо в работе с Ваниным режиссер делался неотделимым от актера; так легко подхватывал он любую брошенную ему мысль, немедленно отвечал на нее конкретным актерским действием, в свою очередь бросал мысль, которую режиссер мог немедленно подхватить и превратить в мизансцену. Получалось подлинное совместное творчество!

Такое дружное творческое слияние возможно только с человеком, беспредельно отдающимся любимому искусству, а Ванин именно таким и был. У него была одна изумительная черта — практичность. Я говорю, разумеется, не о житейской, а об актерской практичности. Он не любил долго рассуждать, а сразу превращал мысль в действие, идею — в конкретное слово, не боялся набрасывать сразу же груду сырого материала, не искал окольных путей, а шел к цели прямо и смело. Поэтому он работал необыкновенно быстро, а работа с ним доставляла огромное наслаждение. Бывало, только успеешь подумать, только начнешь говорить, а уж Ванин играет, уж он схватил какой-то предмет реквизита, уже примеривается, уже пробует, и так и этак, а вот можно еще так и еще так выразить эту мысль, пришедшую тебе в голову.

В рассказанных выше сценах можно увидеть, как Ванин отрабатывал все те же свойства Матвеева — спокойствие в любых обстоятельствах, безграничную преданность своему делу, простоту.

Из этого вовсе не следует, что Ванин работал небрежно, только «на вдохновении». Нет! Найдя зерно образа, поняв опорные моменты сцены, он оттачивал дальше каждое движение, каждый интонационный оттенок с исключительной тщательностью и проявлял здесь большую придирчивость к себе. Меня поразила стремительность, с какой он овладел первоначальным толкованием характера Матвеева. В последующей работе в каждой из отведенных ему сцен Ванин проявлял огромное терпение и настойчивость в закреплении мельчайших и, казалось бы, незначительных деталей образа.

В картине Матвееву отведено очень мало места: он даже не появляется в торжественном finale. Две упомянутые сценки на заводе, сценка на телефонной

станции, арест Временного правительства — и все. И тем не менее Матвеев стал любимым в народе героем наряду с Василием. Зритель узнал в Матвееве своего, близкого, родного человека, увидел питерского пролетария, большевика, как бы давно знакомого ему.

Большой природный ум Ванина, его лукавство и хитреца, мягкий юмор, вся его уютная, чуть мешковатая и вместе с тем мужественная фигура, глубоко народный характер интонаций очаровывали зрителя, и каждое появление Матвеева на экране вызывало одобрительный шум в зале. А ведь образ сформировался буквально за несколько минут: я ничего не преувеличил и не приукрасил, описывая нашу первую встречу. Но дело в том, что этим нескользким минутам стремительных поисков характера Матвеева предшествовала большая жизнь Ванина-актера, пытливо, с огромной любовью постигавшего многообразие характера советского человека. Ванин всем сердцем и всем существом понимал русского рабочего, которого ему предстояло сыграть. Он знал, чем отличается московский рабочий от питерского, а питерский от уральского, семейный рабочий от холостого, потомственный пролетарий от сравнительно недавно приехавшего из деревни, маляр от слесаря, печатник от металлурга, большевик от беспартийного — он знал это потому, что любил этих людей, что сам был таким же.

Огромный успех образов Василия и Матвеева в картине «Ленин в Октябре» привел к тому, что автор сценария А. Каплер решил продолжить жизнь этих образов в следующей картине — «Ленин в 1918 году».

Матвееву в этом сценарии была отведена роль коменданта Кремля. Опять роль оказалась небольшой — всего три сцены.

В первой из них к коменданту Кремля Матвееву является некий агент и предлагает ему крупную сумму денег за то, чтобы тот в назначенный день и час открыл ворота Кремля для военных контрреволюционных частей. Зритель при этом уже знает, что с комендантом раньше велись переговоры. Во второй сцене комендант Кремля является к Дзержинскому, пере-

дает ему полученные от агента деньги и сообщает о заговоре. В третьей он присутствует в штабе заговорщиков, но в последнюю минуту его узнает тот самый эсер Рутковский, который приходил на завод. Матвеев выскакивает в окно, и его убивает предатель Синцов.

На этот раз спешки не было, и мне была предоставлена возможность репетировать с актерами до начала съемок. Поскольку образ Матвеева уже определился в картине «Ленин в Октябре», мы с Ваниным начали работать прямо с первой сцены: Матвеев и агент (этую роль играл актер А. П. Шатов). В сценарии сцена была построена таким образом, что зритель поначалу должен был как бы обманываться и всерьез поверить, что Матвеев стал предателем. По мысли автора, к которой вначале склонялся и я, это должно было волновать зрителя: как так — любимый всеми Матвеев вдруг становится предателем!?

Уверенность в предательстве Матвеева усиливалась еще тем, что до его появления на экране было известно, что комендант Кремля согласен взять деньги и открыть ворота. Только во второй сцене, в сцене прихода Матвеева к Дзержинскому, выяснялось, что комендант обманывал агента, притворялся изменником, чтобы получить возможность раскрыть нити заговора.

Мы сели втроем, поставили на стол чернильницу, положили папку, устроили типичную обстановку комендантской и начали оговаривать сцену. Первое, что спросил меня Ванин, было:

— Зритель должен поверить, что я предатель?

— Вероятно, да.

— Сомневаюсь! — сказал Ванин. — Не поверит в это зритель. Уж очень мне придется хлопотать, чтобы он поверил... Тут надо совсем в другого человека превратиться.

— Мне кажется, есть два пути, — сказал я. — Либо играйте его так, чтобы зритель твердо поверил в ваше предательство, тогда он будет волноваться за судьбу революции. Он будет с недоумением спрашивать себя: что с вами случилось? Как могли вы скатиться до измены? Сцена будет развиваться очень напряжен-

но. Зато когда вы появитесь у Дзержинского, сразу раздадутся вздохи облегчения, и, вероятно, зрители заапплодируют.

— Это, конечно, неплохо, чтобы заапплодировали,— сказал Ванин.— Однако скажите, какой второй путь вы предлагаете?

— Можно начать сцену с того, что Матвеев говорит с Дзержинским по телефону и сообщает ему заранее: «Феликс Эдмундович, сейчас он придет...» Тогда зритель с самого начала будет понимать, что вы обманываете агента, сцена будет представлять значительно меньший сюжетно-детективный интерес, зритель будет наперед знать, что никаких ворот вы не откроете и предателем не станете. Ни за судьбу революции, ни за ваше предательство он волноваться не будет. Но зато, если вы хорошо сыграете, он с интересом будет следить за тем, как вы обманываете разведчика. Весь интерес сцены будет сосредоточен не на том, что произойдет, а на том, как ведет себя Матвеев: как он хитер, как он ловко притворяется, как умно он держится. Каждый оттенок вашего поведения будет восприниматься очень остро. У Дзержинского никакого открытия не произойдет — аплодисментов вообще не будет.

— Бог с ними, с аплодисментами,— с оттенком иронии сказал Ванин.— Мне нравится второй путь. Во-первых, зритель все равно не поверит, что Матвеев предатель, как бы я ни пыжился: уж очень он полюбил Матвеева. Во-вторых, актеру всегда интереснее играть, когда зритель следит за тем, как он действует, а не за тем, что происходит. Меня лично устраивает второй вариант.

В конце концов мы договорились до следующего: предварительно пойдет весь разговор с Дзержинским, и вся сцена будет играться так, что зрителю наперед известно притворство Матвеева. А потом, когда все будет готово, мы проверим результат на зрителе: покажем один эпизод с телефонным разговором и второй раз без него, посмотрим, в каком случае сцена будет восприниматься острее.

Забегая вперед, скажу, что острее принималась сцена во втором случае. Ванин оказался прав — вто-

рой путь был верным путем даже и для детектива. Здесь дело не только в том, что откровенная работа лучше загадок, и не в том, что положение актера выгоднее, когда зритель полностью сопереживает ему. Выбирая второй путь, Ванин отстаивал более глубокое, тонкое психологическое искусство, которое всегда выше примитивно понятого детектива и обязательно требует более точной и выразительной работы актера.

В самой разработке сцены Ванин проявил необыкновенную и остроумную изобретательность. Прежде всего он попросил какую-нибудь деталь, которая бы упростила сцену, лишила ее, так сказать, бюрократического характера (папка, чернильница, пресс-папье и т. д.). После долгих поисков, перебрав разные предметы, характерные для эпохи, для комендантской, для Матвеева, мы остановились на том, что у Матвеева на столе стоит котелок с пайковыми щами, лежит краюха хлеба и простая деревянная ложка. Этот котелок нужен был Ванину для того, чтобы начать сцену со шпионом наиболее обыденным образом, обмануть его настороженное внимание показной наивной простотой этакого служаки-растяпки.

Итак, начало сцены приобрело следующий вид.

Матвеев крутит ручку телефона, дует в трубку так, как он дует на свой гребешок.

— Феликс Эдмундович, — вполголоса, очень серьезно и настороженно говорит он, — пришел!.. Да, да, пришел... Сейчас я им займусь. Слушаюсь! Будьте спокойны!

Матвеев кладет трубку и приготовляется встретить агента иностранной разведки. Зритель сразу же понимает, что сейчас Матвеев начнет одурачивать посетителя, и заранее радуется.

Матвеев осматривает стол, неторопливо садится, придвигает к себе котелок с остывшими щами, кладет на стол кусок черного хлеба, достает из-за голенища ложку.

Эта мизансцена как бы говорит: глупый комендант собирается хлебать суп, ибо для него, в общем, все безразлично на этом свете, лишь бы харчи были, а там хоть трава не расти!

Затем Матвеев вынимает гребешок, причесывается и ждет. Суп он не ест — он приготовлен специально для встречи: уже это вызывает в зале легкое веселое оживление.

В дверь стучат.

— Входите, товарищи, входите! — кричит Матвеев и немедленно начинает хлебать свой суп.

Входит «Константинов» (агент) в сопровождении часового.

— Здравия желаю! — с грубоватой военной аффектацией приветствует «Константина» Матвеев и машет часовому рукой.

В этом «здравия желаю!» и молчаливом жесте «уходи» — тоже многое специально для посетителя: я, мол, солдат, служака, обстановка у нас простецкая — вот махнул часовому рукой, он и выходит.

Затем Матвеев показывает пришедшему на табуретку:

— Прошу! — с изысканной любезностью говорит он. (Мы, мол, тоже не лаптем щи хлебаем, знаем вежливость!)

«Константинов» садится против Матвеева, внимательно смотрит на него. Матвеев не менее невозмутимо поглядывает на «Константина», во взоре его полная готовность на все. Наступает довольно продолжительное молчание.

Почувствовав неловкость затянувшегося молчания, комендант облизывает ложку и пододвигает котелок «Константинову».

— Суп хлебать не будете, конечно? — вежливо говорит Ванин, вкладывая в эту выдуманную им самим фразу оттенок почтительности к иностранному гостю: вы, мол, по заграницам там разным потерлись, наш суп из воблы вас, конечно, не удивит. Естественно, что «Константинов» даже не отвечает на такое странное предложение.

По сценарию он, едва войдя, должен был спросить:

— Ну, вы решились?

Вот эта предыгра с котелком, с гребешком, с предложением супа и прочим найдена была Ваниным на репетициях. Он хотел также, чтобы в ответ на «ну» «Константина» комендант в свою очередь ответил

бы: «Ну?», — и вопрос, таким образом, натолкнулся бы на вопрос, ибо Ванину очень важно было, чтобы зритель с самого начала увидел, что комендант затеял хитроумную «волынку», что он вовсе не так легко идет на предложение, в противном случае, разумеется, разведчик мог заподозрить обман. Поэтому диалог в конце концов принял следующую форму:

— Ну? — строго спрашивает «Константинов».

— Ну? — наивно спрашивает в свою очередь комендант Кремля, как бы не понимая, чего от него хочет «Константинов».

— Вы решились? — еще строже спрашивает «Константинов».

— Ой! — вздыхает Матвеев и, расстроившись от мыслей, которые, очевидно, мучают его уже несколько дней, откладывает в сторону ложку и отодвигает котелок. Мне, мол, так смутно от ваших предложений, что, видите, даже суп мой любимый из воблы есть не могу!

— Э-э! Начало мне не нравится! — сердито говорит «Константинов» и снимает фуражку, понимая, что разговор будет долгий.

— Прямо не знаю, что делать, что делать?! — со-крушенno бормочет комендант.

— А что, собственно, вас смущает?

— Да как вам сказать?.. — мнется Матвеев. — Должность у меня хорошая, почет, уважение. Харч... (он показывает рукой на остывший суп).

Дальше диалог развивался почти точно по сценарию. Ванин только попросил дать ему возможность вставлять коротенькие междометия сомнений, для того чтобы колебания Матвеева не прекращались ни на одну секунду.

— Положение на фронтах знаете? — резко прерывает Матвеева «Константинов».

— Да вроде как знаю, — отвечает Матвеев.

— Ну?

— Ну?

Ванин просил ввести эти «ну» для того, чтобы подчеркнуть взаимное осторожное прощупывание.

— Ну, значит, должны понимать, что ваши почет и уважение ненадолго.

— Это как сказать! — отвечает Матвеев с такой неуловимой иронией по отношению к наемнику иностранного капитала, что зритель неизменно разражается здесь хохотом, в то время как для «Константина» это только сомнение коменданта: стоит пропадаться или нет.

Предложение Ванина с самого начала раскрыть зрителю карты Матвеева дало ему в руки возможность развернуть богатейший ассортимент тончайших актерских нюансов: лукавства, притворства, иронии и ума.

— Знаете, господин комендант, — холодно и выразительно говорит «Константинов», — мы сможем обойтись и без вас. Только вы смотрите не прогадайте.

Матвеев резко меняет тон. Он суетливо нагибается к «Константинову», как бы испугавшись, что тот прервет переговоры. (Для зрителя же он ведет явную двойную игру.)

— Так я потому и волнуюсь, чтобы не прогадать! — с простодушной торопливостью подхватывает он. — Большевики сидят крепко, а ваша власть, будем прямо говорить, черт ее знает?.. Опять же не знаю, какие партии у вас? Кто в них? А может, вам державы какие помогают?

Зритель, знающий, что Ванин обманывает разведчика, сразу понимает цель этих вопросов. Но их понимает и «Константинов».

— Интересуетесь? — иронически спрашивает он.

— А как же? — с простодушной откровенностью заявляет Матвеев. (Здесь стояла какая-то другая реплика, не помню уж какая.)

«Константинов» выдерживает паузу, затем холодно цедит:

— Возьмете деньги, дадите расписку...

— Так, — с готовностью кивает головой Матвеев.

— Начнете с нами работать... — продолжает «Константинов».

— Так, — серьезно кивает головой Матвеев.

— А вот тогда можете интересоваться. Понятно? Матвеев сокрушенно вздыхает:

— Да, это резонно...

Нужно сказать, что и Шатов проводил эту сцену с большим актерским мастерством, сдержанностью и хорошим вкусом. К этому времени зритель полностью понял игру Матвеева: он напряженно следил за выходками коменданта, понимая, что тот старается втянуть «Константина» в свою игру как можно глубже, и жадно ждал от Матвеева продолжения двойной игры. Каждая удачная реплика коменданта вызывала в зале неизменный хохот.

К середине сцены «Константинов» начинает уже улыбаться — простоватый комендант забавляет его. И это, естественно, принимается публикой.

Подождав несколько секунд, «Константинов» вновь спрашивает:

— Ну?

На это «ну?» следовал ответ: «А сколько вы дадите?» — но после репетиции место это изменилось следующим образом:

— Ну? — настойчиво спрашивает «Константинов».

Матвеев несколько секунд сосредоточенно думает, потом решительно встает и протягивает руку. «Константинов» тоже протягивает руку: вот-вот они с Матвеевым ударят по рукам. (И зритель уже испытывает легкое разочарование от того, что Матвеев так быстро пошел на сделку, что сцена уже кончается.)

Но неожиданно Матвеев задерживает поднятую руку:

— Ох! — испуганно спохватывается он. — А навар какой за это будет?

— Что? — недоумевает «Константинов».

— Денег, денег сколько дадите? — поясняет Матвеев, все еще держа руку поднятой, так сказать, на полдороге к рукопожатию.

— Ах, деньги! — понимает наконец «Константинов».

Следует сказать, что в предыдущей сцене «Константинов» испрашивал у посла иностранной державы на подкуп Матвеева пять миллионов.

— Ассигновано два миллиона, — отвечает он и протягивает руку навстречу руке Матвеева, считая разговор оконченным. Как мы видим, он собирается нажиться на сделке с Матвеевым, положив себе в карман большую часть.

Но Матвеев раскусил его и резко отдергивает руку.

— А, нет, нет! — мотая головой, сердито кричит он. — Нет! За два миллиона не буду. Ничего не буду. Нет!

Ванин делает неожиданный отказ как бы с предельной решительностью, и в то же самое время по какому-то неуловимому оттенку интонации вы чувствуете, что он притворяется, что он торгуется не всерьез. Этот второй смысл повсюду теснейшим образом связан с подлинным образом Матвеева.

Ошеломленный резким отказом коменданта, «Константинов» встает.

— Что такое?

— Нет, это же несерьезное дело! — возмущенно говорит Матвеев, шагая по комендантской. Он уже бросил и «Константина», и стул, и котелок. Он играет неподдельное возмущение и обиду.

«Константинов» начинает сердиться.

— Но позвольте, в чем дело, господин комендант? Матвеев не слушает его.

— Либо дело делать, либо дурака валять!

— В чем дело, господин комендант? — строго повторяет «Константинов». — Вы не на базаре!

Услышав этот строгий окрик, Матвеев останавливается — и совершает совсем уж неожиданный поступок: он берет со стола фуражку «Константина» и протягивает ему:

— Вот что, гражданин Константинов: вы меня не видели, я вас не слышал, и давайте очистим помещение... Давайте, давайте! — И он легонько начинает подталкивать «Константина» к дверям.

Это движение Матвеева вызывает совершенно неожиданную реакцию публики: она пугается, что сделка не состоится, что «Константинов» сейчас уйдет, что Матвеев не доведет свою игру до конца.

Последняя часть сцены, резко отличающаяся от первоначального замысла, вся появилась в результате избранного Ваниным пути раскрытия сцены с самого начала.

— Стоп! — говорит «Константинов». — Ваша сумма?

— Моя? — Матвеев испытующе глядит на «Константина», думает, долго собирается с духом —

сколько бы запросить, чтобы не спугнуть на самом деле,— и наконец решается:

— Два с половиной!

— Пишите расписку, — мгновенно соглашается «Константинов». (Он, очевидно, ждал — ждал и зритель, — что Матвеев запросит миллионов десять.)

Насколько я помню, всей этой торговли в сценарии не было: Матвеев после некоторых колебаний просто соглашался на предложенную ему сумму.

Игра Ванина здесь вовсе не бессмысленное трюкачество — она имеет целью убедить «Константина» в предельной простоте Матвеева, почти прикурковатости.

Договорившись на двух с половиной миллионах, Матвеев мгновенно превращается в делового человека, серьезно садится за стол и начинает старательно писать расписку.

— Пишите на миллион, — холодно говорит «Константинов».

— А полтора когда? — деловито спрашивает Матвеев.

— По выполнении операции.

— Считайте деньги, — говорит Матвеев, не отрываясь от расписки.

Деньги у «Константина» уже отсчитаны и даже упакованы в пачку. Он вынимает ее и немедленно передает Матвееву, как только тот подписывается. Матвеев просматривает пачку денег, и следует заключительный этюд Ванина.

— Ох, и наживаетесь вы на мне! — бормочет он, пересчитывая деньги.

— Господин комендант! — строго обрывает его возмущенный «Константинов».

— Только тихо, только тихо! — успокаительно говорит Матвеев и вынимает свою гребенку.

Блистательная разработка Ваниным этой сцены всегда казалась мне образцом того, как актер использует ситуацию всю до конца, «выпивает» сцену до дна, отжимает ее досуха. Все, что можно найти в этой встрече со шпионом, было использовано Ваниным — он не пропустил ничего, он опробовал все. Чего только мы с ним не перебрали в этих поисках окончательной

формы сцены, какие только предметы реквизита не появлялись на столе; но насколько Ванин был настойчив, когда деталь казалась ему нужной, настолько же спокойно отказывался он от десятков находок, которые засоряли сцену украшениями, не имевшими прямого отношения к характеру Матвеева или не обострившими интереса сцены. Он никогда не держался за найденное, если можно было найти более ясный, острый, а главное, более осмысленный путь к выразительному действию.

Сцена в комендантской определила дальнейшее развитие роли, остальные эпизоды уже не потребовали такой кропотливой переработки. Приход к Дзержинскому сыгран был, в общем, по тексту. Ванин держался перед Дзержинским в высшей степени скромно, даже чуть-чуть застенчиво. Впрочем, он не изменяет себе и перед Дзержинским — все такой же простой, сутуловатый, он не тянется перед начальством и говорит с Дзержинским так же свободно, как с любым человеком.

Матвееву и в голову не приходит мысль, что Дзержинский может усомниться в его преданности делу революции, поэтому, когда Дзержинский спрашивает: «Договорились?» — Матвеев молча вынимает из кармана пачку ассигнаций и, чуть заметно улыбаясь, со скорбным вздохом сообщает:

— Продался, Феликс Эдмундович... за два с половиной. Миллион задатку!

Затем Дзержинский инструктирует его, как держаться с заговорщиками. Матвеев внимательно слушает его, запоминая каждое слово. Дзержинский заканчивает:

— Держитесь просто и правдоподобно.

— Я, Феликс Эдмундович, изображаю эдакого вахлака, жадного такого, — говорит Матвеев, задним числом разъясняя свое странное поведение в предыдущей сцене.

При этом он как-то неуловимо меняется, лицо его принимает глуповатое и простодушное выражение — зритель сразу вспоминает его разговор с «Константиновым». Фраза эта была введена по настоянию Ванина. (Она нужна была ему еще и потому, что он

продолжал подобную же игру в следующей, третьей сцене.)

Дзержинский с сомнением смотрит на вдруг поглупевшего Матвеева.

— Не чересчур? — спрашивает он.

— Нет, в самую меру! — уверенно отвечает Матвеев. Этот обмен репликами — сомнение Дзержинского, уверенность в себе Матвеева — был введен в текст еще и потому, что мы хотели зародить в зрителе легкую тревогу за судьбу Матвеева: переиграет — попадется, ведь следующая сцена кончается гибелью Матвеева.

Разговор с «Константиновым» и объяснение с Дзержинским хорошо подготовили третью сцену, в которой Матвеев является в штаб заговорщиков. Ему здесь отведена совсем уже скромная роль: он молча входит, занимает свое место за столом, слышит все детали заговора и в последний момент, когда выясняется, что сегодня будет произведено покушение на Ленина, не выдерживает своей роли и встает, ибо ему нужно немедленно сообщить о готовящемся покушении. Это движение не ускользает от «Константина», все взоры обращаются на коменданта. В комнату входит Рутковский — Матвеев разоблачен. После короткой драки он выскакивает в окно и погибает, не успев раскрыть заговор.

Таким образом, в этой сцене Ванину предложена была пассивная роль наблюдателя почти до самого конца.

Ванин стал просить меня разрешить ему вести прежнюю линию вахлака для того, чтобы зритель забавлялся вместе с Матвеевым вплоть до наступления решительного момента. Однако, поскольку здесь действие развивается в напряженном темпе, я мог позволить ему лишь очень немногое. Вот как использовал Ванин предоставленные ему очень скромные возможности.

Сцена начинается с того, что Матвеев входит в прихожую, где грудой навалены шинели, фуражки, пальто. Навстречу ему выходит «Константинов».

— А мы вас ждем, — с упреком говорит он и жестом приглашает Матвеева войти в комнату.

— Позвольте мне что-нибудь ответить ему,— сказал мне Ванин на съемке.

— Некогда, Василий Васильевич! Здесь нельзя рассиживаться на репликах. Вам предложили войти, вы и входите.

— А я на ходу что-нибудь пробормочу. Не понравится, вырежете звук.

— А что вы будете бормотать?

— А так, что придется,— сказал Ванин, очевидно, боясь, что если он заранее сообщит свое бормотание, я начну репетировать, уточнять, сокращать и т. д.

— Ладно, попробуем,— согласился я.

Когда свет и мизансцена были установлены, я скомандовал: «Аппаратная, мотор!»,— так и не зная, что именно будет говорить Ванин.

Ванин вошел, оглянулся, навстречу ему вышел «Константинов». Ванин хладнокровно протянул ему руку, продолжая оглядывать прихожую.

— А мы вас ждем,— сказал «Константинов»— Шатов, жестом приглашая Ванина войти в комнату.

Ванин двинулся, простодушно приговаривая:

— Да, знаете, все дела и дела... То караул поставить, то одно, то другое, то пятое, то десятое... Так время-то и проходит незаметно.

Говоря так, он вынул гребешок, на ходу им провел по волосам и сдул воображаемую пыль.

Эта неожиданная импровизация была настолько забавна, что съемочная группа еле удерживалась от смеха, и едва я сказал: «Стоп!» — как раздался хохот.

Ни метра лишней пленки на это бормотание не ушло: все равно Матвееву предстояло пересечь прихожую и войти в комнату. Разве что он прошел чуть медленнее, но это было в характере коменданта: он и двигался неторопливо, вразвалку.

Когда Матвеев входит в комнату, он застает там весьма разнообразное собрание. Это заговорщики. Одеты они во что попало: кто надел штатское, кто — полу военный френч, кто — матросскую форму, кто — гимнастерку, но по физиономиям и правке видно, что все они — переодетые офицеры.

— Комендант Кремля,— представляет Матвеева «Константинов».

— Здравия желаю, граждане,— говорит Матвеев.
Все поворачиваются к нему и разглядывают этого щуплого, невзрачного человека, на которого возлагаются такие большие надежды. По сценарию, насколько я помню, вслед за тем все усаживались за стол, и начинался деловой разговор, но Ванин уговорил меня добавить здесь небольшой этюд.

— Михаил Ильич,— говорил он,— ведь Матвееву важно знать, кто эти люди. Он хочет каждому из них взглянуть в лицо и запомнить на всякий случай, хочет услышать голос каждого и по возможности узнать его фамилию. Разрешите мне поздороваться с каждым за руку, вроде этот лопух комендант считает долгом вежливости обойти всех с рукопожатием, пытается быть светским... Я даже, если разрешите, какое-нибудь французское слово скажу: «пардон» или «мерси» — знай, мол, наших, тоже понимаем обращение. А в то же самое время, здороваясь, я каждому загляну в глаза, и зритель поймет, зачем это мне надо... Ну а если не понравится, вырежете! (Это была постоянная оговорка Ванина: «Не понравится, вырежете».)

В конце концов Ванин добился своего, и мы вставили этюд знакомства.

При кажущейся простоте эта сцена потребовала от нас довольно большого труда, ибо она должна была быть мимолетной, не задерживать действия, должна была выглядеть очень просто и естественно, и в то же самое время зритель сразу же должен был понять намерения Матвеева.

Сделана она так.

Быстро оглядев комнату, Матвеев замечает группу, стоящую у стола, которая кажется ему наиболее значительной и интересной. Он подходит к первому, протягивает руку «ладочкой» и представляется:

— Матвеев.

Затем он выжидательно и ласково смотрит на своего нового знакомого, ожидая, чтобы тот назвал ему свою фамилию.

— Болконский!— мрачно отвечает первый.

Матвеев приятно улыбается и переходит к другому.

— Матвеев.

— Григорьев.

Ласково и внимательно заглядывает каждому в глаза Ванин, но за ласковым взглядом чувствуется, что он старается запомнить эти лица на всю жизнь.

— Матвеев.

— Колесников.

— Матвеев.

— Бордуков.

— Пардон? — переспрашивает Матвеев, не разобравши фамилии и усомнившись в ее естественности.

— Бордуков, — сердито повторяет спрошенный.

— Мерси! — и Ванин переходит к следующему.

— Матвеев.

— Филиппов...

Здесь я поставил перебивку (Рутковский идет по двору и затем по лестнице). Тем самым зрителю давалась возможность «довообразить», что церемония представления не закончится до тех пор, пока Матвеев не опросит решительно всех и не пожмет руку каждому. Затем сцена развивается так:

«Константинов» сообщает план восстания, время сбора, предлагает сверить часы. Все вынимают часы, сверяют. Матвеев тоже вынимает из кармана часы — большие, круглые. Эти часы Ванин долго подбирал в реквизите — часы казались ему чрезвычайно важной деталью.

Сверив часы, старательно переставив стрелку, Матвеев вздыхает и, аккуратно сложив руки на столе, доброжелательно и ласково оглядывает присутствующих.

— Господин комендант, — спрашивает «Константинов», — у вас все в порядке?

— Абсолютно! — невозмутимо сообщает Матвеев.

— Ворота Кремля вы откроете в два часа ночи.

— Слушаюсь! — с готовностью соглашается Матвеев.

У него лицо глупого служаки, который, по существу, даже не понял, что должно произойти и кому он должен открыть ворота: получил деньги, и ладно, открыть так открыть.

— Господа офицеры, вопросы есть? — говорит «Константинов».

На это, по сценарию, непосредственно следовали вопросы офицеров. Матвеев, естественно, никаких вопросов задавать не мог: это вызвало бы подозрения. Но Ванин стал упрашивать меня разрешить ему реплику.

— Какую?

— Глупую,— сказал Ванин.— Это очень важно, так как через несколько секунд откроется истинное лицо Матвеева. И перед этим открытием хочется, чтобы зритель в последний раз посмеялся.

Мы перепробовали десятки вариантов разных глуповатых реплик и наконец остановились на такой:

— Господа офицеры, вопросы есть?— спрашивает «Константинов».

Молчание. Неожиданно Матвеев чуть поднимает руку, лежащую на столе. «Константинов» удивленно поворачивается к нему.

— Есть предложение!— таинственно и значительно говорит Матвеев.— Кроме Спасских ворот открыть и Никольские.

Говоря так, Ванин делает рукой странный зигзаг, как бы показывая, что через Никольские ворота можно войти в Кремль каким-то особым образом, этакой змеей с заворотом, и тем самым придать делу неожиданный ход. Вид у него самодовольный и многозначительный.

«Константинов» удивленно глядит на Матвеева.

— Не надо,— холодно говорит он.

Матвеев сразу сдается.

— Слушаюсь!

Мы много раз репетировали эту сцену, и все время мне казалось, что тут есть какой-то перебор, что это чрезмерное усердие коменданта выдаст его: слишком уж он откровенно глуп.

— Пусть будет откровенно глуп,— говорил Ванин,— ведь ровно через две реплики все откроется. Матвеев не выдержит роли. Так пусть зритель заволнуется на минуту раньше. Матвеев чуть сглушил, а через минуту выдал себя от волнения и погиб.

Я снял эту сценку так, чтобы можно было в крайнем случае ее удалить, но Ванин оказался прав: ее не пришлось удалять. Сцена эта служила хорошим

фундаментом для последующего. Улыбка зрителя перед трагической развязкой обостряла драматизм дальнейших событий.

— Есть вопросы? — оглядывает «Константинов» присутствующих.

— А кто войдет в состав нового правительства? — спрашивает какой-то субъект из угла.

— Наряду с эсерами войдут левые коммунисты.

Эта фраза служила поворотным пунктом в роли Ванина. «Матвеев бледнеет» — написано было в сценарии. Как известно, на экране побледнеть нельзя, особенно под гримом. Но посмотрите этот эпизод и вы увидите, что Ванин бледнеет: лицо его мгновенно неуловимо меняется, глаза делаются как бы больше, губы начинают еле заметно дрожать, он старается не выдать своего волнения, но играть напускное равнодушие и валять дурака делается уже невозможно.

Матвеев берет папиросу, пытается закурить, но спичка у него гаснет, и папироса не закуривается: то ли он не может потянуть, то ли рука не доносит спичку до папироны.

Этот мимический эпизод сделан очень тонко, и зритель верит, что никто, кроме него, не замечает нарастающего волнения Матвеева. Между тем обсуждение плана восстания продолжается.

— А почему выступление именно сегодня? — томом капризной дамы спрашивает гигант в матросской тельняшке с золотой серьгой в ухе, — очевидно, анархист.

— Момент удобный, — отвечает «Константинов». — Дзержинского нет, он расследует убийство Урицкого в Петрограде.

— Да он же еще не доехал до Петрограда, — бросает один из офицеров.

«Константинов» поворачивается к нему:

— Как только доедет, он вернется обратно, потому что в ближайшие полчаса будет убит Ленин.

Матвеев роняет папиросу и невольно встает.

Этот кусок Ванин играет с огромной силой драматизма: растерянное лицо его выражает не испуг, а бессильную жажду немедленного действия. В то

же самое время он не может сделать ни одного резкого движения, не имеет права обратить на себя внимание, он должен оставаться незаметным, а ему нужно бежать — бежать тотчас же, не теряя ни секунды.

Напряженно и медленно встает Ванин, так медленно, как только может медленно вставать человек. И все же «Константинов» замечает это движение: он бросает на Матвеева быстрый взгляд и тотчас отворачивается, чтобы Матвеев не заметил, что за ним наблюдают. Но и Матвеев мгновенно замечает этот мимолетный, внезапный взгляд, он сейчас же начинает искать для себя прикрытие.

Ванин бормочет что-то, похлопывает себя по карманам, отходит от стола как бы в поисках какой-то пропавшей вещи. «Константинов» нагибается к своему соседу-полковнику и что-то вполголоса говорит ему, искоса наблюдая за Матвеевым. Как только Матвеев отошел от стола, «Константинов» осторожно встает и делает шаг к нему. Ванин искоса, исподлобья взглядывает на врага и, еще больше сутуясь, напускает на себя прежний придурковатый вид, сквозь который ясно ощущается огромная тревога и готовность к жестокой борьбе.

— Куда же это я его дел?.. — бормочет Матвеев, ощупывая карманы. — Ах ты, господи!.. Я сейчас, одну минуточку... — он движется к выходной двери и только тут видит, что в дверях стоит, наблюдая за ним, Рутковский.

— Матвеев? — усмехаясь, говорит Рутковский.

— Так точно, Матвеев, — отвечает Ванин с непередаваемой кривой усмешкой; он уже понял, что дело плохо, но до последней секунды упорно ведет свою игру.

— А! Старый знакомый! — язвительно говорит Рутковский.

— Да, встречались когда-то, — с улыбкой отвечает Ванин, стараясь незаметно проскользнуть мимо Рутковского в прихожую, чтобы вырваться из этой западни.

— Да, да, да... — лирически вздыхает Рутковский, как бы жалея об этих прекрасных, давно прошедших

временах. (Рутковского превосходно играл Н. К. Свободин.)— Вы куда?— спрашивает он Матвеева, заслоняя ему дорогу.

Ванин наивно и простодушно разводит руками:

— Я забыл в портфеле план кремлевских карулов,— напряженно вздыхает он.

— Вот как?— сочувствуя Рутковский.

— Да,— говорит Матвеев и пытается пройти мимо него. Но дорогу ему преграждает неожиданно выросший за его спиной «Константинов».

— Чекист!— говорит «Константинову» Рутковский и отходит.

Теперь Матвеев разоблачен — притворяться дальше бесполезно. И Ванин меняется мгновенно. Он не теряет времени и, прежде чем «Константинов» успевает хотя бы повернуться, Ванин вдруг изо всей силы, снизу вверх, ударяет его. Тот падает. Начинается невообразимая суматоха.

Грохот опрокидываемых стульев. Все вскакивают.

Медлительная повадка Ванина бесследно исчезает — теперь это стремительный, энергичный, сильный и смелый человек. Он бросается в прихожую, но там на него наваливаются люди. Свалка. Десятки людей бросаются на Матвеева, но они мешают друг другу: стрелять нельзя.

— Душите, душите! Душите же его!— кричит «Константинов».

В стороне топчется шпик, страстно переживая происходящее:

— Да кто же так душит! — стонет он. — За яблочко, за яблочко его!..

Это «яблочко» выдумал для шпика Ванин.

Матвеева тащат в столовую, он извивается, отбивается ногами, на него навалилось слишком много народа. Матвеев изворачивается, вдруг делает какое-то неуловимое движение; ныряет у кого-то между ногами, бьет кого-то, внезапно вырывается, бросается к окну, вышибает его кулаком. Раздаются выстрелы. Матвеев выскакивает в окошко.

В этой сцене драки Ванин проявил такую невиданную ловкость, такое знание своего тела, такую неожиданную силу, что я был поражен. Я, признаться, пола-

гал, что в сцене драки придется заменить Ванина дублером, но он не допустил дублера ни до одного куска: он все делал сам. Только когда на натуре снимали прыжок из окна третьего этажа, самый момент пролета тела до земли пришлось поручить акробату.

И вот Матвеев лежит на земле, над ним склонился Василий, уходят последние секунды жизни.

— Вася, я уз... — бормочет Матвеев и не может договорить.

— Говори, говори, — торопит Василий.

Матвеев облизывает пересохшие губы.

— Вася, немедленно спасай Ильича, — собрав все силы, говорит Матвеев. — Беги скорее, Вася!

В этом диалоге слово «Вася» предложено Ваниным, оно придавало предсмертной реплике особую теплоту.

Еле дослушав, Василий убегает, передав Матвеева на руки чекисту Синцову, который оказывается предателем.

Синцов оттаскивает Матвеева в сторону, одной рукой гладит голову Матвеева, а другой вынимает из кобуры наган.

— Тихо, браток, тихо, — бормочет он, быстро оглядывается и дважды стреляет Матвееву в висок.

Так мы использовали ванинскую поговорку «тихо», но уже в устах предателя.

Ванин мечтал о том, чтобы где-то в конце своей роли напомнить еще раз зрителю и гребешок и «тихо». Но это было невозможно: с момента, когда раскрывается заговор, разумеется, гребешок не мог бытьпущен в ход и не для чего было говорить «тихо».

Василий Васильевич, сказать по правде, с некоторой ревнивостью отнесся к тому, что я передал Синцову искони матвеевское «тихо», но мне удалось убедить его, что в устах Синцова оно прозвучит совсем иначе — трагической издевкой.

— Тихо, браток, тихо, — говорит предатель и стреляет в висок тому, кто с таким ласковым юмором, с таким простодушием, с такой душевной чистотой говорил это «тихо» в самых тяжелых обстоятельствах.

Так заканчивается роль Матвеева в картине «Ленин в 1918 году».

Работа с Василием Васильевичем Ваниным доставила мне огромное наслаждение и дала ряд необычайно ценных практических уроков.

Ванин был актером от головы до пят, но актером особой формации — советским актером. Он никогда не думал только о себе — всегда о сцене в целом; никогда не работал только «на себя», а всегда и на партнера. Если нужно было помочь партнеру, он с такой же изобретательностью, с такой же практической деловитостью набрасывал десятки предложений — маленьких и больших.

В тех сценах, где участвовал Ванин, все играли хорошо; он заражал всех своим неизменным оптимизмом, верой в успех, юмором; вокруг него все становилось уютным и выразительным.

Ванин бесконечно любил жизнь, и правда жизни для него была законом искусства. Некоторые считали, что Ванин чересчур уж прост, что искусство его граничит с натурализмом. Это неправда. Он никогда не подражал жизни бессмысленно: каждое его предложение исходило не из желания только рассмешить зрителя или порадовать его характерной жизненной черточкой, но всегда несло глубокую идеиную нагрузку, иногда тщательно спрятанную.

Искусство Ванина необыкновенно национально — он русский до мозга костей. Был у меня случай, когда я после «Ленина в 1918 году», снимая картину «Мечта», вздумал попробовать Ванина на роль пана Комаровского, обедневшего «гонористого» польского бульвардье.

Ванин превосходно исполнил все заданные этюды и ужасно хотел сыграть эту роль. Но это было решительно невозможно: никто не поверил бы, что он поляк. Что бы ни делал Ванин, он оставался русским. Василий Васильевич даже обиделся на меня, когда я сказал ему, что он не может играть эту роль. А между тем это свойство оставаться русским во всем было одним из драгоценнейших актерских свойств Василия Васильевича Ванина.

Но Ванин был не только подлинно национальным актером, он был еще и народным актером. Я не знаю другого, кто бы так оправдывал звание народного

артиста. Он был народным и потому, что сам происходил из гущи простого народа, и потому, что понимал его, и потому, что народ видел в нем «своего», любил его и понимал до конца.

Простота Ванина — это не примитив, это его народный характер. Его добродушное лукавство — это народное свойство. В каждой своей работе Ванин как бы разговаривал с народом и помимо заданных сценарием или пьесой реплик устанавливал со зрителем какое-то свое особое общение, какой-то особый интимный обмен мыслями.

Какую бы роль ни играл Ванин, зритель мгновенно узнавал родные, близкие черты, и поэтому с первого же появления Ванин завоевывал горячую любовь зрителя. Он бы не мог этого добиться, если бы не был до глубины души советским человеком, настоящим коммунистом.

1955

ВТОРАЯ ВЕРШИНА

Вчера я еще раз видел вторую серию «Ивана Грозного» — последнюю картину Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Я несколько раз видел эту картину. Много лет назад Сергей Михайлович показывал мне монтажные заготовки для великолепного прохода Ивана с опричниками через собор. То было бесконечное шествие. Сергей Михайлович снимал монтажным методом. Шествие было снято с десятков точек, в десятках крупностей. Просмотр этого мрачного и торжественного материала занял почти час, — почти час шли темные фигуры между колонн, перебегал от колонны к колонне убийца, тревожно озирался Кадочников, и снова шли темные фигуры и нагнеталось ощущение готовящегося злодеяния.

Потом я видел картину в первоначальной сборке. Потом на Художественном совете уже готовую.

Потом она была запрещена.

Года три назад я вновь увидел ее. Это было почти сразу вслед за смертью Сталина, и только на этот раз я понял, что вторая серия «Ивана Грозного» — это вторая вершина творчества нашего учителя С. Эйзенштейна.

Первую вершину знают все. Это «Броненосец». Все, что делал Эйзенштейн до «Броненосца», можно рассматривать как огромный, многолетний подготовительный период гения. Театральные постановки Эйзенштейна, его поиски выразительного зрелища, его мечтания от эксцентрики к натурализму, его рисунки, его

теоретические раздумья — все это только готовило Эйзенштейна к революционному удару.

Уже в «Стачке» вспыхивали далекие зарницы и доносились глухие громы: Эйзенштейн пробовал руку.

И вот грянул «Броненосец «Потемкин» — картина бесконечно простая, невероятно короткая, доведенная до степени конденсата — конденсата темперамента, революционной страсти и могучего режиссерского новаторства. Все есть в этой картине: и новый взгляд на мир, и новый взгляд на драматургию, и новое понимание массовой сцены, и функции актера, и функции монтажа, и темпа, и ритма, и образности кинематографа, и всей его природы. И вместе с тем все это просто, как песня.

«Броненосец «Потемкин» стал величайшей картиной эпохи. Почти сорок лет прошло со дня его выхода на экраны, и по сей день критики всего мира непременно включают «Потемкина» в число десяти лучших фильмов, созданных человечеством. Пройдет еще сорок лет, и девять из этих десяти картин заменятся другими, ибо будут созданы новые шедевры, но «Броненосец «Потемкин» останется всегда.

Что нужно было делать Эйзенштейну после этого поистине невероятного взлета? Повторять себя, разрабатывать руду уже найденной залежи? Эйзенштейн не был способен на такого рода существование. Он был революционером от головы до пят. Стремление крушить и переворачивать, анализировать, ломать и строить заново было, быть может, главнейшим его качеством.

После «Броненосца «Потемкин» он начал новый подготовительный период. Он исследовал интеллектуальное кино, он нащупывал границы кинематографа, он разминался перед следующей творческой задачей. Мы с нетерпением ждали ее.

В «Октябре» есть потрясающие по выразительной силе эпизоды: расстрел июльской демонстрации, штурм Зимнего, развод мостов. Но вся картина чем-то напоминает «Стачку»: она больше поиск, чем свершение. Именно поэтому Эйзенштейн простили себе в «Октябре» многое такое, чего не простили бы в своей вершинной картине.

Таким же поиском стала и «Генеральная линия». Опять же поразительные эпизоды, неожиданные для Эйзенштейна, например крестный ход; необыкновенные открытия в области выразительной метафоры; неожиданный поиск юмора, доходящего порой до фарса. Нет, и «Генеральная линия» не стала вершиной, не стала революционной поэмой. Поиск, поиск, репетиции, подготовка, исследования.

Быть может, «Буря над Мексикой» оказалась бы равной «Броненосцу «Потемкин». Революционная народная ясность темы, соединение глубокой архаики с яростным темпераментом взрыва, необыкновенная, невиданная дотоле изобразительная сила открытия новой страны в новом зрении художника — все это лежало на путях «Броненосца», так же как и чувственная простота всего материала. Но картину эту Эйзенштейну закончить не дали. Кто тут виноват? Шумяцкий, который не выкупил материал для монтажа? Э. Синклер, который не дал его Эйзенштейну? Вернее всего то, что мы называем культом личности. Великая песня, которую уже почти спел в 1930 году наш учитель, была оборвана, а черновые записи этой песни — десятки тысяч метров снятой пленки — растасканы по трем картинам убогими ремесленниками Голливуда.

После этого последовали долгие годы опалы. Все, что ни начинал Эйзенштейн, пресекалось железной рукой — «Ферганский канал», «МММ», «Бежин луг»...

Я думаю, что Г. В. Александров внутренне отделился от Эйзенштейна не после «Мексики», а уже во время работы над ней. Удар по «Генеральной линии» был первым ударом по этому неравному содружеству. Крушение «Мексики» завершило раздел. Помните ли вы кадр из «Генеральной линии»: два брата перепиливают пополам избу?

Писатель может работать «для письменного стола». Так, например, работал Марсель Пруст. Художник может писать свои полотна, если у него есть хлеб, вода, краски и холст. Глухой Бетховен, всеми забытый и никому уже не нужный, написал гениальнейшие свои творения, которые не были поняты его современниками. Но кинематографист не может творить на бу-

маге, особенно такой кинематографист, каким был Эйзенштейн. Слово для него — всегда только заготовка кадра.

Быть может, самым трагическим событием в жизни великого нашего художника был разгром «Бежина луга». Картина не была снята. Она настолько не была снята, что материал ее не мог даже дать ясного представления о том, как сложится произведение в целом. Разгром «Бежина луга» — это вульгарная диверсия. Немонтированный материал, с неотобранными дублями был без ведома Эйзенштейна взят из монтажной и в этом виде показан Сталину.

И Stalin увидел: катятся пылающие бочки, и еще раз катятся пылающие бочки, и еще тридцать пять раз катятся пылающие бочки, — то на нас, то от нас, то поперек кадра, то крупно, то на общем плане. Потом вылетают голуби. Они вылетают десять минут, целую часть. Потом бабы в церкви перетряхивают церковную рухлядь. Это тоже длится десяток минут. Даже искушенный кинематографист не в силах долго выдержать просмотр такого рода материала.

Stalin рассердился. Приказано было проработать Эйзенштейна за формализм. Его проработали. «Мексика» стоила ему нескольких лет жизни, история с «Бежиным лугом» стоила не меньше.

Покойная С. М. Волкова, работавшая в те времена секретарем дирекции, рассказывала мне: в кабинете директора «Мосфильма» шла очередная проработка в отсутствии Эйзенштейна. Сергей Михайлович вошел в приемную.

— Кто там выступает? — спросил он с обычной своей язвительной и вместе с тем благодушно-обаятельной улыбочкой.

— Такой-то (я не хочу называть фамилий, многие приложили тогда руку к «Бежину лугу»).

— Ну что ж, — сказал Эйзенштейн, — послушаем. Настали времена, когда мне и такого-то приходится слушать. И учиться уму-разуму.

Он все с той же улыбочкой пошел в кабинет, но пошел мимо двери и с силой ударился лбом о косяк. Волкова подхватила его. Эйзенштейн сказал:

— Ничего, ничего. Это не очень больно! Там, — он показал на кабинет, — больнее.

Посидел, отдохнул и пошел слушать очередного оратора.

До конца жизни своей Эйзенштейн с благодарностью помнил тех, кто отказался выступать по «Бежину лугу». Он помогал им, писал восторженные рецензии на их картины, он любил их, как лучших своих друзей, или, скорее, как своих детей.

Я не знаю, что получилось бы из «Бежина луга». Может быть, там действительно были ошибки, а может быть, это была бы прекрасная картина, — и уж, во всяком случае, картина нужная для Эйзенштейна. Мы не имеем права судить о «Бежином луге», мы не знаем о нем ничего, я это утверждаю. Я вынужден был три раза смотреть этот материал.

Прошло еще немного времени, и Эйзенштейну было предложено ставить на выбор: либо «Александра Невского», либо «Ивана Сусанина». То было время патриотических фильмов. Как-то, встретившись со мной, Эйзенштейн спросил у меня:

— Вот, если бы вам пришлось выбирать, что бы вы выбрали?

Я ответил:

— Ивана Сусанина. Там все-таки есть материал, есть сюжет, эпоха нам известна, сохранилось много документов. А что такое Александр Невский? Ведь этого никто не знает.

— В том-то и прелесть, — ответил мне Эйзенштейн. — Никто ничего не знает, всего несколько строк летописи. Что ни сделай — все будет правильно: опровергнуть-то никак невозможно! Легче всего строить на пустом месте.

Он говорил, ухмыляясь, и я не почувствовал в его словах большой увлеченности темой. Нужно было работать, значит приходилось брать «Александра Невского». Выбора не было.

Вдобавок Эйзенштейну (подумайте: Эйзенштейну, Сергею Эйзенштейну!) предложено было работать совместно с режиссером Д. Васильевым, очень хорошим человеком и превосходным профессионалом. Ставить они должны были вместе, а фамилии в титрах

должны были стоять по алфавиту: постановка Д. Васильева и С. Эйзенштейна. Васильев был смущен до крайности. Ему, как и всем нам, казалось невозможным, невероятным значиться в титрах вместе с Эйзенштейном, да еще по алфавиту. Но Шумяцкий поставил это железным условием. Речь шла о спасении Эйзенштейна — и Васильев согласился. И только когда не стало Шумяцкого, выяснилось, что все это его личная причуда.

Эйзенштейн поставил «Александра Невского». Постановщиком числился он один. Васильев энергично и преданно помогал ему. Картина была поставлена очень быстро. Зиму снимали летом, вместо снега сыпали соль и песок. Для Эйзенштейна вновь это было упражнением, игрой мышц, разминкой перед очередной работой.

Затем — «Иван Грозный». Тут дело обстояло серьезнее. Эйзенштейн увлекся характером Грозного. Капризный, истеричный, жестокий, непоследовательный, до предела подозрительный, Иван жадно привлекал к себе Эйзенштейна, познавшего всю горечь опалы. Характер тирана гипнотически завладевал его помыслами.

Всем известна невероятная тщательность подготовки к «Ивану Грозному». Каждый кадр зарисован — зарисован в нескольких фазах. Все спланировано и спроектировано заранее тончайшим образом. Партитура изображения и звука, контррапункт картины сделаны так, как не делались никогда и никем до этого. Но все же первая серия — это только проба пера перед громадным прыжком ко второй, которая стала самостоятельной картиной и носит особый заголовок: «Боярский заговор».

Не совершенство режиссерской партитуры, не великолепная законченность эпизода, не потрясающая выразительность пластического действия, не монтаж, не яростный ритм, не контррапункт отличают первую серию от второй, хотя все это во второй серии более совершенно. Эти картины отличаются по внутренней теме. Во второй серии Сергей Эйзенштейн в годы наибольшего расцвета культа личности Сталина позволил себе замахнуться на этот самый культ. Вторая

серия «Ивана Грозного» — это картина о трагедии тирании. В ней нет грубых исторических параллелей, но они ощущаются во всем строе картины, в подтексте почти каждого эпизода. Выразительно выпуклая, доведенная до чувственного предела атмосфера убийств, казней, разгула, тревоги, жестокости, подозрительности, лукавства, измен, предательств приводила в смятение первых зрителей картины — в смятение, смысл которого они не решались выразить словами.

Когда картина была почти закончена, группа режиссеров была вызвана в министерство. Нам сказали: посмотрите картину Эйзенштейна. Быть беде! Помогите разобраться в этом деле...

Мы посмотрели и ощутили ту же тревогу и то же смутное чувство слишком страшных намеков, которые почувствовали работники министерства. Но Эйзенштейн держался с дерзкой веселостью. Он спросил нас:

— А что такое? Что неблагополучно? Что вы имеете в виду? Вы мне скажите прямо.

Но никто не решился прямо сказать, что в Иване Грозном остро чувствуется намек на Сталина, в Малюте Скуратове — намек на Берию, в опричниках — намек на его приспешников. Да и многое другое почувствовали мы и не решились сказать.

Но в дерзости Эйзенштейна, в блеске его глаз, в его вызывающей скептической улыбке мы чувствовали, что он действует сознательно, что он решился идти напролую.

Это было страшно.

Картина была вынесена на большой Художественный совет. Одни молчали, другие выступали против, говорили, что слишком мрачно изображена эпоха, что нет положительных решений, что слишком много внимания уделено дворцовым интригам, и тому подобные рыбы слова. Потом слово взял один из членов Худсовета, режиссер. С обаятельной детской улыбкой он сказал:

— Мы критиковали и первую серию, а ей присуждена сталинская премия первой степени. Сергей Михайлович лучше знает, что делает, не нам судить о его творчестве. Я предлагаю принять картину.

Картина была принята.

Через несколько дней в Доме кино праздновалось вручение сталинских премий прошлого года, в том числе и премии за первую серию «Грозного». На этом вечере Эйзенштейну сообщили, что вторая серия отправлена в Кремль. Через полчаса он был отвезен в больницу с тяжелым инфарктом. В больнице ему сообщили о запрещении фильма. Он принял известие неожиданно спокойно — он предчувствовал, знал, что так будет.

Это был последний и третий удар по сердцу Эйзенштейна, и этого третьего удара оно не выдержало. Сергей Эйзенштейн умер за несколько дней до своего пятидесятилетия. За два дня до смерти (он уже был дома) ему позвонили насчет юбилея. Он ответил: «Подождем, а то может выйти неприятность. Нехорошо, если юбиляр отдаст концы на сцене».

Он знал, что скоро умрет, и незадолго до смерти обсуждал с Эдуардом Тиссэ такой вопрос: Кто мог бы закончить «Ивана Грозного»? Кто мог бы поставить третью серию по его, Эйзенштейна, заготовкам и рисункам? Но никто не посмел взяться за этот труд.

Теперь вторая серия на экране. Я считаю ее второй вершиной творчества Эйзенштейна. Как и в «Броненосце «Потемкин», долголетняя упорная подготовка привела к выплеску картины огромного темперамента, огромной силы страсти, но на этот раз страсти совсем особого порядка: если только страсть может быть мудрой, то это редчайший случай мудрой страсти, страсти язвительной, проникновенно злой, страсти с глубоким дном, с тройным, четвертым смыслом.

Мне не хочется разбирать строение отдельных эпизодов, хотя каждый эпизод этой картины сделан классически точно. Чередование диагональных композиций, которые завершаются фронтальными, как ударами оркестра; необыкновенно тонкая вязь контрапункта звукового и изобразительного рядов; поразительное построение кадров; виртуозное владение мизансценой — все это делает вторую серию блестательным явлением режиссерского искусства.

Звуковое кино сначала было врагом Эйзенштейна, как оно стало врагом Чарли Чаплина. И Эйзенштейн,

как и Чаплин, не хотел сдаваться без боя. Монтажная система мышления, столь трудная в звуковом кино, была для Эйзенштейна органической. Он разрабатывал ее еще в своих спектаклях, до того как впервые прикоснулся к съемочной камере. Он не хотел отдавать эту систему, хотя к середине сороковых годов все ему сопротивлялось: ему сопротивлялось слово, ему сопротивлялся актер, требующий непрерывности действия, ему сопротивлялись все навыки, сложившиеся за полтора десятилетия внедрения звука. Один против всего, что делалось в мире, — так работал он «Ивана Грозного». И он доказал, что так работать можно и что это дает огромные результаты.

Судьба этой картины необычна. Вгиковские студенты и молодые режиссеры видели ее почти сразу после смерти Сталина, и она произвела на них потрясающее, почти давящее впечатление. Несколько дней они ходили оглушенные этим необычайным, невиданным явлением.

Сейчас, когда ее выпустили на экран, когда эпоха культа личности уже отходит в историю, картина перестала возбуждать тот беспрерывный поток ассоциаций, которые возбуждала раньше. Она смотрится более холодным взором. И тем не менее она остается великой картиной.

Так, в конце жизни Эйзенштейн заложил второе основание для своей посмертной истории. Когда-то он любил говорить:

— Вот, не догадался я вовремя умереть. Какой бы памятник вы мне соорудили, если бы я умер сразу после «Броненосца «Потемкин». Я сам испортил свою биографию.

Сергей Михайлович Эйзенштейн прожил необыкновенную и тяжкую жизнь. Слава его после «Броненосца» была невероятной. Мы сами не понимали, как она велика.

Один советский писатель был за границей вскоре после смерти Эйзенштейна и делал там доклад о советском искусстве. Он упомянул имя Эйзенштейна (тогда еще не полагалось восхвалять Эйзенштейна, его упоминали в связи с прежними его картинами, не больше). Но вот, когда было названо имя Эйзенштей-

на, все сидевшие в зале встали и стояли до тех пор, пока писатель говорил о нем. Когда он перешел к другим мастерам кино, все сели. Писатель рассказывал это с изумлением:

— Вы посмотрите, — говорил он, — оказывается, Эйзенштейн невероятно популярен! ..

Наивное изумление.

Мы во многом виноваты перед Эйзенштейном. Он был сыном революции. Всеми своими корнями связанный с ней, он был подлинно революционным художником. Он впитал в себя самый дух революции, как никто другой. По силе революционного темперамента рядом с ним может стоять только Маяковский. И нужно же было, чтобы культ личности нанес удар в кинематографе именно Эйзенштейну!

Сейчас мы начинаем разрабатывать его наследие, издали книгу статей, издали рисунки, приступили к публикации лекций. Постепенно на наших полках появятся ряды книг Эйзенштейна, которые не были напечатаны при его жизни. Но анализ его творчества еще ждет автора. Мы еще не сумели разобрать, оценить и взвесить все, что сделал для советского и мирового кинематографа С. М. Эйзенштейн.

1957

р е ж и с с е р
и
ф и л ь м

РЕЖИССЕР И ФИЛЬМ *

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

Я пришел окончательно в кино десять — двенадцать лет назад, то есть в годы высочайшего расцвета немой кинематографии. В то время на мировом кинематографическом небосклоне горели имена Чаплина, Китона, Эмиля Янингса, Бенкрофта, Лилиан Гиш — имена

* Написано после постановки «Ленин в 1918 году» — перед началом работы над «Мечтой».

актеров. У нас, в советской кинематографии, имен актеров не было или почти не было — лицо кинематографии безраздельно определяли режиссерские имена: Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Вертов, Шуб, Козинцев и Трауберг... Только режиссер в те годы был полноценным, полновластным творцом кинематографии, только он определял стиль работы, только он, думалось, двигал кинематографию вперед, изобретал (а это казалось главным), только он был хозяином разговора со зрителем. Для того времени это было естественно. Кинематография создавала язык.

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

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

Быть непонятым гением стало бытовой позой ряда режиссеров.

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

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

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

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

В связи со всем этим хотелось бы напомнить историю картины «Очень хорошо живется». Пудовкин осуществлял эту постановку после «Потомка Чингисхана». Уже одно то, что картина ставилась по настоящему модному «эмоциональному» сценарию (А. Ржевского), привлекло к ней особое внимание и посе лило тревогу в сердцах завистников. Потом поползли

еще более взволнованные слухи. Говорили, что хитрый Пудовкин восстановил утраченную было неповторимость при помощи рапида. Он-де снимает рапидом кошку, улыбку ребенка, дыхание больного и прочее, а это-де дает совершенно неповторимые результаты.

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

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

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

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

Я считаю, что основное качественное изменение, происходящее в кинематографии за последние десять лет, состоит в том, что на первое место стала выдви-

гаться драматургия фильма. Отсюда и резкое повышение роли актера. Дело здесь вовсе не в звуке, как полагают многие. Процесс перестройки кинематографии за истекшее десятилетие сопровождался возникновением звукового кино, но вовсе не был им обусловлен. Выдвижение целой плеяды «второго поколения» мастеров, создавших ряд решающих кинопроизведений десятилетия, было обусловлено также не тем обстоятельством, что эти мастера, скажем, лучше владели каким-то новым секретом работы с заговорившим актером. Вопрос был решен новым подходом к теме, драматургическому материалу и к актеру, который этот материал реализовал.

Достаточно медлительный процесс переориентировки нашей режиссуры в очень большой своей части состоит в том, что режиссер в гораздо большей степени подчиняет сейчас кажущееся или действительное своеобразие своей индивидуальности содержанию картины. Наше киноискусство далеко еще не совершенено даже в лучших своих образцах. Поэтика звукового кино, его специфический язык далеко еще не найдены даже в самых крупных картинах. И на этом этапе ряд режиссеров находит выход в том, что зачастую поступается многим в части поисков индивидуальной своеобразности ради наиболее точного, ясного и бесспорно понятного изложения бесконечно выросших идеиных заданий. Я считаю это явление несомненно прогрессивным, хотя все мы знаем, что в совершенном произведении искусства художник высказываетя до конца, причем должен быть до конца органичен и полностью свободен в своем языке. Дело, однако, в том, что у нас нет еще совершенных произведений киноискусства.

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

Разделим все картины на такие два разряда: на картины, в которых на первом плане стоит и прежде всего виден режиссер, и на картины, в которых режис-

сер на первый взгляд как бы незаметен. К первым отнесем «Щорса», «Александра Невского». Ко вторым — «Чапаева», «Депутата Балтики», «Поднятую целину». К ним же я причислю и свои последние картины. Сегодня я сторонник именно этого метода работы.

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

Станиславский сказал, что режиссер умирает в актере. Не только в актере. Непосредственные исполнители картины — это драматург, написавший сценарий (пусть его написал сам режиссер), это актеры, разыгрывающие этот сценарий, это художник, построивший декорации, оператор, снявший актеров в этих декорациях, композитор, написавший музыку. Они непосредственно делают картину, и делают ее творчески. Что же остается режиссеру? Раньше считалось — подмять их всех под себя, подчинить их себе, задавить их индивидуальные особенности, заставить их почти механически выражать режиссерскую неповторимую индивидуальность. Это неверно. Вернее будет определение Станиславского — умереть в них; выразить себя через ряд творческих, максимально полно раскрытых индивидуальностей, целиком подчинив работу каждого из них единому идейному и художественному заданию.

Вот отсюда должен начаться разговор о работе с актером. Работа с актером делается сейчас основным содержанием режиссерской деятельности. Качество режиссера сегодняшнего, а в особенности завтрашнего дня определяется в первую голову умением работать с актером, одаренностью именно в этой области. Между тем перестройка идет довольно медленно, и как раз работа с актером является у нас наиболее отсталым участком режиссерской культуры. Некогда работа с актером была далеко не первым определяющим качеством режиссера. Наоборот, со-

вершенно иные качества выдвигали режиссера в первую шеренгу, и совершенно иные умения развивал режиссер в своих учениках. Вот почему подавляющее большинство (я это утверждаю) нашей режиссуры все еще не владеет в области работы с актером достаточной культурой, не владеет методом, своим или заимствованным, не умеет раскрываться через актера. И здесь предстоит нам в ближайшие годы большой бой, большое соревнование.

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

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

1940

О КИНО И О ХОРОШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Кинематограф — искусство молодое. На протяжении немногих десятилетий своего существования оно беспрерывно испытывает сильнейшее влияние смежных искусств. Отражая жизнь, как отражает ее и театр и проза, кинематограф постепенно накапливает свои художественные приемы, вырабатывает свой особый язык, который в наши дни достиг высокой степени совершенства.

Каждый приходящий в кинодраматургию писатель обязан постичь и усвоить особенности этого языка, полностью овладеть им, что, кстати, вполне доступно для человека, литературно одаренного и искренне желающего работать в кино.

Последнему обстоятельству — искреннему желанию — я придаю особенное значение. Тяга в кинематограф велика, но иногда эта тяга более опирается на понимание популярности нашего искусства, чем на подлинную любовь к нему. Я знаю случаи, когда очень хорошие писатели приходили работать в кино, не любя по-настоящему нашего дела, даже не слишком-то уважая его, приходили потому, что им казалось занятным попробовать свои силы и в этой области, потому что их привлекали результаты — выход картины на экран. В глубине же души, работая над сценарием, они рассматривали свой литературный труд как своего рода отхожий промысел, рубили сценарий сплеча.

При такого рода отношении понять особенности киноискусства, суметь написать высокое литературное произведение в кинематографическом роде невоз-

можно. Для того чтобы работать на театре, нужно страстно любить театр; для того чтобы быть прозаиком, нужно выше всего почитать прозу; для того чтобы работать в кино, нужно беспредельно любить кино.

В одном из сценарных отделов я видел заявление молодого кинодраматурга, недавно окончившего ВГИК: «Прошу прикрепить ко мне соавтора для доработки сюжета и диалога, с тем чтобы его фамилия не фигурировала в титрах». В этом же сценарном отделе автор сценария, видный писатель, в ответ на ряд замечаний режиссера, который, в частности, утверждал, что сценарий длинен, заявил: «Сокращайте и дорабатывайте, как хотите. Это уж ваше дело. Я свою работу кончил». В обоих примерах видна одна тенденция: рассматривать сценарий как сырье, как недубленую кожу. Такое отношение к своему труду, к своему искусству — смерть кинодраматурга.

Пристальное внимание к кинематографу, желание постигнуть и понять его, интерес к его своеобразному языку, ответственное отношение к своей работе над сценарием во всех деталях, начиная от лепки сюжета, кончая особо тщательной отделкой каждой фразы, ревнивая любовь к своему творению, стремление двигать киноискусство вперед, улучшать его, искать в нем новые выразительные формы — вот те необходимые условия, без которых невозможно овладеть профессией кинодраматурга.

Я хочу обратить внимание на некоторые важные свойства сценарного письма, со всей решительностью подчеркнуть их необходимость. Разумеется, в одной статье нельзя исчерпать эту тему, нельзя дать всестороннюю характеристику кинодраматургии, поэтому я выделяю лишь те черты нашего искусства, которые кажутся мне особенно важными в рабочем, профессиональном отношении. Необходимо также помнить, что когда я буду говорить, скажем, о массовости, наглядности и т. д., то этим отнюдь не отрицаю массовости литературы или наглядности живописи. Мне важно привлечь внимание к тем моментам, которые кинодраматург должен особенно остро чувствовать и недоучет которых часто влечет за собою неудачу в сценарной работе.

Первая и главная особенность кинематографа — это его массовость. Об этом обстоятельстве постоянно напоминают, и тем не менее я вынужден начать именно с него. Народный характер нашего искусства накладывает отпечаток на все его стороны. Массовость кинематографа должна учитываться уже в самый момент выбора темы.

На совещании в Министерстве культуры СССР была названа картина, имевшая максимальный успех, — 44 миллиона зрителей за один год, — и рядом названа картина, не имевшая успеха, не оправдавшая надежд: эта картина собрала «всего» 13 миллионов зрителей. Для романа, для поэмы, я не говорю уж о театре, такое признание более чем достаточно — для кинематографа это провал.

Картину должны увидеть в течение кратчайшего времени десятки миллионов людей, — значит, прежде всего она должна быть понятна всем. В этом первая особенность кинематографического письма: в его популярности.

Дальше. Если картина должна быть понятна всем, значит, она должна быть проста — вот вторая особенность кинематографического письма: простота, наглядность.

Картина рассчитана на миллионы зрителей, следовательно, она должна быть масштабна по замыслу и его выполнению. Я имею здесь в виду масштабность особого рода, которая ничего общего не имеет с количеством массовок или размером декораций; я говорю о масштабности мышления автора. Даже если речь идет о любви какой-нибудь самой скромной пары, то этот частный случай должен быть написан так, чтобы в нем максимально отражалась глубина жизненных проблем, волнующих нашего зрителя, чтобы этот частный случай был крупным случаем и описан был, как крупное явление.

Картина должна доходить до сердца каждого человека, следовательно, речь в ней должна идти о событиях, близких каждому и волнующих каждого.

Бывает у нас, что кинематограф годами не считается с этими законами, и в результате зритель

идет на мелкие, но зато простые и понятные картины.

Зритель рассматривает кинозрелище не только как отражение жизни, но подчас непосредственно ассоциирует его с самой жизнью; он не только верит происходящему на экране, если это убедительно сделано, но часто воспринимает кинодействие как прямую жизненную деятельность. Эта вера в правду экрана глубочайшим образом связана со спецификой киноискусства, с его необыкновенной фактографичностью. Отсюда огромное агитационное воздействие кино. Отсюда же и поистине невероятная популярность киноактеров, особенно исполнителей положительных ролей: зритель рассматривает их как героев современной действительности и питает к ним совершенно особую любовь.

Чувство массовости, чувство народности нашего искусства можно и нужно в себе развивать. Работая над сценарием, нужно постоянно — ежеминутно, ежечасно — напоминать себе об этой особенности кинематографа, все время думать о ней, проверять себя именно с этой точки зрения. Мне кажется, что все остальные свойства, о которых я ниже буду говорить, непосредственно связаны с этим первым и для меня лично главным, решающим свойством — с массовостью нашего искусства.

Одна из важнейших особенностей киноискусства — это его конкретность и грубость. Я с удовольствием заменил бы слово «грубость» каким-нибудь другим более деликатным словом, но, по совести, не могу этого сделать.

Говоря о грубости, я имею в виду лапидарность замысла, отчетливое, крепко сколоченное развитие действия и движение мысли, выпуклую наглядность ее выражения в действиях героев. Кинематограф может быть чрезвычайно тонким и изящным в отдельке эпизодов, в разработке ткани повествования, в характерах героев, в оттенках чувственной стороны, но только тогда, когда основное движение картины сделано с ясной и, повторяю, грубой точностью.

Приведу пример из области совершенно иного искусства — из области скульптуры. Пример этот

кажется мне особенно наглядным, может быть, потому, что я в прошлом — скульптор. Работая над статуей, скульптор должен прежде всего сделать железный каркас. На этом каркасе потом будут держаться пуды, а то и десятки пудов глины. Из толстых железных прутьев выгибается остов будущего произведения, на него навязывается проволока, десятки палочек и т. д. Затем на все это сооружение набрасывается глина. Если в каркасе, который представляет собою грубую проекцию замысла, допущена где-либо даже небольшая ошибка или неточность пропорций, то потом неизбежно железные концы вылезут из уха, шеи, живота или руки. Какие бы тонкости ни стремился выразить скульптор, моделируя и отделявая свое творение, каркас должен быть сделан крепко, солидно, безошибочно точно.

То же самое происходит и в кинематографе: чем крепче каркас, тем тоньше и свободнее вы можете отделять каждый свой эпизод. Каркас не виден зрителю, ему кажется, что эта ~~с~~трансформированная, вдохновленная фигура вышла из-под рук скульптора сама собою. На самом же деле вдохновенному творчеству предшествовала грубая работа молотобойца и слесаря.

Чтобы быть до конца понятым, добавлю, что я, разумеется, не рассматриваю сценарий, как «каркас» будущей кинокартины. Такая точка зрения облегчила бы деятельность халтурщиков, которые подчас приходят в кинематограф и предлагают именно «каркасы», ходящие схемы, а не художественно законченные литературные произведения. Говоря о «каркасе», я имею в виду прежде всего драматургию произведения. Разумеется, автор должен довести свою работу до конца, отдалить каждую деталь своей скульптуры, со всем тем изяществом и тонкостью, которых он потребует впоследствии от картины.

В связи с грубостью основы кинематографического зрелища нужно сразу же вспомнить о необыкновенной тонкости его деталей. Кинематограф с его способностью пристального и подробного наблюдения за человеком, с его крупным планом лица, руки, вещи более чем какое-либо другое искусство является

искусством выразительной детали, которая подчас говорит больше, чем сотни слов. Умелое пользование деталью — одна из основ кинематографического письма.

Выше я говорил о конкретности, наглядности кинематографа. Как известно, сценарий — это описание будущей картины. Умение ясно видеть и слышать все, буквально все, что будет впоследствии присутствовать на экране, умение записать это так наглядно, чтобы при экранном воплощении не могло возникнуть никаких кривотолков, — вот основное требование к мастерству кинодраматурга. Только при соблюдении этого условия автор сценария действительно является автором картины.

С этой точки зрения совершенно не важно, сколько страниц занимает сценарий. У нас часто говорят, что нормальный размер сценария шестьдесят — семьдесят страниц. Можно написать семьдесят страниц сплошного диалога, а описание боев сделать по принципу, который подчас практикуется у нас: «Здесь будет показан бой», — и этот сценарий не «влезет» ни в какой метраж. С другой стороны, можно очень подробно записать недлинную картину на ста пятидесяти страницах.

Искусство прозаика в значительной степени описывается на недомолвки. Прозаик выбирает из бытовой речи героев несколько нужнейших фраз — об остальном вы догадываетесь. И это бывает подчас сильнее чем подробно развернутый диалог. Прозаик для характеристики среды иной раз выбирает только краткое образное определение — об остальном читатель догадывается. И это бывает сильнее, чем подробное описание пейзажа. Говоря о действиях толпы, прозаик иногда ограничивается двумя словами по поводу какого-либо одного, наиболее интересного персонажа или выбирает какое-нибудь одно, наиболее интересное действие. И это бывает опять же сильнее, чем подробное описание поведения массы людей.

К сожалению, этот художественный прием почти во всех случаях противопоказан сценарию. Мне кажется, что именно поэтому иные прозаики считают сценарное письмо второсортным и пишут сценарии

небрежно. Между тем нужно найти творческую радость в этом наглядном, конкретном, подробном и полном кинематографическом письме.

Хорошо написанный сценарий доставляет эстетическое наслаждение тем, что вызывает впечатление проходящей перед вами на экране картины во всех ее подробностях, во всей ее выпуклой конкретности. Нужно научиться быть высоким мастером наглядного письма.

Разумеется, не следует понимать это утверждение черезсчур примитивно — не все детали, как и не все поступки, равноценны. Красота подробного описания, его образность и яркость зависят от выделения главного. Это общий закон всякого искусства, действительный и для кинодраматургии.

Очень важная особенность кинематографа, лежащая в самой его основе и тесно связанная с его массовым характером, — это зрелищность. Не побоюсь сказать, что в какой-то мере кинематограф может быть назван искусством площадным, — кстати, не вижу в этом слове ничего обидного. Во всяком случае, кинематограф прежде всего и больше всего — зрелище.

К сожалению, это могучее оружие кинематографа очень часто забывается нашими кинодраматургами. В результате сценарий подчас представляет собой поток слов, произнесенных героями в бедной, равнодушно выбранной среде. В картине нечего смотреть, ее можно слушать, закрывши глаза. Мы переживаем период театрализации кинематографа, увлечения диалогом, сценическим видением действия. Это явление временное. Народ настойчиво напоминает нам о своей любви к кинематографическому зрелищу, он упорно голосует за зрелищные картины.

Любая область жизни дает автору сценария необычайно разнообразный и острый материал для разворота кинематографического зрелища — эти возможности нужно использовать щедрой рукой.

Кинематограф более чем какое-либо другое искусство является искусством действия. Если для театральной драматургии борьба, столкновение воль являются законом построения сюжета, то в сценарии

эта борьба должна быть выражена особенно активно, конкретно, наглядно, в цепи ясных поступков. Кинематограф не терпит бездейственных кусков.

Это обстоятельство особенно важно, если учесть непрерывное течение кинематографического зрелища. В театре существуют антракты; кроме того, в длинных диалогах заложены скрытые паузы действия. В романе автор волен делать любые отступления. Кинематограф — это полтора часа непрерывно текущего действия, которое должно захватывать зрителя с первой минуты и удерживать его на месте до надписи «Конец». Но, чтобы захватить зрителя и держать его, действие должно развиваться непрерывно, последовательно и стремительно.

Именно поэтому я сторонник строгой логичности сценария, — каждое положение, каждый поступок должны быть подготовлены логикой развития, должны возникать как естественное следствие всей цепи действия и проявления характеров. Все, что возникает нелогично, что не подготовлено предыдущим, — остается непонятным для зрителя хотя бы в течение нескольких минут. Но наше искусство не оставляет запаса этих минут, которые можно пожертвовать на размышление. Непонятное остается неувиденным и неуслышанным, картина стремительно движется дальше, и в восприятии зрителя образуется брешь. Если этих разрывов в цепи развития картины накапливается много, картина делается скучной, интерес обрывается, собрать внимание зрителя заново уже невозможно. Чем эмоциональнее картина, тем строже следует выдерживать логическую ее сторону.

Ограниченный размер картины и необходимость стремительного развития действия диктуют следующую особенность кинематографа — его лаконичность. Это правило общеизвестно, и тем не менее самые опытные кинодраматурги часто забывают о нем. Даже большая разговорная картина вмещает вдвое меньше слов, чем среднего размера пьесы. Между тем зрелище, предлагаемое картиной, должно быть шире, многообразнее, богаче, чем на театре, а диалог в самой разговорной картине не может быть сплошным.

Здесь на помощь приходит особое свойство кинематографа, которое не всегда учитывается при сценарной работе. Дело в том, что слово, произнесенное с экрана, «весит» гораздо больше, чем слово, написанное на бумаге или произнесенное с подмостков театра. Кинематограф обладает могучими выразительными средствами, которые подкрепляют слово, делят его особенно весомым. Если записать стенографически диалог лучших эпизодов лучших картин, то для человека, не видевшего этих картин, не ассоциирующего запись с привычным зрелищем, диалог покажется недоразвитым: что-то в нем недоговорено, чего-то в нем не хватает.

Из-за ошибочного представления о весе кинематографического слова, которое на бумаге расценивается по аналогии со словом театральным или прозаическим, сценарии часто грешат трудно распознаваемым многословием. И если режиссер не сумеет во время работы с актером отсеять лишнее, то в дело неизбежно вступают ножницы, уродующие замысел, искажающие течение картины, нарушающие ритм. Как правило, из готовых картин вырезается при монтаже до трети снятого материала, и только после этого картины входят в нормальный размер. Следовательно, отсутствие точного ощущения размера, пренебрежение кинематографическим лаконизмом является повальной болезнью не только кинодраматургов, но и нашей режиссуры. Мораль: не хотите ножниц — режьте и сжимайте на бумаге.

При работе над сценарием необходимо строго проверять диалог, выбрасывая каждую лишнюю фразу, и проверять затем каждую фразу, беспощадно выбрасывая лишние слова. Надо помнить, что содержание картины — это большая повесть, в то время как размер ее — всего полтора часа.

Мы все еще мало пользуемся самым, пожалуй, могучим свойством кинематографа — его пластической выразительностью. В первоистоках кинематографа лежала пантомима, и глубоко под спудом сегодняшней разговорной формы она продолжает действовать: она создает опору для восприятия картины зрителем, увеличивает вес диалога, выдвигает на

первый план эпизоды, подчас ютившиеся на задворках сценария.

Пантомима (в том числе и пантомима массовых сцен, где в наиболее чистом виде сохранились свойства немого кино) плюс мимическая работа крупно видимого лица — это те стороны нашего искусства, которые составляют основу кинематографической выразительности.

Есть еще одно свойство кинематографа, о котором не следует забывать, — это его монтажность. Кинематографическое зрелище по самой природе своей состоит из ряда склеенных между собой кусков. При работе над сценарием можно забыть об этом обстоятельстве — тогда монтаж превращается в досадную неизбежность. Можно, наоборот, уже в самой основе замысла использовать монтаж в интересах выразительности и смыслового обогащения, — тогда монтажная ткань картины делается органичной.

Важным элементом монтажа в звуковом кино является соединение эпизодов между собой. Переходы от эпизода к эпизоду, которые часто делаются без специального замысла, по сути дела, должны быть всегда глубоко продуманы. Искусство выгодного столкновения кусков-эпизодов, то есть знание некоторых законов монтажа, — обязательно для кинодраматурга.

Если эпизоды соединены случайно, то между ними не лежит ничего, они не помогают жить один другому. Если эпизоды соединены закономерно, то между ними очень часто лежит глубокая мысль, даже если она не выражена в слове; и, кроме того, они помогают жить один другому, поддерживают друг друга. Никогда не нужно жалеть времени и места для того, чтобы сделать сцепку, соединение эпизодов верным по мысли, движущим действие вперед, острым, точным. Иногда для этого приходится вводить или изменять финальные и начальные элементы соединяемых эпизодов.

Другой вид монтажа, о котором должен всегда помнить кинодраматург, — это монтаж в массовых, народных сценах и вообще во всех эпизодах, где на первый план выдвигается зрительная сторона, а не

диалог. Здесь монтаж играет подчас решающую роль и в смысловом и в эмоциональном отношениях. Между тем разработка «немых» и «музыкальных» элементов картины, то есть таких, где действие сопровождается только музыкой и шумами, является, как правило, самой слабой стороной современного сценарного письма. Эта часть безраздельно отдается режиссуре. Тем самым наши кинодраматурги теряют, пожалуй, один из наиболее сильных видов кинематографического оружия.

Что касается монтажа внутри актерских игровых сцен, то обычно считают, что он утратил в звуковом кино былое принципиальное значение. Не могу согласиться с этим. Разумеется, современный монтаж стал мягче, куски соединяются менее контрастно, они стали длиннее, все больше места занимает съемка с движения — и тем не менее монтажная природа кинематографического зрелища сохранилась и в актерских игровых сценах. Кинодраматург, который должен уметь видеть и предусмотреть все, обязан предопределить в сценарии основные, принципиальные черты монтажного строения каждой сцены, учитывая при этом особенности кинематографической мизансцены.

Здесь я перехожу к заключительной части этого краткого перечисления свойств сценарного письма. Дело в том, что кинематографическая мизансцена чрезвычайно своеобразна, а представления о ней настолько туманны, что обычно она вообще не учитывается в сценарии. В результате самые, казалось бы, простые сцены очень часто «не укладываются», «не ладятся» при съемке.

Общеизвестно, что кинематограф может показать решительно все, что возможности его неограниченны. Но это верно только наполовину. Всегда следует помнить, что кинообъектив «подслеповат» и видит гораздо меньше, чем человеческий глаз с его способностью автоматического переключения фокуса. Пространство, видимое киноаппаратом, представляет собой как бы бесконечную пирамиду, вытянутую вдаль. В глубинной части этой пирамиды — далеко от аппарата — мир может быть взят очень широко, но детали его невидимы. Чем ближе к аппарату переносится дей-

ствие, тем оно делается разборчивее, но игровое пространство при этом стремительно сокращается.

Пределом «читаемости» мимики актера при обычном формате экрана следует считать такой план, когда поставленный в рост человек занимает всю вышину кадра. Если он взят мельче этой крупности, то более или менее разборчивыми остаются уже одни только жесты. Отчетливо же видна мимика во всех тонкостях на еще более крупном плане — не мельче, чем по колено. Но при этой крупности площадка для игры актера становится миниатюрной; чтобы быть ясно видимым, актер в кино должен работать на площади размером максимум полтора-два метра в ширину. Это гораздо меньше самой маленькой клубной сцены. Поэтому смена планов, то есть монтаж, связанный с мизансценой, приобретает огромное значение для характеристики среды и для наблюдения за человеком.

Исходя из этого, при написании сцены, происходящей, к примеру, в большом помещении или среди большого количества людей, нужно учитывать необходимость сводить наиболее выразительные и важные части диалога на минимальную площадку, сближая между собой партнеров. Иначе аппарат будет вертеться и бросаться из стороны в сторону или же сцена будет резаться на множество мелких кусочков. И то и другое не всегда хорошо.

На первый взгляд это утверждение кажется странным. В самом деле, кинематограф — наиболее пространственное из зрелищных искусств, и вдруг оказывается, что площадка для игры актеров в нем миниатюрна. Каждый режиссер переживает в своей жизни это удивительное разочарование при съемке первой картины. Хорошо было бы, чтобы и авторы считались в сценарии с этим трудным свойством кинематографа, ибо, если умело учитывать это свойство, оно превращается в могучее достоинство. Подробное наблюдение за человеком — одна из сильнейших сторон кинематографа, но если кинодраматург не умеет использовать специфику кинематографического зрения, то подчас, по непонятным для автора причинам, лучшие сцены никак не выходят при съемке: самые

выразительные реплики произносятся почему-то актёром, стоящим спиной, или за кадром, или сцена приобретает ненужную лоскунтность.

Я перечислил некоторые из особенностей кинематографа, которые, как мне кажется, должны в первую очередь учитывать литераторы, пришедшие в кино. Повторяю, этим не исчерпываются все стороны кинематографического искусства; я хотел только обратить внимание на некоторые серьезные требования, с которыми сталкивается писатель при постановке его сценариев.

Меньше всего кинодраматург должен думать о таких сторонах сценарной «специфики», как затмения, наплывы и тому подобные приемы, упоминание которых часто подменяет подлинное кинематографическое видение жизни. Но зато знать язык кинематографа, уметь кинематографически видеть и слышать, кинематографически мыслить — это требование обязательное.

Изложенные мной особенности кинематографа в большой мере свойственны и высоким литературным образцам, а следовательно, мастерство кинодраматурга опирается не только на специфические требования кинематографа, но и на литературные традиции.

Я приведу примеры кинематографического видения и письма некоторых писателей, никогда в жизни не видевших кинематографа.

Вот первый, как мне кажется, необычайно убедительный пример «кинематографического видения» — у Пушкина: речь идет о «Пиковой даме», об эпизоде прихода Германа к графине. Разберем этот эпизод с точки зрения некоторых из тех требований, которые я выше предъявлял к сценарию: умение точно видеть и слышать, зрелищность, пластическая выразительность, учет крупности видимого в каждый данный момент (то есть, представьте себе, монтаж), разработка немой мизансцены, пантомимы.

Вообразите на минуту, что Пушкин написал литературный сценарий, и я, как режиссер, анализирую его. Вот что пишет Пушкин:

«В десять часов вечера он (Германн.— М. Р.) уж стоял перед домом графини. Погода была ужасная:

ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари свелись тускло; улицы были пусты»*.

Это то, что мы в кинематографе называем «общими планами». Детали пока отсутствуют. После общих ситуационных планов Пушкин переходит к укрупнениям:

«Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока».

Это — средний план, после которого следует дальнейшее укрупнение:

«Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега».

В разобранных фразах Пушкин постепенно концентрирует ваше внимание на Германне. Только в последнем кадре, когда мы подошли к Германну вплотную, мы смогли внимательно рассмотреть его («...в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега»). Иными словами, в каждый данный момент Пушкин точно ощущает пределы видимого. Это один из важнейших элементов кинематографического письма.

Подойдя вплотную к Германну, Пушкин затем как бы поворачивает камеру и рассматривает дом уже с точки зрения Германна (часто применяемый и верный кинематографический прием):

«Наконец графинину карету подали. Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, и как вслед за нею, в холодном плаще, с головою, убранною свежими цветами, мелькнула ее воспитанница». (Общий план с точки зрения Германна.)

«Дверцы захлопнулись, — продолжает Пушкин, как бы приближаясь к крыльцу. — Карета тяжело покатилась по рыхлому снегу. Швейцар запер дверь». (Здесь отчетливо чувствуются три частных плана в разных крупностях и ракурсах.)

«Окна померкли (средний план). Германн стал ходить около опустевшего дома». (Вновь общий план, Германн снова включен в пейзаж, и поэтому естественно сейчас последует вторичное укрупнение Германна,

* А. С. Пушкин, Собрание сочинений в десяти томах, т. 6, Изд-во АН ССР, 1950, стр. 336—339.

но уже на новой мизансценировочной точке в соответствии с изменившимися обстоятельствами. Это новая точка — под фонарем.)

«Он подошел к фонарю, взглянул на часы, — было двадцать минут двенадцатого. Он остался под фонарем, устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты».

Итак, вступительный эпизод разработан в ряде картин — кадров: общие и средние планы улицы, крупный план Германна, общий план дома с точки зрения Германна, средний план крыльца с той же точки зрения, укрупнение, вновь общий план улицы и заключительный крупный план Германна под фонарем. Эта изящная монтажная фраза включает все необходимое и ничего лишнего: мы видели дом, улицу, отчетливо прочли душевное состояние Германна в двух укрупнениях, видели отъезд графини в своеобразном монтажно-придаточном предложении, словом, мы полностью введены в обстановку. Пластическая выразительность эпизода создается именно в результате точного вйдения каждого отдельного куска и контрастного столкновения крупностей.

Все кадры этого вступительного эпизода берутся со статических точек, зато в следующем эпизоде, как только часы показали половину двенадцатого, Пушкин переходит к динамическому ведению мизансцены — начинается ряд длинных панорам-проездов.

«Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени». (В пределах одной фразы улица сменяется внутренним помещением с резким изменением световой обстановки. Это — панорама.) «Швейцара не было,— продолжает Пушкин, следя за Германном.— Германн взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю и увидел слугу, спящего под лампою в старинных, запачканых креслах. Легким и твердым шагом Германн прошел мимо его. Зала и гостиная были темны. Лампа слабо освещала их из передней. Германн вошел в спальню. Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада».

Здесь кончается ряд беззвучных панорам-проездов, в которых все время меняется колорит и свето-

вая обстановка: то ярко освещенные сени, то передняя с лампой над креслом, то полутемная зала и гостиная и, наконец, освещенная золотистым светом лампады спальня. Все это дает превосходный материал для выразительной пантомимы.

Описание спальни я опускаю и перехожу прямо к моменту прибытия графини. Этот эпизод интересен тем, что он инструментован только на звуках. Говоря кинематографическим языком, в кадре мы видим крупный план Германна, а все, что происходит в доме,— только слышим вместе с ним:

«Время шло медленно. Все было тихо. В гостиной пробило двенадцать; по всем комнатам часы одни за другими прозвонили двенадцать — и все умолкли опять. Германн стоял, прислонясь к холодной печке. Он был спокоен; сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое. Часы пробили первый и второй час утра,— и он услышал дальний стук кареты. Невольное волнение овладело им. Карета подъехала и остановилась. Он услышал стук опускаемой подножки. В доме засуетились. Люди побежали, раздались голоса и дом осветился. В спальню вбежали три старые горничные, и графиня, чуть живая, вошла и опустилась в вольтеровы кресла».

Только в последней фразе Пушкин отвлекается от лица Германна, и эпизод приезда графини из чисто звукового переводится в зрительный ряд с одновременным переходом на более общий план.

Далее следует приход Лизаветы Ивановны и раздевание графини, примечательное тем, что Пушкин с изысканным целомудрием дает то крупный план головы, то ноги на полу, то вовсе отворачивается, избегая зрелища фигуры раздевающейся старухи:

«Графиня стала раздеваться перед зеркалом. (Общий план.) Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы». (Крупный план головы старухи.) «Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухшим ногам». (План, взятый на пол, с ногами графини.) «Германн был свидетелем отвратительных тайнств ее туалета».

(Аппарат вовсе отворачивается от графини, ограничиваясь наблюдением за реакцией Германна.) «Наконец, графиня осталась в спальной кофте и ночном чепце: в этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна». (Теперь, когда графиня выглядит пристойно, Пушкин впервые показывает ее. Раздевание дано в ряде локальных планов, резко ограничивающих пределы видимого.)

После этого идет необычайный по силе кинематографической выразительности эпизод появления Германна перед графиней. Вот он:

«Как и все старые люди вообще, графиня страдала бессонницей. Раздевшись, она села у окна в вольтеровы кресла и отослала горничных. Свечи вынесли, комната опять осветилась одною лампадою».

Мы видим здесь общий план комнаты с точки зрения Германна: кресло у окна, проход горничных, изменение световой обстановки, кивот. Но едва графиня остается в одиночестве, Пушкин начинает постепенно приближаться к ней, изолируется от обстановки, заставляет вас внимательно разглядывать старуху, готовя драматическую кульминацию эпизода:

«Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма». (Пушкин подходит к старухе все ближе — это уже крупный план.) «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо: губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графикою стоял незнакомый мужчина».

В последней фразе Пушкин внезапно видит Германна глазами графини. Таким образом, выделивши крупный план старухи, дав зрителю внимательно всмотреться в него, Пушкин не показывает, как Германн подошел к графике,— зритель видит изменение лица старухи: замерли губы, расширились глаза — что-то произошло. Аппарат поворачивается — перед графикой стоит Германн.

Вот пример поразительно точного видения действия! Можно подумать, что Пушкин не только был

знаком с кинематографом, но знал все его тайны. Режиссеру остается только безоговорочно следовать за авторской волей, ибо здесь увидено все, услышано все, написано все. Даже особенности кинематографической мизансцены как бы учтены в этом отрывке, даже переходы со статических на динамические точки, даже монтаж предусмотрен в нем.

Пример этот весьма поучителен потому, что конкретность видения, зрелищность, лаконичность, единственность, пластичность, выразительность немого действия — все то, чего мы требуем от сценария, — оказывается, лежит в природе высокой литературы, но, к сожалению, часто забывается нами.

Попробуйте рассмотреть с этой точки зрения другие образчики пушкинской прозы — и вы увидите, что я привел вовсе не исключительный эпизод.

Для контраста с этим примером точного образного видения я приведу разговор, происшедший у меня с одним способным молодым кинодраматургом. В его сценарии был такой эпизод: токарь-скоростник и девушка-инженер объясняются в любви, сидя на скамейке в парке. Я спросил, можно ли перенести этот разговор в уголок заводского двора.

— Можно, — отвечал драматург. — Только пусть им никто не помешает.

— А если их посадить на крылечко?

— Можно и на крылечко.

— А в лодку?

— Отлично! В лодке очень хорошо!

Ему, оказывается, было все равно! Но если автору все равно, где происходит сцена, то сцены для кинематографа нет. Она не выдумана, автор ее не видит, он заботится только о том, чтобы его герои обменялись положенным количеством мыслей, а какая среда при этом включается, что видно в кадре, — автору безразлично.

Здесь плохо не только то, что кинодраматург не видит своей сцены, а только слышит ее, плохо и то, что он вообще не заботится о зрелищности своего сценария. Между тем объяснение в любви может быть успешно включено в интересное острое зрелище. Это обогатит сцену, даст дополнительный познавательный

материал, даст новые краски, более богатую пищу актерам.

Проследите, как Толстой инструментует любовные линии в своих романах. Первая для читателя встреча Левина и Кити происходит на катке, вторая и третья — на званых вечерах. Первая встреча Вронского и Анны происходит на Николаевском вокзале, вторая — на балу, третья — на станции Бологое, у вагонов, под ветром и снегом. Переломный момент отношений — на скачках. Первая встреча Наташи и Пьера — на именинах у Ростовых. Князь Андрей впервые слышит Наташу лунной ночью у окна, впервые близко видит ее — на балу, Анатоль Курагин — в театре. Первая для читателя встреча Нехлюдова и Катюши Масловой происходит в суде, вторая — в арестантской.

Каждая из этих поразительно щедрых, острозрещищных сцен дает богатый материал для сценарного разбора, но я приведу здесь только последнюю — свидание Нехлюдова с Масловой, ибо эта сцена представляет собой, при всем отличии толстовского письма от пушкинского, весьма поучительный пример.

«Надзиратель вывел Нехлюдова из мужской посетительской в коридор и тотчас же, отворив дверь напротив, ввел его в женскую комнату для свиданий.

Комната эта, так же как и мужская, была разделена натроем двумя сетками, но она была значительно меньше, и в ней было меньше и посетителей и заключенных, но крик и гул был такой же, как и в мужской. Так же между сетками ходило начальство. Начальство здесь представляла надзирательница в мундире с галунами на рукавах и синими выпушками и таким же кушаком, как у надзирателей. И так же, как и в мужской, с обеих сторон налипали к сеткам люди: с этой стороны — в разнообразных одеяниях городские жители, с той стороны — арестанты, некоторые в белых, некоторые в своих одеждах. Вся сетка была уставлена людьми. Одни поднимались на цыпочки, чтобы через головы других быть слышими, другие сидели на полу и переговаривались...

... — Вам кого нужно? — спросила, подходя к Нехлюдову, надзирательница, ходившая между сетками.

— Екатерину Маслову, — едва мог выговорить Нехлюдов.

— Маслова, к тебе! — крикнула надзирательница*.

У Толстого, так же как у Пушкина, можно в ряде сцен найти исключительно точные и глубоко продуманные монтажные решения. Но в данном случае меня интересует зрелищная сторона эпизода. Как всегда, у Л. Толстого зрелище органически связано с внутренней мыслью сцены, вызывает поток богатых ассоциаций. В частности, камера свиданий дает характеристику эпохи, расширяет драму Масловой до масштабов народной драмы. Зрелище предлагает глубочайше продуманный игровой фон для актеров, отчего углубляется смысл сцены, обогащается актерская работа, возникает острое, своеобразное истолкование поступков Нехлюдова.

«Маслова оглянулась и, подняв голову и прямо выставляя грудь, со своим, знакомым Нехлюдову, выражением готовности, подошла к решетке, протискиваясь между двумя арестантками, и удивленно-вопросительно уставилась на Нехлюдова, не узнавая его.

Признав, однако, по одежде в нем богатого человека, она улыбнулась.

— Вы ко мне? — сказала она, приближая к решетке свое улыбающееся, с косящими глазами лицо.

— Я хотел видеть... — Нехлюдов не знал, как сказать: «vas» или «тебя», и решил сказать «vas». Он говорил не громче обычного. — Я хотел видеть вас... я...

— Ты мне зубы-то не заговаривай, — кричал подле него оборванец. — Брала или не брала?

— Говорят тебе, помирает, чего же еще? — кричал кто-то с другой стороны...».

(Обстановка для свидания, как видите, поразительная. Резкое столкновение чувствительной деликатности Нехлюдова с грубым, ярким фоном народного несчастья, с массой некрасивого страдания, имеет целью не только обострить каждую реплику Нехлюдова, но и

* Л. Н. Толстой, Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 13, М., Гослитиздат, 1953, стр. 147—151.

придать всей сцене двойной смысл. Посмотрим, однако, как эта обстановка повлияет на ход объяснения.)

«Маслова не могла расслышать того, что говорил Нехлюдов, но выражение его лица в то время, как он говорил, вдруг напомнило ей его. Но она не поверила себе. Улыбка, однако, исчезла с ее лица и лоб стал страдальчески морщиться.

— Не слыхать, что говорите, — прокричала ^{*} она, щурясь и все больше морща лоб.

— Я пришел...

«Да, я делаю то, что должно, я каюсь», — подумал Нехлюдов. И только что он подумал это, слезы выступили ему на глаза, подступили к горлу, и он, зацепившись пальцами за решетку, замолчал, делая усилие, чтобы не разрыдаться.

— Я говорю: зачем встреваешь, куда не должно... — кричали с одной стороны.

— Верь ты богу, знать не знаю, — кричала арестантка с другой стороны».

(Актерам предлагается странная на первый взгляд краска: в трагическую, больную минуту тяжелого для обоих свидания выкрикивать свои интимные, стыдные мысли, громко кричать о том, о чем положено по трафарету говорить тихо и проникновенно. Все обычные слова делаются при этом необычными, привычный ход резко нарушается. Нужно быть очень плохим актером, чтобы не сыграть эту сцену.)

«Увидав его волнение, Маслова узнала его.

— Похоже, да не признаю, — закричала она, не глядя на него, и покрасневшее вдруг ее лицо стало еще мрачнее.

— Я пришел затем, чтобы просить у тебя прощения, — прокричал он громким голосом, без интонации, как заученный урок.

Прокричав эти слова, ему стало стыдно, и он оглянулся. Но тотчас же пришла мысль, что если ему стыдно, то это тем лучше, потому что он должен нести стыд. И он громко продолжал:

— Прости меня, я страшно виноват перед... — прокричал он еще.

* Здесь и далее разрядка в тексте моя.— М. Р.

Она стояла неподвижно и не спускала с него своего косого взгляда.

Он не мог дальше говорить и отошел от решетки, стараясь удержать колебавшие его грудь рыдания...».

Сцена эта поражает необыкновенно богатыми кинематографическими возможностями: разнообразные народные типажи, все оттенки человеческой нищеты, горя и цинизма, объяснение среди сотен кричащих голосов, необычные позы групповки, лица, припавшие к сетке одно над другим, женщины, уцепившиеся за сетку, сидящие на полу, громко кричащие о своих несчастьях, шагающая надзирательница в форме, и среди всего этого — потрясеные лица Нехлюдова и Катюши Масловой, громко кричащих о сокровенном и мучительном. Эпизод может достигнуть на экране огромной силы выразительности.

Толстой вообще широко пользуется элементами зрелищности. Возьмите «Анну Каренину» — в первой же части романа, на протяжении ста с небольшим страниц, Толстой вводит ряд острых зрелищ, дающих характеристику эпохи и среды, обогащающих сцены, казалось бы, интимные по содержанию: каток, вокзал железной дороги, станция железной дороги в мель, великосветский бал, ресторан, казенные присутствия, квартира холостого офицера и т. д.

Левин мог увидеть Кити где угодно, мог просто настичь ей визит, однако Толстой приводит его на каток в Зоологическом саду, описывая во всех подробностях это увлекательное и красивое зрелище с его веселыми и трогательными подробностями.

Сцена между Левиным и Кити необычайно выигрывает от введения этого зрелища, делается своеобразной, неповторимо прелестной, обогащается элементами выразительной пантомимы. Объяснение Левина и Кити происходит на фоне, который дает богатую пищу воображению актеров и одновременно характеристику времени и среды.

Далее следует разговор Левина и Степана Аркадьевича. Опять же он мог происходить где угодно; в конце концов, они могли увидеться в том же присутствии у Степана Аркадьевича, но Толстой переносит действие в ресторан, предлагая нам еще одно, типич-

ное для того времени и для круга людей Степана Аркадьевича зрелище. То, что разговор происходит во время ресторанный еды, сама манера есть Степана Аркадьевича не только дает ему дополнительную характеристику, не только обогащает разговор дополнительным содержанием, но и делает всю сцену более выразительной, более интересной.

Роман Вронского и Анны инструментован на «железнодорожном» материале. Следует вспомнить, что во времена Толстого железная дорога была свежей новостью, — она возникла при жизни его, и среди первых читателей «Анны Карениной» многие никогда не видели поезда. Перенос любовной завязки на станцию железной дороги, в вагоны, на платформы был своего рода эксцентрическим приемом (которых, кстати, мы так боимся). Это была странная обстановка для первой встречи героев — странная, привлекающая внимание, острая.

Если романист считает для себя обязательным предлагать читателю ряд выразительных, характерных для эпохи зрелищ, то во сколько же раз это более обязательно для кинематографа!

В приведенных примерах зрелища не являются самоцелью: они глубоко связаны с внутренним смыслом происходящего; не занимая много места, они обогащают действие, что особенно важно для такого компактного искусства, как кинематограф.

Толстой многократно вводит железнодорожную дорогу как исключительно эмоциональный, зрелищный материал, а мы ставим в кино целые картины о железнодорожниках, в которых не видим как следует железнодорожной дороги. Сценарий о токаре-скоростнике подчас пишется так, что действие его можно перенести совершенно свободно с одного завода на другой: ничего своеобразного, острого и зрелищного в заводской жизни не найдено. Во скольких сценариях описано утро Москвы, и всегда увидено одно и то же: из парка выезжают первые трамваи, идут первые прохожие, kleятся афиши, поливальные машины поливают улицы, блестит асфальт, из метро выходит народ.

Мне хочется привести еще один пример монтажного мышления писателя, также никогда не бывав-

шего в кино. Я имею в виду объяснение в любви из «Госпожи Бовари» Флобера.

Родольф объясняется с Эммой в пустом зале мэрии, перед окном, а внизу, на ярмарочной площади, среди шума и толкотни, происходит присуждение призов. Объяснение в любви все время перебивается фразами председателя ярмарочного комитета. Сначала монтаж идет крупными кусками: абзац иронически написанного объяснения в любви — абзац действия на ярмарке. Столкновение кусков подчеркивает иронию. Постепенно монтаж ускоряется, как это часто происходит в кинематографе, перебивки делаются все чаще, и, наконец, Флобер начинает монтировать даже не полные фразы, а их отрывки, отчего мягкая ирония переходит в прямую издевку, в сарказм:

«Вот и мы тоже,— говорил он (Родольф.— М. Р.)— Как узнали мы друг друга? Какая случайность привела к этому?.. Уж, конечно, сами наши природные склонности влекли нас, побеждая пространство: так две реки встречаются, стекая каждая по своему склону.

Он схватил Эмму за руку; она ее не отняла.

— «...За разведение полезных растений...» — кричал председатель.

— Например, в тот час, когда я пришел к вам впервые...

— «...господину Бизе из Кенкампуа...»

— ...знал ли я, что буду сегодня вашим спутником?

— «...семьдесят франков».

— Сто раз я хотел удалиться, а между тем я последовал за вами, я остался...

— «За удобрение навозом...»

— ...как останусь и сегодня, и завтра, и во все остальные дни, и на всю жизнь!

— «...господину Карону из Аргейля — золотая медаль!»

— ...Ибо никогда, ни в чьем обществе не находил я такого полного очарования...

— «...Господину Бэну из Живри-сен-Мартен!»

— ...и потому я унесу с собою воспоминание о вас...

— ...за барана-мериноса...»

— ... Но вы забудете меня, я пройду мимо вас словно тень...»*.

Не правда ли, пример этот показывает, что монотонное мышление лежит в природе высокой литературы? Не случайно также и то, что грубое, острое и жирное зрелище провинциальной ярмарки приурочено к моменту первого объяснения в любви, переплетено с ним.

Как показано выше, Толстой тоже очень часто вводит зрелищную среду по принципу резкого контраста, освежая этим восприятие каждого слова. Возвращаясь к приведенным примерам, напомню еще раз трогательно-нежное первое объяснение Левина с Кити на катке, среди массы катящихся, грохота салазок, сверкания льда, на народе, среди сотен глаз. Эта обстановка накладывает на всю историю любимых Толстым Левина и Кити оттенок поэтического чувства. И в противоположность этому трагическую судьбу Анны и Вронского он начинает на грубом по тому времени, механизированном, жестком фоне железной дороги.

Контрастность среды обостряет в обоих случаях любовную завязку, но обостряет по-разному, с разным авторским отношением.

Вот еще один пример из Толстого, на этот раз из «Войны и мира», пример, любопытный тем, что Л. Толстой прокомментировал его сам, объяснил в тексте читателю смысл соединения яркого, массового зрелища с интимным диалогом:

«... — Песенники вперед! — послышался крик капитана...

... махнув руками, как будто он бросал что-то на землю, барабанщик, сухой и красивый солдат лет сорока, строго оглянулся солдат-песенников и зажмурился. Потом, убедившись, что все глаза устремлены на него, он как будто осторожно приподнял обеими руками какую-то невидимую драгоценную вещь над головой, подержал ее так несколько секунд и вдруг отчаянно бросил ее:

* Гюстав Флобер, Госпожа Бовари, М., Гослитиздат, 1952, стр. 148—149.

— Ах вы, сени мои, сени! (Здесь кончается первая панорама — идущий запевала, — начинается вторая — ложечник.)

«Сени новые мои...» — подхватили двадцать голосов, и ложечник, несмотря на тяжесть амуниции, резво выскочил вперед и пошел задом перед ротой, пошевеливая плечами и угрожая кому-то ложками. (Здесь начинается третья панорама.) Солдаты, в такт песне размахивая руками, шли просторным шагом, невольно попадая в ногу. Сзади роты послышались звуки колес, похрускиванье рессор и топот лошадей. (Четвертая панорама.) Кутузов со свитой возвращался в город. Главнокомандующий дал знак, чтобы люди продолжали идти вольно, и на его лице и на всех лицах его свиты выразилось удовольствие при звуках песни, при виде пляшущего солдата и весело и бойко идущих солдат роты. (Пятая панорама.) Во втором ряду с правого фланга, с которого коляска обгоняла роты, невольно бросался в глаза голубоглазый солдат, Долохов, который особенно бойко и грациозно шел в такт песни и глядел на лица проезжающих с таким выражением, как будто он жалел всех, кто не шел в это время с ротой. (Шестая панорама.) Гусарский корнет из свиты Кутузова, передразнивавший полкового командира, отстал от коляски и подъехал к Долохову...

... — Друг сердечный, ты как? — сказал он при звуках песни, равняя шаг своей лошади с шагом роты.

— Я как? — отвечал холодно Долохов. — Как видишь.

Бойкая песня придавала особенное значение тону развязной веселости, с которой говорил Жерков, и умышленной холодности ответов Долохова.

— Ну, как ладишь с начальством? — спросил Жерков.

— Ничего, хорошие люди. Ты как в штаб затеялся?

— Прикомандирован, дежурю.

Они помолчали.

«Выпускала сокола да из правова рукава», — говорила песня, невольно возбуждая бодрое, веселое чувство. Разговор их, вероятно, был бы другой, ежели бы они говорили не при звуках песни.

— Что, правда, австрийцев побили? — спросил Долохов.

— А черт их знает, говорят.

— Я рад, — отвечал Долохов коротко и ясно, как того требовала песня.

— Что ж, приходи к нам когда вечерком, фараон заложишь, — сказал Жерков.

— Или у вас денег много завелось?

— Приходи.

— Нельзя. Зарок дал. Не пью и не играю, пока не произведут.

— Да что ж, до первого дела...

— Там видно будет.

Опять они помолчали.

— Ты заходи, коли что нужно, все в штабе помогут... — сказал Жерков.

Долохов усмехнулся.

— Ты лучше не беспокойся. Мне что нужно, я просять не стану, сам возьму.

— Да что ж, я так...

— Ну, и я так.

— Прощай.

— Будь здоров...

— «... И высоко, и далеко,

На родиму сторону...»

Жерков тронул шпорами лошадь, которая раза три, горячясь, перебила ногами, не зная, с какой начать, справилась и поскакала, обгоняя роту и догоняя коляску, тоже в тakt песне*.

Каждый слышал сотни раз в картинах всевозможные песни. Обычно они вставляются как специальный музыкальный аттракцион: поет хор, аппарат медленно блуждает по лицам, а зрителю предоставляется возможность просто слушать песню. В приведенном отрывке Л. Толстой несколько раз настойчиво подчеркивает органичность соединения песни с диалогом и действием. Толстой как бы говорит:

«Если уж запели песню, то все кругом изменилось: люди стали жить по-другому и говорить по-другому.

* Л. Н. Толстой, Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 4, 1951, стр. 149—151.

И говорят они не то, что сказали бы, если бы песни не было».

Весьма поучительный пример для кинематографистов! Но, помимо этого, в приведенном отрывке интересна его ярко разработанная зрелищная сторона. Съемка идет с движения, здесь соединено семь или восемь панорам: панorama поющих солдат, panorama запевалы, panorama пляшущего повара, panorama обгоняющей коляски со свитой Кутузова, panorama разговора Долохова с Жерковым, фоном для которого служит идущая рота, и т. д.

Разумеется, не каждой сцене можно придать острозрелищный характер, иногда автор вынужден вести сцену в камерной, интимной обстановке, при которой сцена превращается в обмен мыслями — и только. Но вот пример того, как Л. Толстой обрабатывает и актерски обогащает обыкновеннейший сухой, «бюрократический» разговор — разговор Алексея Александровича Каренина с адвокатом:

— Сейчас выйдут, — сказал помощник, и действительно, через две минуты в дверях показалась длинная фигура старого правоведа, совещавшегося с адвокатом, и самого адвоката.

Адвокат был маленький, коренастый, плешиwyй человек с черно-рыжеватою бородой, светлыми длинными бровями и нависшим лбом. Он был наряжен, как жених, от галстука и двойной цепочки до лаковых ботинок. Лицо было умное, мужицкое, а наряд франтовской и дурного вкуса.

— Пожалуйте, — сказал адвокат, обращаясь к Алексею Александровичу. И, мрачно пропустив мимо себя Каренина, он затворил дверь.

— Не угодно ли? — Он указал на кресло у письменного уложенного бумагами стола и сам сел на председательское место, потирая маленькие руки с короткими, обросшими белыми волосами пальцами и склонив набок голову*.

Как видите, сцена развивается совсем просто: дается короткий очерк манер и внешности адвоката,

* Л. Н. Толстой, Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 8, 1952, стр. 389.

из которого явствует, что адвокат, вероятно, преуспевает («наряден, как жених») и что он выходец из разночинцев («лицо умное, мужицкое, а наряд франтовской и дурного вкуса»).

Действие замыкается в кабинете, вы ждете, что произойдет обычный деловой разговор или, может быть, разговор этот будет драматизирован переживаниями Алексея Александровича. Никакого зреюще-го контрастирующего материала Толстой вам в кабинете, разумеется, предложить не может, но он находит острый и контрастный материал в самом поведении адвоката:

«... Но, только что он успокоился в своей позе, как над столом пролетела моль. Адвокат с быстротой, которой нельзя было ожидать от него, рознял руки, поймал моль и опять принял прежнее положение.

— Прежде чем начать говорить о моем деле, — сказал Алексей Александрович, удивленно проследив глазами за движением адвоката, — я должен заметить, что дело, о котором я имею говорить с вами, должно быть тайной.

Чуть заметная улыбка раздвинула рыжеватые на-висшие усы адвоката.

— Я бы не был адвокатом, если бы не мог сохра-нить тайны, вверенные мне. Но если вам угодно под-тверждение...

Алексей Александрович взглянул на его лицо и уви-дал, что серые умные глаза смеются и как будто все уж знают.

— Вы знаете мою фамилию? — продолжал Алексей Александрович.

— Знаю вас и вашу полезную, — опять он поймал моль, — деятельность, как и всякий русский, — сказал адвокат наклонившись.

Ловля адвокатом моли не только дает богатую работу актеру, делает сцену интересной, смешной, ироничной, но и придает сцене двойной смысл: то, что адвокат беспокоится о своей мебели, то, что он во время разговора с Алексеем Александровичем ловит моль, заставляет читателя глубже задуматься над судьбой Алексея Александровича, над человеческими отношениями вообще; наконец, это не только харак-

теристика адвоката, но в чем-то это и характеристика Каренина — во всяком случае, отношения к нему людей. Толстой дальше подчеркивает это, акцентируя радость адвоката и сталкивая ее с холодной отчетливостью Каренина, фигура которого делается особенно выразительной на фоне адвокатского действия:

«Алексей Александрович вздохнул, собираясь с духом. Но, раз решившись, он уже продолжал своим пискливым голосом, не робея, не запинаясь и подчеркивая некоторые слова.

— Я имею несчастье, — начал Алексей Александрович, — быть обманутым мужем и желаю законно разорвать сношения с женою, то есть развестись, но при том так, чтобы сын не оставался с матерью.

Серые глаза адвоката старались не смеяться, но они прыгали от неудержимой радости, и Алексей Александрович видел, что тут была не одна радость человека, получающего выгодный заказ, — тут было торжество и восторг, был блеск, похожий на тот зловещий блеск, который он видел в глазах жены.

— Вы желаете моего содействия для совершения развода?

— Да, именно...

...Адвокат опустил глаза на ноги Алексея Александровича, чувствуя, что он видом своей неудержимой радости может оскорбить клиента. Он посмотрел на моль, пролетевшую перед его носом, и дернулся рукой, но не поймал ее из уважения к положению Алексея Александровича.

— Хотя в общих чертах наши законоположения об этом предмете мне известны, — продолжал Алексей Александрович, — я бы желал знать вообще те формы, в которых на практике совершаются подобного рода дела».

Если взять диалог этой сцены в чистом виде и переписать его без ремарок, то получится деловой разговор, и ничего больше. Ни в одном слове диалога Толстой не раскрывает состояния Алексея Александровича и отношения к нему адвоката: разговор дипломатический, без лишних слов и эмоций. Но, поставленная в кинематографе так, как она написана Толстым, сцена должна вызвать смех — смех осуждения по

отношению и к Каренину и к адвокату. Все искусство сцены сосредоточено в деталях.

В дальнейшем развитии эпизода Толстой обращает особое внимание на пальцы адвоката, короткие, по-росшие волосами. Адвокат, перечисляя Алексею Александровичу законные случаи развода, загибает палец за пальцем. (Вспомните, что у Алексея Александровича пальцы были, напротив, длинные, белые, чистые и что он любил ими щелкать, вытягивая каждый отдельный сустав.) Работа рук в этой сцене дает дополнительный острый материал режиссеру. При этих условиях официальная чопорность реплик приобретает совершенно новый, неожиданный характер, и чем фразы Каренина суще и точнее, а ответы адвоката осторожнее и обтекаемее, тем вдруг они делаются смешнее и интереснее.

* * *

Можно было бы, разумеется, найти немало отличных примеров кинематографической разработки сцен в произведениях советских писателей, в том числе — у наших кинодраматургов. Я прибег к классическим примерам не потому, что не мог бы отыскать аналогичные эпизоды в современной литературе, но потому, что хотел подчеркнуть органичность требований кинематографа. Поэтому я цитировал только писателей, никогда не видевших кинозрелища и не испытавших его влияния.

Разумеется, кинематографическое письмо в чистом виде нельзя найти в литературных источниках прошлого, оно слишком своеобразно и специфично, но элементы кинематографического виления мира рассеяны повсюду, и ремеслу кинодраматурга можно и должно учиться не только на материале картин и сценариев.

У искусства нет дурных или хороших свойств: автор обязан уметь пользоваться его особенностями и превращать их в свое оружие. Для этого нужно любить искусство, которому отдал себя, любить его со всеми его странностями. Я начал с этого статью и этим же хочу ее закончить.

ЗАМЕТКИ О МОНТАЖЕ

В основу этой статьи положены мои беседы со студентами и молодыми режиссерами, только начинающими свой путь в киноискусстве. Я не претендую на теоретические открытия или на всестороннее освещение вопроса о киномонтаже. Но, поскольку в очень многих наших картинах ясно видно забвение основ монтажного мышления, мне хочется напомнить читателям об особенностях могучего кинематографического оружия — монтажа, которому придавали такое значение С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин и другие мастера, закладывавшие основы советской кинематографии.

* * *

Как только были сняты два первых кинематографических кадра, как только изобретатель кинематографа догадался, каким образом склеить их, появился на свет монтаж.

Кинематограф неотделим от монтажа. Кинофильм был есть и всегда останется пленкой, склеенной из кусочков. Даже если мы научимся записывать изображение на магнитную ленту или на проволоку — все равно «кусочное» строение кинокартины сохранится.

Монтаж возник только как техническая склейка, но к концу эпохи немого кинематографа стал сильнейшим выразительным средством. Почекрк режиссера выражался в монтаже в той же мере, в какой он

выражался в характере работы с актером, в мизансценировании или в изобразительном решении картины. Однако сейчас монтаж находится в своеобразном положении, как бы на перепутье.

Появились кинематографические режиссеры, в том числе очень талантливые и очень крупные, которые считают, что, по существу говоря, монтаж есть скорей печальная неизбежность, чем органическое свойство кинематографа. В наших картинах кадры делаются все длиннее, все большее место занимают разнообразные виды съемки с движения. Монтажные склейки теряют остроту, принципиальность, выразительность, становятся небрежными.

Возникновение широкого экрана сулит дальнейшие изменения монтажного мышления, ибо широкий экран, по самому характеру изображения тянущий кинематограф к панораме, по-видимому, еще больше углубит процесс развития новых форм внутrikадрового монтажа, то есть форм непрерывной съемки длинными кусками.

Таким образом, монтаж постепенно превращается в приятное воспоминание о временах немого кинематографа.

Между тем уже очень давно Эйзенштейн заметил, что монтаж не является прерогативой кинематографа. Его можно обнаружить в литературе, и в живописи, и в других искусствах. Но в кинематографе он существует в наиболее открытой, ясной, бесспорной и сильной форме. Кинематографист Эйзенштейн первым применил монтажный метод для исследования прозы и поэзии. Тем забавнее, что именно со стороны кинематографистов началась атака на монтаж.

Если представить себе любую сцену, снятую панорамой, то, вообще говоря, в жизни можно наблюдать события примерно таким же образом. Если обозревать толпу при помощи непрерывно движущейся камеры, то так же можно наблюдать ее, просто переводя взгляд с одного человека на другого или проходя между людьми. В этом сила съемки с движения, но в этом же и ее слабость.

Сцена, снятая с движения, приобретает особое жизнеподобие. Ведь человек видит мир как бы в бес-

прерывной панораме. Взгляд его все время блуждает, и даже если иногда останавливается, сосредоточившись на каком-нибудь предмете, то вслед за тем вновь начинает свое бесконечное обозрение мира. Как бы стремительно мы ни переводили глаза с предмета на предмет, все равно мы переводим их панорамой. Конечно, глаз человека гораздо оперативнее кинокамеры. Мы свободно фокусируем свое зрение на бесконечную глубину и вслед за тем перебрасываем его на предмет, стоящий рядом. Кинокамера не может поворачиваться с такой легкостью и быстротой, как наш взгляд. Тем не менее беспрерывное движение камеры чем-то напоминает нам ощущение рассматривающего глаза, хотя, разумеется, камера может повторить путь взгляда человека лишь в очень ослабленном, упрощенном, затрудненном, отяжеленном виде. В некоторых случаях это создает очень сильный и своеобразный эффект. Сила панорамной съемки заключается в конкретной ощущимости единой точки зрения, в точном ощущении реального пространства и реального времени. Именно поэтому длинные движущиеся кадры стали особенно культивироваться в картинах, авторы которых добиваются максимального жизнеподобия зрелища.

В противоположность этому монтажный метод съемки неизбежно ведет к ряду чисто кинематографических условностей. Любая монтажная перебивка разрушает непрерывность реально текущего времени; время неизбежно уплотняется или растягивается. То же самое происходит и с пространством. Ощущение непосредственного наблюдения исчезает. Восприятие зрелища резко меняется.

Монтажно построенная сцена требует от зрителя энергичной работы по соединению и осмысливанию кадров, то есть работы «довоображения». Монтажный метод съемки заставляет зрителя конструировать в своем сознании общий очерк события, о котором он судит по отдельным сталкивающимся деталям, частностям, ракурсам его.

Таким образом, восприятие монтажно построенного зрелища более сложно, оно носит более творческий, активный, конструктивный характер.

Для пояснения этой мысли разрешите привести широкий известный пример: сцену расстрела демонстрации на одесской лестнице из «Броненосца «Потемкин».

Человек в жизни так увидеть расстрел не может. Сцена эта растянута во времени по сравнению со своей реальной протяженностью, потому что каждая секунда расстрела превращена Эйзенштейном в длительное событие. Одновременно происходящие действия — катится коляска, падает женщина, бежит человек, стреляют солдаты — перечисляются последовательно. Время резко растягивается при помощи дробления действия на монтажные элементы.

То же самое происходит и с пространством. Оно развернуто благодаря монтажу и теряет реальную точность. Количество маршей лестницы увеличено, ибо режиссер многократно повторяет в разных аспектах одно и то же происходящее событие; он рассматривает его то общим, то средним планом, то в многочисленных крупных планах — то кричащая женщина, то сапоги солдат, то мать с ребенком, то инвалид и т. д.

Если в жизни проследить подобное событие с позиций, использованных Эйзенштейном, то так наблюдать его смогли бы только сотни людей одновременно, причем некоторые с точек зрения, вообще маловероятных для человека.

В жизни расстрел демонстрации и бегство толпы по лестнице могли занять лишь очень мало времени. Одесская лестница невелика, если не ошибаюсь, в ней всего три-четыре марша. Вряд ли потребуется больше одного, максимум двух залпов, чтобы толпа скатилась по этой лестнице и рассеялась.

Рассматривая монтажно построенную Эйзенштейном сцену расстрела, зритель конструирует собственную лестницу, гораздо более длинную. В его сознании возникает образ события гораздо более значительный, динамический, темпераментный и масштабный, чем это могло бы быть на самом деле.

Таким образом, при монтажной съемке аппарат способен показывать явление с немыслимой для жизни подробностью и невозможной для одного наблюдателя сменой впечатлений. Пожалуй, только

литература может в этом отношении соперничать с монтажной съемкой. Впрочем, будучи патриотом своего искусства, я полагаю, что даже литература вынуждена здесь отступить перед кинематографом.

Были писатели, скажем Пруст, которые пытались краткое событие анализировать с таким пристальным вниманием, с таким обилием подробностей, что на описание мельчайшего душевного движения у них уходило много страниц. Но при таком письме исчезает действенный характер события, исчезает его динамика, остается только литературно-умозрительный анализ.

В «Броненосце «Потемкин» событие не теряется, а, наоборот, приобретает дополнительную силу, делается еще более выпуклым, еще более ощутимым во всех подробностях, а энергия и темперамент только нарастают. Для того чтобы увидеть лицо кричащей женщины с разбитыми очками и вытекающим глазом, достаточно одной секунды. Но для того чтобы литературно донести до читателя образ этой кричащей женщины, необходимы по крайней мере несколько строк описания. Только кинематограф способен в кратчайший отрезок времени продемонстрировать целый поток динамических, характерных явлений.

Мы знаем, чем крупнее план, тем он однозначнее и поэтому тем меньше времени требуется на его прочтение зрителем. Если крупные планы монтируются в цепи событий, подхватывая и поддерживая друг друга, то длительность их может быть ничтожна. Пусть перед зрителем в уже экспонированной ситуации мелькнет, скажем, испуганное лицо молодого солдата: рябого, лопоухого, курносого, рыжего, небритого, с голубыми глазами, губастого, наивного, глупого, в рваной гимнастерке с оторванным погоном, со шрамом на лице, — все эти приметы он прочитает на крупном плане в течение одной секунды. Но, чтобы подробно описать этого солдата, приметы его внешности, его душевное движение, в литературе потребуется довольно много места, а следовательно, и много времени для чтения, для воссоздания полноценного образа в сознании читателя.

Подробное описание того, что происходит на коротком отрезке монтажно построенной кинематографии

ческой сцены с разнообразными лицами, соединившимися в каком-то едином действии, потребует многих страниц, а следовательно, при этом неизбежно пропадает выпуклая динамичность зрелища, его энергия, его скатая действенность.

Именно эти свойства монтажной съемки — возможность сгущать событие, уплотнять и растягивать время, строить условное пространство и остро сталкивать разные аспекты зрелища, обозревать его с неведомых дотоле точек зрения — привели к бурному развитию монтажа в немом кинематографе.

Появление моментальной фотографии, а особенно кинематографа установило для человечества целый ряд новых ракурсов, новых аспектов зрения. Можно посмотреть сотни живописных батальных полотен, и почти повсюду скачущая галопом лошадь будет изображена таким образом, что ее передние ноги выброшены вперед, а задние откинуты назад. Но кинематограф доказал, что фактически в галопе лошади нет такого момента, при котором все четыре ноги находятся в том положении, которое, как правило, изображают художники. Это наиболее видимое для человека положение ног в галопе, но оно не одновременно для четырех ног. Только редчайшие из художников, например Хокусаи, схватывали у животных такие положения, которые казались даже неестественными, пока кинематограф не доказал, что они правдивы.

В одном из скифских курганов было найдено изображение оленя в очень странной и сложной позе: животное подогнуло все четыре ноги под живот. В течение многих лет вокруг этого изображения шел спор: скифское искусство далеко от стилизованной условности, олень изображен реалистически, почему же он находится в таком странном положении? Одни полагали, что это ритуальный олень, мертвый, другие, что, поскольку он изображен на браслете, ноги подогнуты для того, чтобы изображение удобнее поместилось на узкой пластинке. Но при съемкеapidom выяснилось, что испуганный олень, убегая стремительными прыжками, в середине прыжка, в его кульминации, на мельчайшую долю секунды принимает именно это положение — прижимает четыре ноги к животу. Наш

глаз этого не улавливает, мы смогли увидеть это только через кинематографическое изображение. Скифский глаз, очевидно, был настолько острым, что улавливал и это положение. В этот наиболее яркий момент скачки скиф и изобразил оленя.

Таким образом, кинематограф открыл нам точки зрения, которые были доступны лишь единицам, но отсутствовали у человечества в массе. Рядовому человеку трудно увидеть то, что увидел кинематограф, увидел Хокусай, десятилетиями изучавший полет птиц или движение рыб.

Думается мне, что монтаж тоже позволил увидеть событие так, как не может видеть его никакой глаз. Он позволил так охватить, разъять на части и вновь сконструировать зрелище, как не может этого сделать никакой самый гениальный художник с самым прозорливым глазом ни в каком искусстве, кроме кино.

Выше я говорил, что динамические, панорамные методы съемки в известной мере напоминают жизненное рассмотрение события человеческим глазом. Возьмем такой пример.

Солдат во время штурма Зимнего впервые попадает во дворец, входит в тронный зал, — входит один. После ярости и грома штурма — тишина, огромное пространство невиданно великолепного пустого помещения...

Можно найти много способов передать ощущения солдата. Можно сразу показать общий план зала; можно пройти по залу панорамой вместе с солдатом, аппарат может медленно проплывать по стенам, между колоннами, канделябрами, золочеными креслами, картинами и т. д. А можно начать с того, что показать резную ручку двери, потом люстру, золоченые кресла, затем лицо солдата, весь зал с точки зрения солдата и, наконец, маленькую фигурку солдата на паркете, взятую сверху.

Блуждания камеры по стенам могут создать иллюзию физического ощущения солдата. Они безусловно убедят в том, что мы видим этот зал его глазами, проходим вместе с ним по залу. Но монтажный метод столкновения крупных деталей с общими планами, как мне кажется, выразительнее раскроет предмет-

ность тронного зала. При этом мы можем выбрать и столкнуть такие детали, так вмонтировать их в общие планы, что возникнет новое качество мысли, рожденное прямым столкновением взгляда солдата с предметным миром зала. Думается мне, что этот метод в данном случае наиболее кинематографичен и плодотворен.

С другой стороны, возьмем, например, картину Серова «Петр Первый». Как снять в кинематографе эпизод, который наиболее точно передал бы содержание этой картины? Петр идет по набережной, за ним его советники. Он стремительно движется вперед, через хаос строительства порта. Разумеется, лучше всего снять это сплошной панорамой: мелькают мимо корабли, паруса, бревна, тачки с песком и щебнем; мелькают мужики, подрядчики, солдаты, видны груды камня, ядра, канаты. А Петр идет с придворными и на ходу отдает распоряжения. В данном случае движение не только органично для мизансцены, но, кроме того, сама панорама, само накопление проплывающих мимо деталей придают всему действию новый смысл, который усиливается от того, что мы видим все приметы строительства собранными в едином куске, в едином движении.

Разумеется, можно снять эту сцену в ряде статических кадров, но, думается мне, это будет гораздо хуже. Панорама органически входит в замысел этой сцены.

С моей точки зрения, кроме чисто бытовых случаев съемки с движения есть три условия принципиального применения панорамы.

Во-первых, панорама открывает масштаб события. В случае с Петром движение его через верфь, беспрерывное наблюдение за ним помогают зрителю ощутить объем стройки, ее разнообразие, ее размах. Аналогичную панораму применил, скажем, Ю. Райзман в картине «Летчики»: герои проходят по аэродрому, а за ними беспрерывно, один за другим, проплывают стоящие истребители. К концу этого прохода обычно раздавались аплодисменты. Они были адресованы не актерам, а самолетам. Никакое монтажное накопление самолетов не могло бы создать

этого эффекта, ибо важно было, что эти истребители стоят на одном аэродроме, собраны в одном месте.

Такой же характер носит панорама в американской картине «Вива Вилья» — эпизод боя в городе. Аппарат, поворачиваясь, захватывает улицы одну за другой, описывает полный круг и показывает, что бой кипит повсюду. Можно снять это в ряде монтажных кадров, но тогда это будет ряд пунктов боя, а панорама дает ощущение масштаба сражения, охватившего весь город, дает жизненно убедительное доказательство этого масштаба.

По этому же принципу была сделана панорама в эпизоде вступления немцев в Краснодон в картине «Молодая гвардия».

Уже из приведенных примеров ясны второе и третье принципиальные преимущества панорамы: она убедительно показывает зрителю одновременность действия (ибо монтаж, как уже было сказано, разрушает реальное течение времени) и единство места действия (ибо монтаж разрушает и ощущение реального пространства, вернее, деформирует его).

В одной старой зарубежной кинокартинае была показана демонстрация забастовщиков. Применение вертикальной панорамы с поворотом камеры придало зрелищу большую убедительность и силу. Сделано это было так: по улице движется на зрителя толпа рабочих. Камера поначалу стоит низко, и мы видим только передние ряды. Затем камера начинает подниматься вверх, и, по мере того как меняется угол зрения, все большая и большая масса рабочих начинает влияться в кадр. Когда демонстранты подходят совсем близко к переднему краю кадра, камера вдруг поворачивается, и мы видим скрытый за углом отряд солдат с пулеметами. Это производит исключительно сильное впечатление. Монтажное сопоставление забастовщиков с солдатами, разумеется, не могло бы создать такого эффекта.

В американском фильме «На Западном фронте без перемен» беспрерывной панорамой снята атака американских солдат на немецкие окопы. Аппарат быстро движется вдоль окопа, причем в поле зре-

ния его — бегущие к окопу и падающие солдаты. Иногда на переднем плане мелькает спина стреляющего пулеметчика. На экране возникают все новые и новые фигуры солдат, и они падают и падают, прыгают в окоп, бегут и падают, падают без конца. Если бы эти падения, схватки, смерть, стрельбу снять в ряде отдельных кадров, никогда не получилось бы такого накопления масштаба. Выразительность кадра достигается именно движением: беспрерывно разворачивающаяся смерть. Здесь вся задача заключается в том, чтобы показать одновременность действия и ограниченность его в пространстве: на одном месте, в одну минуту.

Панорама, отъездное или наездное движение камеры, если применять эти приемы принципиально, могут привести к глубокому и новому осмыслинию зрелища.

В одной картине времен немого кинематографа рассказана история безработного, который бедствует со своей молодой женой. В самом конце картины он все же устраивается на работу и приносит домой первые заработанные деньги. Долго смотрят они на эти бумажки, которые избавят их от голода, и решаются потратить два доллара и пойти в цирк.

И вот финал картины: на ковре работает «рыжий», и с ним монтируется крупный план хохочущей пары. Это герой и его жена. Аппарат начинает медленно отъезжать. В кадр входят их соседи справа, слева, сверху, снизу. Вот в кадре смеются десять человек, затем пятнадцать, двадцать. Аппарат продолжает очень медленно отъезжать. Вот уже в кадре смеются сто человек, пятьсот, тысяча... Уже с трудом можно отыскать знакомую пару, потерявшуюся среди людского моря, а аппарат отъезжает все дальше, и зритель начинает понимать, что означает этот отъезд камеры; он означает: таких, как эти двое, — миллионы. Идет затемнение и надпись: «Конец».

Фильм повествует о судьбе двух людей, но отъездная панорама придает ему остroe социальное звучание. Это глубоко по мысли. Это волнует. Это подводит итог всему зрелищу. И в данном случае отъездное движение камеры нельзя заменить ничем.

Но возьмем теперь несколько строк из «Медного Всадника» Пушкина. Попробуем вчитаться и вдуматься в них, попробуем мысленно представить себе эти строки на экране.

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне...

Давайте пройдемся по этим строкам, рассмотрим их глазами кинематографистов и спросим себя: каким образом можно передать каждую из этих двадцати восьми гениальных строк с той точностью наблюдения, при которой была бы запечатлена именно та часть видимого мира, та деталь поведения героя, которую Пушкин предлагает нам увидеть.

Не будем ничего фантазировать, будем точно следовать за Пушкиным. Кстати, Пушкин видит мир почти

всегда так, как видит его хороший кинематографист: в виде сменяющихся движущихся или неподвижных, но всегда отчетливо ограниченных в пространстве картин, которые мы можем для простоты называть кадрами. В каждой из этих последовательно возникающих картин-кадров мы легко обнаруживаем точку наблюдения автора, то есть крупность и ракурс.

Если в данный момент Пушкин занят глазами Евгения, он не напишет рядом «пустая площадь»: глаза человека и пустая площадь никогда не соединяются у него в одну строку, не смонтируются в одно предложение, ибо это величины несоизмеримые, невозможные для единовременного наблюдения.

Рассматривая этот отрывок, мы ясно видим ряд кадров. Вот начало его:

Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел...

Это вступительный, ситуационный кадр. Допустим, что это довольно общий план. Во всяком случае, два героя столкновения — Петр и Евгений — сначала увидены Пушкиным вместе, в едином кадре. Евгений обходит вокруг памятника, как бы подбираясь к нему, оглядывая его, примеряясь к схватке.

Следующие две строки дают резкое укрупнение:

И взоры дикie навел
На лицо державца полумира...

Здесь, несомненно, два крупных плана — Евгений, Петр — по кадру на строку (монтажный темп ускорился двое):

И взоры дикie навел... (лицо Евгения)
На лицо державца полумира... (голова Петра).

Затем автор снова возвращается к Евгению:

Стеснилась грудь его. Чело
К решетке хладной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь...

Можно представить себе эти строки как наезд или ряд постепенных укрупнений, ибо Евгений видится, строка за строкою, все крупнее:

Стеснилась грудь его... (поясной план).

...Чело

К решетке хладной прилегло... (голова сквозь решетку)
Глаза подернулись туманом... (лоб и глаза)

Иными словами, Пушкин все пристальнее всматривается в Евгения, все ближе подводит нас к нему.

Затем следует явно более общий план с другой точки зрения:

...Он мрачен стал

Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав. —
Ужо тебе!..»

Здесь опять-таки чувствуется не один кадр:

... мрачен стал

Пред горделивым истуканом...

Это явно композиция двух фигур: маленький Евгений перед огромным Петром. Затем идет либо укрупнение Евгения, либо даже ряд его укрупнений:

... зубы стиснув, пальцы сжав...

Можно увидеть здесь и портрет и даже крупный план руки, кулака, и затем снова лицо. Во всяком случае, в этом шестистишии вначале дается возвращение к общему плану, на котором видны оба противника, либо даже к двум общим планам: Евгений — Петр (этот отход необходим Пушкину перед тем, как перейти к прямой схватке) и вслед за тем — стремительный бросок к Евгению, к его лицу, руке.

Итак, в ряде кадров мы видели, как Евгений обходил памятник (общий план), как встретились его глаза с лицом Петра (крупные планы), как прижался Евгений лбом к решетке. Затем мы отошли дальше, увидели обоих противников — порознь или в едином плане, —

вновь приблизились к Евгению, чтобы взглянуться в его лицо, руки, глаза, услышать его реплику, и затем, прежде чем на наших глазах что-либо произошло с памятником, Евгений

...вдруг стремглав
Бежать пустился...

Почему? Причина разъясняется в следующем кадре:

Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Сначала Евгений испугался, побежал, и только вслед за тем в резком монтажном стыке мы увидели поворот головы Медного Всадника.

После крупного поворота медной головы Петра аппарат возвращается к Евгению на обширном общем плане:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Здесь в длинном кадре (пять строк) бежит стремглав по огромной пустой площади маленький Евгений, бежит один — скок Медного Всадника только в звуке.

Следующее четверостишие — это как раз кадр Медного Всадника, кадр еще более масштабный, пространственный, с широко взятым небом:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне...

К финалу эпизода все возрастают масштабы кадров, включаются огромные пространства пустого Петербурга под бледным небом, перспективы его площадей, громадные полотна мостовых, потрясенных скоком Медного Всадника.

Одновременно с возникновением стремительного движения в этих огромных общих планах замедляется монтажный ритм, ибо на каждую картину-кадр падает уже четыре-пять строк, в то время как при описании непосредственной стычки кадры занимали две строки, строку, а то и меньше. Это точно соответствует монтажным законам кинематографа: более «общий» план должен дольше держаться на экране, чтобы быть до конца прочитанным, чтобы впечатление его полностью отложилось.

В заключительном четверостишии эпизода опять, как вначале, оба противника даются — это очевидно — в самом общем плане или в ряде общих планов:

И во всю ночь безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал...

Мы увидели ряд потрясающих зрительно-звуковых картин, написанных Пушкиным с необыкновенной глубиной поэтической мысли и звукового совершенства.

Из всех существующих искусств только кинематограф может построить адекватное этим строкам зрелище, передать и смены зримых картин, и ритм, и звуковую симфонию, — но он может сделать это, только пользуясь монтажным методом.

В самом деле, даже если стать целиком на позиции адептов современного движущегося панорамного кинематографа, разобранный нами отрывок из «Медного Всадника» без монтажа, без столкновения ракурсов, пользуясь только наездами, отъездами и поворотами, выразить на экране невозможно. Камере при этом пришлось бы проделать головокружительный, немыслимо сложный путь соединения отдельных установленных Пушкиным точек зрений и ракурсов.

По сути говоря, мизансцена этого отрывка исключительно проста:

Памятник. Евгений один раз обходит вокруг постамента. Затем он останавливается, прижимается лбом к решетке, вглядывается в лицо Петра, выпрямляется, произносит свою реплику и бросается бежать. Всадник скачет за ним. Такова мизансцена этого столкно-

вения: один круг и прямолинейное движение. Больше ничего. Но, разглядывая Евгения и Медного Всадника, Пушкин как бы разбивает эту простейшую мизансцену на ряд отдельных, ясно очерченных планов, большинство из которых явно статично.

Давайте проследим, как чередуются точки наблюдения автора или, что то же самое, как переставляется камера, сменяя крупности и ракурсы.

Вначале автор (или камера) рассматривает мизансцену события откуда-то со стороны, для того чтобы видеть постамент и обходящего вокруг него человека. Затем Евгений виден в лицо, следовательно, камера резко передвинута: она оказалась между памятником и человеком: виден крупный план Евгения. Затем идет крупный план Медного Всадника, для чего следует переставить камеру, повернуть ее на 180° и поднять значительно выше, приблизив ее к лицу статуи. Затем вновь берется Евгений в ряде планов, то более крупных, то более общих. Если снимать эти планы, пользуясь движением камеры, то придется многократно наезжать на Евгения, заезжать ему за спину, отъезжать от него, снова обходить его кругом и заглядывать в лицо.

Вслед за тем Евгений бросается бежать. В следующей строке мы видим поворачивающуюся голову Медного Всадника, для чего камера должна также повернуться на 180° и значительно подняться, чтобы увидеть лицо Петра крупно.

В следующем кадре мы видим бегущего по площади Евгения. Следовательно, камера опять должна повернуться на 180°.

Вслед за тем по площади скачет Медный Всадник, то есть камера вновь поворачивается и меняет ракурс.

Если попробовать проследить все эти повороты камеры, то окажется, что для того, чтобы снять эту сцену с движения, камере придется проделать невозможный, сложнейший путь. При переброске с лица Евгения на лицо Петра будет проноситься площадь, отдельные ракурсы будут соединены ненужным, лишним, отяжеляющим действие вйдением поворачивающегося, колеблющегося, колышущегося, пролетающего мира.

Есть такой термин в медицине: соединительная ткань. При некоторых болезнях, например, при цирозе печени, соединительная ткань неправомерно разрастается, не неся полезных функций, нарушая нормальную деятельность организма. Вот такого рода циррозная соединительная ткань возникает в этом отрывке, если попробовать применить к нему метод съемки с движения.

Монтаж органически включен в этот эпизод; выразительность его целиком лежит в области столкновения контрастных, остроракурсных кадров.

Я привожу литературный пример, подтверждающий закономерность монтажного мышления не потому, что не мог бы обнаружить аналогичные кинематографические примеры, но потому, что вне экрана, на бумаге или в речи, литературные образы более доказательны.

В высокой литературе можно обнаружить основные монтажные приемы: разбивку на планы, параллельный монтаж, контрастные столкновения, смену крупностей и т. д. Разумеется, некоторые законы монтажа, вытекающие из самого изобразительного характера кадров, литературе неизвестны, так как она не имеет дела с непосредственно зримым материалом.

Скажем, всем кинематографистам хорошо известно правило монтажа диагонально построенных композиций. Известно, что противоположные диагонали всегда хорошо монтируются, отвечают друг другу и что диагонали, одинаково направленные, монтируются хуже. Литература не имеет дела с диагональными композициями, но зато примерно аналогичные законы мы можем обнаружить в живописи.

Киноискусство не заимствовало монтажных приемов ни у литературы, ни у живописи; оно пришло к ним своим путем, но по мере усовершенствования монтажа начали обнаруживаться соответствия между некоторыми законами кинематографического соединения кадров и законами литературного построения эпизода. Иными словами, кинематограф в своем развитии достиг уровня, при котором вырабатывавшиеся тысячелетиями законы литературы стали в известной мере и его законами.

Дальнейшее движение, дальнейшее развитие монтажных форм неизбежно должно оставить литературу позади. Из всех искусств только кинематограф обладает ни с чем не сравнимыми возможностями прямого столкновения ярких зрелищных кусков, непосредственно воспринимаемых зрителем.

Но в целях наглядности в этих беседах мы все же прибегнем еще к нескольким литературным примерам.

В монтажном строении картины существует своя сложная архитектоника, сложное соотношение частей. Единицей монтажа является, как известно, кадр. Но кадры складываются в монтажные фразы, а монтажные фразы образуют эпизод, подобно тому как прозаическое литературное произведение делится на главы, главы — на абзацы, а абзацы — на фразы от точки до точки.

При анализе любого монтажно снятого эпизода легко обнаружить дробление его не только на отдельные кадры, но и на группы кадров, своим сложением организующих отдельные звенья эпизода, то есть монтажные фразы. Эти монтажные фразы легко обнаружить в любой картине.

Скажем, в фильме «Ленин в 1918 году» эпизод покушения, который можно рассматривать как главу картины, разбит на несколько подглавок (абзацев), каждая из которых в свою очередь делится на отдельные монтажные фразы.

Сразу же после выстрела Каплан следует первый абзац, в котором разрабатывается тема тревоги. Он состоит из четырех монтажных фраз:

первая монтажная фраза — люди бегут из цеха по двору;

вторая монтажная фраза — Василий задерживает у ворот завода Каплан, за которой гонятся рабочие, швыряет ее о забор, передает в руки преследующих, бросается во двор;

третья монтажная фраза — Василий и шофер машины не подпускают Новикова к лежащему Ильичу. Новиков убегает;

четвертая монтажная фраза — повторение первой: люди бегут по двору, между заводскими путями и т. д.

Каждая из этих четырех фраз состоит из ряда кадров разной крупности, но все они построены в одинаково бурном движении.

За сим следует монтажная точка эпизода: из цеха выбегает последний человек — цех пуст. Этот кадр гораздо длиннее и «общее» предыдущих. Монтажная точка подчеркивается в звуковом ряду резкой сменой музыкальной темы: бурная оркестровая тема тревоги сменяется темой скорби.

Следующий монтажный эпизод разрабатывает тему народного горя. Он также состоит из ряда монтажных фраз. Кадры в нем значительно длиннее, люди статичны, движение камеры (там, где оно есть) замедлено.

Третий монтажный абзац эпизода разрабатывает тему гнева.

Кадры внутри монтажной фразы собираются по внутреннему сходству, по смысловому и эмоциональному единству, так как они раскрывают ту или иную часть общей мысли эпизода.

При анализе каждой из хорошо построенных монтажных фраз легко обнаружить ее структурную и ритмическую целостность, композиционную завершенность.

Вот пример отчетливо читающейся литературной монтажной фразы из того же «Медного Всадника».

После общего плана только что затопленного города («и всплыл Петрополь, как Тритон по пояс в воду погружен») следует монтаж динамических деталей наводнения:

Осада! приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плынут по улицам!

Эта монтажная фраза сделана перечислительным методом: от окон, к которым подступила вода, до

всплыvших гробов, плывущих по улицам, монтируется цепь кадров — примет бедствия.

Когда мы склеиваем монтажную фразу из кинематографических кадров, то всегда стараемся строго организовать ее. Смена крупностей и ракурсов исходит из эмоционального и смыслового содержания фразы. Архитектоника фразы, принцип смены крупностей и ракурсов имеют огромное значение. Но и в литературе мы можем найти прямые аналогии.

Вот, например, монтажная фраза, композиционно построенная Пушкиным на беспрерывном укрупнении кадров (все тот же «Медный Всадник»):

Тогда на площади Петровой, (общий план площади)
Где дом в углу вознесся новый, (часть площади)
Где над возвышенным крыльцом (средний план)
С подъятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые, (еще крупнее)
На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки скжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений... (все крупнее и крупнее).

Последние три строки можно прочесть и как единый план Евгения и как несколько его укрупнений. Но, во всяком случае, как видите, в этом отрывке идет беспрерывное укрупнение кадров — камера скачками приближается к Евгению, одновременно меняя угол зрения: все более снизу — вверх, все более приподнятое видимое. На это изменение угла зрения указывают определенные слова, вводимые в каждый кадр: «дом вознесся новый», «над возвышенным крыльцом», «с подъятой лапой», «на звере мраморном верхом».

Кадры этой монтажной фразы продолжают укрупняться и дальше:

...Он не слыхал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Как дождь ему в лицо хлестал,
Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал,

В этих строках Евгений рассматривается уже в ряде частных крупных планов: ноги, которые омываются водой, голова, с которой слетела шляпа.

И, наконец, вся монтажная фраза заканчивается самым крупным планом — планом глаз Евгения:

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижны были.

Таким образом, эта монтажная фраза от общего плана захлестнутой наводнением площади через цепь укрупнений доходит до плана глаз человека. Глаза — это заключительный кадр фразы, это монтажная точка. После глаз идет сразу скачок на самый общий план того, что видит Евгений, и это относится уже к следующей монтажной фразе:

...Словно горы,
Из возмущенной глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашеный, да ива
И ветхий домик...

В этой монтажной фразе Пушкин снова обращается к общему очерку наводнения, заканчивая его фигурой Медного Всадника среди волн.

Кадры, завершающие в кинокартине монтажные фразы, не только являются переходной ступенькой к дальнейшему развитию действия, они должны создавать ощущение композиционной завершенности самой фразы. В еще большей степени это относится к кадрам, заключающим большой монтажный эпизод. Шекспир ведет большую сцену в белых стихах без рифмы, но две последние строки в сцене он обычно рифмует, создавая ощущение точки, завершенности эпизода. Точно так же С. М. Эйзенштейн во второй серии «Ивана Грозного» ведет ряд эпизодов в остро диагональном построении кадров, но последний кадр

или последние два-три кадра он обычно строит фронтально, создавая ощущение точки, завершенности эпизода, рифмы.

До сих пор мы занимались литературными монтажными примерами. Не обращаясь к смыслу монтажных приемов в литературе, мы как бы довольствовались самой констатацией наличия этих примеров. Но ведь монтаж преследует не только цели выразительности, не только экономию средств для создания наиболее сильного впечатления; монтаж — это прежде всего средство осмысления события. Через найденную монтажную форму художник прежде всего идейно трактует происходящее, и здесь опять можно прибегнуть к литературным примерам, ибо монтаж всегда существует в литературе, — в хорошей литературе — хороший монтаж.

Наиболее интересен в этом отношении Л. Н. Толстой. Монтаж часто применяется им не только в целях выразительности, но прямиком выражает авторское отношение к происходящему.

Возьмем кусок из первого тома «Войны и мира» — эпизод, в котором Пьер после приема у Анны Павловны Шерер и беседы с князем Андреем приезжает на холостую офицерскую квартиру к Анатолию Курагину. В этом эпизоде Долохов на пари берется выпить бутылку рома, сидя наружном откосе окна.

В этом эпизоде, так же как в разобранных нами отрывках из «Медного Всадника», обращает на себя внимание тончайшее монтажное видение писателя, которое дает поучительный пример принципиальной организации зрелища. В особенности важно, что это камерный эпизод, то есть как раз тот материал, в котором монтаж более всего предан забвению, в котором чаще всего торжествует беспрерывное блуждание аппарата.

Эпизод начинается так:

«Подъехав к крыльцу большого дома у конногвардейских казарм, в котором жил Анатоль, он (Пьер. — М. Р.) поднялся на освещенное крыльцо, на лестницу, и вошел в открытую дверь. В передней никого не было; валялись пустые бутылки, плащи, калоши; пахло вином, слышался дальний говор и крик.

... Пьер скинул плащ и вошел в первую комнату, где стояли остатки ужина и один лакей, думая, что его никто не видит, допивал тайком недопитые стаканы. Из третьей комнаты слышалась возня, хохот, крики знакомых голосов и рев медведя».

Эти звуки Пьер слышал еще в прихожей, но там, в прихожей, он еще не разбирал голосов и рева медведя. Когда он вошел из прихожей в первую комнату, звуки стали гораздо отчетливее, — Толстой подчеркивает это. Это сделано для того, чтобы монтажным путем опустить проход Пьера через остальные комнаты. Резкое усиление звука дает возможность переброситься прямо на самую дальнююю комнату:

«... Человек восемь молодых людей толпились озабоченно около открытого окна».

Опустим ту часть эпизода, где Пьера поят вином, где излагаются условия пари, где выламывается рама и т. д. В ней можно обнаружить интересные монтажные приемы, но они не так примечательны, как в завершающей, кульминационной части.

Экспозиция эпизода заканчивается тем, что на окно влезает молодой худощавый мальчик, лейбгусар, заглядывает вниз и испуганно говорит: «у... у!» Долохов сдергивает его с окна. Опасность предприятия подчеркнута, вся подготовка завершена.

Теперь давайте читать дальше строки эпизода, отмечая точки, которые повсюду означают здесь для нас «смену кадра». Это чередование кадров ощущается с исключительной наглядностью:

«Поставив бутылку на подоконник, чтобы было удобно достать ее, Долохов осторожно и тихо полез в окно».

Это, очевидно, довольно общий план, ибо Долохов во весь рост лезет в окно. Он освещен из окна бледным светом раннего утра.

Далее следует:

«... Спустив ноги и распершился обеими руками в края окна, он примерился, уселся, отпустил руки, подвинулся направо, налево и достал бутылку».

Эта фраза — явное укрупнение по сравнению с предыдущей, но все же это не крупный план Долохова, так как сюда входят и руки, и ноги, и бутылка. Доло-

хов движется направо и налево, и все это отделено только запятыми, то есть увидено Толстым в единой картине, в едином, как мы говорим, кадре. По-видимому, это средней крупности кадр сидящего на окне Долохова.

За ним следует:

«Анатоль принес две свечки и поставил их на подоконник, хотя было уже совсем светло».

Как видите, Толстой на минуту бросает Долохова. В самый напряженный момент автор вдруг, выражаясь кинематографическим языком, «берет в кадр» Анатоля, идущего откуда-то со свечами, и затем вновь возвращается к Долохову — монтажно или панорамой. Анатоль ставит на подоконник свечи. Зачем это нужно Толстому? Это объясняется в следующей фразе:

«Спина Долохова в белой рубашке и курчавая голова его были освещены с обеих сторон».

Теперь Долохов стал подлинным центром мизансцены, он выделен специальным светом: освещен контражуром из окна и с двух сторон передним светом. Да еще вдобавок на нем белая рубашка. Он стал самым светлым пятном во всей комнате. Редко обнаружишь у профессионального сценариста наших дней столь точное световое осмысление эпизода, которое, казалось бы, кинематографисту гораздо нужнее, чем прозаику.

Поставив свечи по обе стороны Долохова, осветив его, Толстой, казалось бы, должен был сейчас же приступить к описанию процедуры питья, но он поступает не так. Резким, явно монтажным приемом он вновь уходит на время от Долохова. Вот что следует после фразы о том, что спина Долохова была освещена с двух сторон:

1. «Все столпились у окна». (Общий план.)
 2. «Англичанин стоял впереди». (Первое укрупнение.)
 3. «Пьер улыбался и ничего не говорил». (Второе укрупнение.)
 4. «Один из присутствующих, постарше других, с испуганным и сердитым лицом, вдруг продвинулся вперед и хотел схватить Долохова за рубашку.
- Господа, это глупости; он убьется до смерти, —

сказал этот более благоразумный человек». (План несколько более общий, с резким движением вперед благоразумного человека, возможно, с поворотом камеры.)

5. «Анатоль остановил его.

— Не трогай, ты его испугаешь, он убьется. А?.. Что тогда?.. А?..» (Групповой план Анатоля и благоразумного человека; за ними, очевидно, гости.)

6. «Долохов обернулся, поправляясь и опять распершился руками.

— Ежели кто ко мне еще будет соваться, — сказал он, редко пропуская слова сквозь стиснутые и тонкие губы, — я того сейчас спущу вот сюда. Ну!..

Сказав «ну!», он повернулся опять, отпустил руки, взял бутылку и поднес ко рту, закинул назад голову и вскинул кверху свободную руку для перевеса». (Это самый длинный из кадров монтажной фразы; он является вместе с тем и монтажной точкой.)

Общая структура приведенной монтажной фразы, как видите, такова: после плана Долохова на окне следует: общий план гостей; два немых укрупнения (англичанин и Пьер); средний план с резким движением вперед благоразумного человека и, наконец, долгий план Долохова на откосе окна, завершающий монтажную фразу.

Итак, Долохов вскинул кверху свободную руку и поднес бутылку ко рту. Пить он пока еще не начал. Казалось бы, тут-то ему и сделать первый глоток. Все мы ждем этого первого глотка. Мы хотим его видеть. Но Толстой не хочет доставить нам этого удовольствия, он продолжает строить сцену остро монтажно и, после того как Долохов поднес, наконец, бутылку ко рту, Толстой дает следующий ряд кадров:

1. «Один из лакеев, начавший подбирать стекла, остановился в согнутом положении, не спуская глаз с окна и спины Долохова». (Средний план или сравнительно общий план, взятый в таком ракурсе, что большинство гостей, или даже все гости, остались за кадром и видна только фигура лакея.)

2. «Анатоль стоял прямо, разинув глаза».

3. «Англичанин, выпятив вперед губы, смотрел сбоку».

4. «Тот, который останавливал, убежал в угол комнаты и лег на диван лицом к стене».

5. «Пьер закрыл лицо, и слабая улыбка, забывшись, осталась на его лице, хотя оно теперь выражало ужас и страх».

6. «Все молчали». (Монтажная точка, конец монтажной фразы.)

Таким образом, в состав этой монтажной фразы входят три крупных плана (англичанин, Анатоль, Пьер), два средних (застывший в согнутом положении лакей и убежавший в угол комнаты благородный человек) и, наконец, общий план всей группы, завершающий фразу.

Следующая монтажная фраза начинается вновь не с Долохова, который надолго оставлен Толстым, а с повторения лица Пьера. Это естественно: для того чтобы после такого большого отвлечения в сторону вернуться к Долохову, Толстому необходимо, чтобы Долохова увидел кто-либо из присутствующих и, разумеется, лучше всего увидеть его глазами Пьера. Это не только основной персонаж, но это еще и человек, которому предстоит впоследствии вступить с Долоховым в смертельное единоборство. Испуг Пьера очень важен здесь. Он издалека подготавляет сцену дуэли Пьера с Долоховым, сцену, в которой Пьер нисколько не боится своей смерти. Но в данном случае он настолько испуган, что невольно закрывает глаза (в сцене дуэли закроют глаза другие свидетели). Как мы увидим дальше, каждое возвращение к Долохову Толстой делает через кадр Пьера, глядящего на Долохова. Точно так же должны были бы поступить и мы, строя мизансцены этой сцены.

Другого способа монтировать ее нет, если мы вслед за Толстым станем на путь строгого монтажного строения эпизода.

Итак, после общего плана («Все молчали») следует:

1. «Пьер отнял от глаз руки». (Крупный план — взгляд Пьера.)

Далее мы видим, что увидел Пьер:

2. «Долохов сидел все в том же положении, только голова загнулась назад, так что курчавые волосы затылка прикасались к воротнику рубахи, и рука с бутыл-

кой поднималась все выше и выше, содрогаясь и делая усилие». (Это средний план Долохова, ибо фраза начинается с общего очерка его фигуры: «Долохов сидел все в том же положении».)

Далее следуют два укрупнения:

3. «Бутылка, видимо, опорожнялась и с тем вместе поднималась, загибая голову». (В кадре — голова и бутылка.)

4. «Что же это так долго? — подумал Пьер». (Это явный крупный план Пьера, перекликающийся с головой Долохова и бутылкой.)

И опять от взгляда Пьера Толстой переходит к Долохову:

5. «Вдруг Долохов сделал движение назад спиной и рука его нервически задрожала; этого содрогания было достаточно, чтобы сдвинуть все тело, сидевшее на покатом откосе». (Вероятно, это не самый общий из планов Долохова, это скорее средний план, потому что в следующем кадре движение Долохова взято более общо.)

6. «Он сдвинулся весь, и еще сильнее задрожали, делая усилие, рука и голова его».

Затем идет резкое укрупнение:

7. «Одна рука поднялась, чтобы схватиться за подоконник, но опять опустилась».

Кадры смонтированы очень точно: средний план Долохова, более общий план и вслед за тем резкое укрупнение.

В этот момент кульминации события Толстой вновь оставляет Долохова и монтажным путем переходит к Пьеру:

8. «Пьер опять закрыл глаза и сказал себе, что никогда уж не откроет их. Вдруг он почувствовал, что все вокруг зашевелилось». (Крупный план Пьера, в который вводится в звуковом ряду гул голосов и шорох движения.) «Он взглянул».

9. «Долохов стоял на подоконнике, лицо его было бледно и весело.

— Пуста!»

Опять переход на Долохова сделан от взгляда Пьера.

Я полагаю, что весь этот абзац из девяти кадров составляет одну монтажную фразу, но, разумеется, кинорежиссер может решить вопрос и иначе. Можно сделать монтаж более подробным; можно выделить дополнительные укрупнения или, наоборот, кое-где допустить соединение рядом стоящих планов через поворот камеры. Но, во всяком случае, монтажная схема эпизода, предусмотренная Толстым, настолько точна, настолько убедительна, что принципиальное нарушение ее может привести только к ухудшению экранной версии события.

Спросим себя опять-таки: можно ли снять эту сцену, применяя длинные кадры с движениями, проезды, повороты, панорамы? Так же как и в примере из «Медного Всадника», это может привести только к появлению излишней соединительной ткани. Перед нами будут все время мотаться взад и вперед стены; камера вынуждена будет делать множество поворотов, отъездов и наездов,— при этом неизбежно пропадает острота прямого столкновения резко контрастных кадров, пропадает смысл прямого сопоставления Пьера и Долохова; исчезнут тщательно продуманные Толстым «купюры» действия; эпизод станет более вялым.

Но особенно важно другое.

«Купюры» в показе основного действия вводятся Толстым именно ради осмыслиения события, а не только для усиления эффекта. Разумеется, эффект опасности предприятия тоже возрастает от таких «купюр»: гораздо страшнее смотреть на убежавшего в угол благородного человека, на закрывшего глаза Пьера, на застывшего в неестественной позе лакея и даже на Анатоля, глупо вытаращившего глаза, чем на Долохова, который пьет бутылку рому. Пьющий ром Долохов показан только в тот момент, когда он вздрогнул и тело поползло вниз. После этого Пьер закрывает глаза, и движение Долохова вниз как бы продолжается в нашем сознании. Но дело здесь не только в том, чтобы обострить впечатление, «напугать» читателя. Дело в том, что страшная бессмысленность предприятия, нелепость бравады Долохова осмыслиается тем, как смотрят на него или отворачиваются

от него люди,— иными словами, именно монтаж помогает осмыслить эпизод.

Этот прием не менее отчетливо, а может быть, с еще большей остротой применен Толстым в эпизоде дуэли Пьера с Долоховым.

Долохов подробно экспонирован как бретер, наглец, отличный стрелок. Вместе с тем перед самой дуэлью выясняется, что Пьер вообще не умеет обращаться с оружием, что он никогда в жизни не стрелял.

Итак, отличный стрелок, офицер, наглый и холодный убийца, опытный дуэлянт встречается с добрым, кротким человеком, который никогда не стрелял и не хочет убивать никого, в том числе и Долохова. А Долохов, едучи на дуэль, разъяснял Ростову, что надобно идти на противника, как на медведя, никак не думать о последствиях, а опасаться только, чтобы противник, как медведь, не ушел,— и тогда обязательно попадешь и убьешь.

Серьезное предупреждение!

И вот начинается дуэль. Давайте посмотрим, как она смонтирована, как ведется эпизод.

«— Ну, начинать! — сказал Долохов.

— Что ж,— сказал Пьер, все так же улыбаясь.

...Денисов первый вышел вперед до барьера и провозгласил:

— Так как противники отказались от примирения, то не угодно ли начать: взять пистолеты и по слову «три» начинать сходиться.

— Р...аз! Два! Три!..— сердито прокричал Денисов и отошел в сторону».

Этой репликой и движением Денисова заканчивается экспозиция дуэли. Далее идет ее монтажная разработка. Она интересна тем, что первые шаги противников описаны Толстым трижды — здесь применен тот монтажный прием, которым мы в эпоху немого кинематографа растягивали время.

Вот как начинается дуэль:

1. «Оба пошли по протоптанным дорожкам все ближе и ближе, в тумане узнавая друг друга».

(А идти им нужно всего несколько шагов.)

2. «Долохов шел медленно, не поднимая пистолета, глядываясь своими светлыми, блестящими,

голубыми глазами в лицо своего противника. Рот его, как и всегда, имел на себе подобие улыбки».

Уже движение противников на общем плане, несомненно, повторяется в этом плане Долохова, иначе они давно успели бы дойти до барьера. Но вслед за тем Толстой в третий раз начинает сближение противников:

3. «При слове «три» Пьер быстрыми шагами пошел вперед, сбиваясь с протоптанной дорожки и шагая по цельному снегу».

Итак, очень важный момент начала так тщательно экспонированной, задолго подготовленной дуэли решен Толстым в монтажном приеме растянутого времени.

Вслед за тем идет ряд планов Пьера:

«Пьер держал пистолет, вытянув вперед правую руку, видимо, боясь, как бы из этого пистолета не убить самого себя. Левую руку он старательно отставлял назад, потому что ему хотелось поддержать ею правую руку, а он знал, что этого нельзя было».

Допускаю, что это два плана Пьера: один взят спереди, и мы видим вытянутую вперед руку с пистолетом, другой — сзади, мы видим заложенную за спину другую руку. Мы в кинематографе так, по частям, разрабатываем движение, когда особенно хотим подчеркнуть значительность его.

Далее следует новый кадр Пьера:

«Пройдя шагов шесть и сбившись с дорожки в снег, Пьер оглянулся под ноги, опять быстро взглянул на Долохова и, потянув пальцем, как его учили, выстрелил».

Следующий план:

«Никак не ожидая такого сильного звука, Пьер вздрогнул от своего выстрела, потом улыбнулся сам своему впечатлению и остановился».

Далее следует то, что видит и слышит Пьер:

«Дым, особенно густой от тумана, помешал ему видеть в первое мгновение; но другого выстрела, которого он ждал, не последовало. Только слышны были торопливые шаги Долохова, и из-за дыма показалась фигура». (Общий план, появление смутно видимой фигуры Долохова.)

«Одною рукою он держался за левый бок, другой сжимал опущенный пистолет». (Явно несколько крупнее.)

«Лицо его было бледно». (Еще крупнее.)

«Ростов подбежал и что-то сказал ему». (Вновь общий план Долохова в рассеивающемся дыму.)

Итак, применяется тот же самый прием, который мы проследили в предыдущем отрывке. Описание начинается с того, как идет Долохов, ясно видя Пьера, опустив руку, взглядываясь в Пьера и готовясь к смертельному выстрелу. Но тут же Толстой оставляет Долохова, оставляет в тот момент, когда от его взгляда читатель (или зритель), вероятно, должен испугаться за жизнь Пьера. Именно здесь Толстой переходит к Пьеру, который шагает, нелепо сбиваясь в снег, вдруг останавливается и стреляет куда-то в пространство. Лишь потом из тумана появляется раненый Долохов. Самый момент попадания, ранения опущен Толстым, как опущено было и распятие бутылки рому.

Толстой показывает выстрел Пьера, а не ранение Долохова, не событие (попадание), а нелепый характер выстрела важен для него. Таково монтажное решение начала сцены.

Итак:

«Ростов подбежал и что-то сказал ему.

— Не... нет,— проговорил сквозь зубы Долохов,— нет, не кончено,— и, сделав еще несколько падающих, ковыляющих шагов до самой сабли, упал на снег подле нее».

До сих пор мы не видели Долохова близко. Сейчас, когда Долохов ранен, Толстой начинает «монтажно» приближаться к нему, внимательно его рассматривать.

Итак:

«Долохов... сделав еще несколько падающих, ковыляющих шагов до самой сабли, упал на снег подле нее». (Общий план.)

Далее, после точки, следует:

«Левая рука его была в крови, он обтер ее о сюртук и оперся ею». (Значительное укрупнение предыдущего плана.)

«Лицо его было бледно, нахмурено и дрожало.

— Пожалу... — начал Долохов, но не мог сразу выговорить... — пожалуйте, — проговорил он с усилием». (Это крупный план. Крупность вы чувствуете по деталям мимики. Уже раньше было сказано про лицо Долохова, что оно было бледно. Но здесь, рассматривая Долохова вплотную, Толстой пишет подробнее: бледно, нахмурено, дрожало.)

Следующий кадр:

«Пьер, едва удерживая рыдания, бежал к Долохову и хотел уже перейти пространство, отделяющее барьеры, как Долохов крикнул: — К барьера! — и Пьер, поняв в чем дело, остановился у своей сабли». (Это план Пьера. Долохова в кадре нет. Слова «К барьера!» мы только слышим — поэтому слова эти поставлены в строку, не выделены.)

Зато в следующем кадре мы видим уже обоих противников:

«Только десять шагов разделяло их». (Это общий ситуационный план, необходимый Толстому для того, чтобы показать, насколько сблизились Долохов и Пьер, насколько опасным становится положение Пьера.)

За этим общим планом, в котором мы видим обоих противников, вновь следует ряд укрупнений Долохова:

1. «Долохов опустился головой к снегу, жадно укусил снег, опять поднял голову, поправился, подобрал ноги и сел, отыскивая прочный центр тяжести». (Первое относительное укрупнение, в котором мы видим всю фигуру сидящего Долохова.)

Этот кадр явно перекликается с фигурой Долохова, сидящего на окне, там он тоже отыскивал прочный центр тяжести. Мы знаем злобную волю Долохова, знаем, что он умеет держать себя в руках. Прямая монтажная и зрительная перекличка с эпизодом пари делается с этого момента все более ощутимой.

После того как Долохов отыскал центр тяжести, следуют такие кадры:

2. «Он глотал холодный снег и сосал его; губы его дрожали, но все улыбались». (Значительное укрупнение.)

3. «Глаза блестели усилием и злобой последних собранных сил». (Самое большое укрупнение.)

4. «Он поднял пистолет и стал целиться». (Возвращение к менее крупному плану.)

Начиная с общего плана двух противников и вплоть до последнего плана, когда Долохов стал целиться, эту часть эпизода можно рассматривать как законченную монтажную фразу, построенную в полной аналогии с монтажной фразой Долохова на откосе окна.

Итак, наступает самый страшный момент дуэли: Долохов целится в Пьера. Что следует за этим кадром? Пистолет? Лицо Пьера? Лицо Долохова? Выстрел? Нет, следует вот что:

«— Боком, закройтесь пистолетом,— проговорил Несвицкий». (Это особый кадр, ибо секунданты стоят в стороне.)

«— Закройтесь! — не выдержав, крикнул даже Денисов своему противнику».

Совершенно так же, как в эпизоде пари, когда в момент наивысшего напряжения Толстой оставил Долохова и обратился к лакею, к благоразумному человеку, к Пьеру, он и здесь бросает Долохова и обращается к секундантам, а вслед за тем к Пьеру, ибо третьим кадром в этой монтажной фразе следует:

3. «Пьер с кроткою улыбкой сожаления и раскаяния, беспомощно расставив ноги и руки, прямо своею широкой грудью стоял перед Долоховым и грустно смотрел на него».

Я лично полагаю, что этот кадр может быть взят через Долохова на Пьера, ибо Толстой пишет: «...стоял перед Долоховым...» Можно построить этот кадр так: на переднем плане спина Долохова и рука с пистолетом, дуло которого направлено прямо на Пьера, стоящего лицом к нам. Можно, однако, представить себе этот кадр и иначе, скажем, разбить его на два или даже на три плана, ввести крупный план кротко улыбающегося Пьера, его фигуру в рост, но так или иначе спину Долохова и пистолет, направленный прямо на грудь Пьера, должны, по-видимому, присутствовать в этой фразе. Засим следует:

«Денисов, Ростов и Несвицкий зажмурились. В одно и то же время они услыхали выстрел и злой крик Долохова».

Следующий кадр:

«— Мимо! — крикнул Долохов и бессильно лег на снег лицом книзу».

Итак, в кадре выстрела не было, выстрел был только в звуке. Это монтажное построение целиком исходит из толстовской идеи эпизода: дуэль, как всякое убийство, всякое насилие, бессмысленна, нелепа и недопустима, ибо человек не имеет права посягать на жизнь другого человека. Бессмысленность дуэли доказывается тем, что человек, который не умеет стрелять и не хочет убивать, попадает, а человек, умеющий стрелять и желающий убить, не попадает.

Чтобы еще явственнее раскрыть эту мысль — неправомочность человека убивать себе подобных, — Толстой выводит Пьера вперед и ставит его грудью перед человеком, который всей душой жаждет убийства. Но сами выстрелы и результаты их — попадания и промахи,— то, что обычно мы считаем главнейшим в дуэли, опускаются Толстым, ибо его интересует только глубина отношений между людьми. Поэтому Толстой не показывает, как стрелял превосходный стрелок Долохов, но подробно описывает, как стрелял Пьер, никогда в жизни не державший пистолета в руках. Для толстовского хода мысли в момент выстрела Долохова гораздо важнее увидеть секундотов, зажмутивших глаза, подобно тому как зажмурил их Пьер в сцене пари.

Таким образом, мы не только ясно видим, что сцена эта построена остромонтажно, но, кроме того, обнаруживаем бесспорные идеиные основания именно такого построения. Никакой другой способ съемки сцены дуэли не может сколько-нибудь точно раскрыть авторский замысел ее.

Позиция камеры, точка зрения объектива есть позиция и точка зрения автора. По передвижениям камеры, по ее перестановкам мы можем судить о том, во имя чего думает автор сцены, что его интересует, как он передвигается между героями. В иных случаях, судя по движению камеры, автор производит впечатление спокойного наблюдателя, который бродит между героями, безучастно поглядывая направо и налево. Камера может быть любопытной, нервной, логичной, нелогичной и даже глупой.

Посмотрим же, где находится Толстой во время сцены дуэли, какую точку для наблюдения события избрал он.

Первый кадр (противники начали сходиться) он наблюдает со стороны,—возможно, стоит рядом с секундантами. Но едва Долохов и Пьер прошли несколько шагов, то есть едва возникла реальная опасность, как Толстой мгновенно переносится на дорожку, становится между барьерами, на линии огня. Именно с этой точки зрения он глядит сначала прямо в лицо Долохову, идущему на Пьера с опущенным пистолетом; затем поворачивается и смотрит в лицо Пьери. Он не отрывается от Пьера до тех пор, пока не происходит выстрел. Едва прозвучал выстрел, Толстой вновь поворачивается, не сходя с боевой дорожки. Теперь он вглядывается в дым, смотрит на раненого Долохова. И здесь, между двумя противниками, в самом страшном, центральном месте дуэли он остается до тех пор, пока Долохов, усевшись на снегу и отыскав прочный центр тяжести, не начинает целиться в Пьера. И тогда автор (или, скажем, камера) резко (монтажным скачком) бросается к секундантам — под прямым углом в сторону.

Место наблюдения, избранное Толстым, дает ему возможность видеть все происходящее из физического центра мизансцены. Но эта точка зрения совершенно невозможна для режиссера, который решит блуждать с аппаратом, рассматривая все происходящее с движения.

Разумеется, кинематографический монтаж может уйти далеко вперед от литературного, и приведенные мною примеры в общем довольно просты. Но примеры эти ценные для меня тем, что они не зависят от развития форм кинематографа. Их не упрекнешь в старомодности. Мы изменим формат кадра, мы будем делать сплошь широкозеркальные картины, тяготеющие к панораме, кино станет стереоскопичным, стереофоничным и т. д. — но Толстой-то останется Толстым!

Чем дальше развивается кинематограф, тем изощреннее становится его оружие и тем более сложным делается осмысление зрелищного материала. Однако в своем движении вперед мы иной раз безжалостно

бросаем накопленное — мы, так сказать, «освобождаемся» от багажа. Это свойство молодости, идет оно от нашего богатства,— но не слишком ли расточительной бывает порой молодость нашего искусства?

Монтаж — это не только умение чисто, точно и изысканно склеить кадры; монтаж — это мысль художника, его идея, его видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде.

1959

ГЛУБИННАЯ МИЗАНСЦЕНА *

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

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

Как бы ни строилась актерская сцена в немом кино, но рано или поздно аппарат, разглядывающий эту сцену, вторгался в середину ее и начинал выхватывать из нее отдельные детали, групповые действия, портреты, отдельные движения. В монтажных столкновениях этих элементов происходящего возникало кинематографическое действие, которое по своей выразительности значительно превосходило первооснову, видимую глазом, без аппарата. Монтажная раз-

* Написано после фильма «Русский вопрос».

бивка обогащала сцену. Это можно увидеть в любой немой картине. И наоборот — длинный разговорный план обычно выглядит бледнее в снятом виде, чем то, что происходило на репетиции.

На первых этапах звукового кинематографа режиссеры с трудом сдавали монтажные позиции. Но их пришлось в конце концов сдать. С каждым годом монтажные куски актерских сцен делались все длиннее. Логика человеческого поведения, эмоциональная взаимозаражаемость актеров, естественность переходов из состояния в состояние, непрерывность актерского действия — все это очень часто требует съемки сложной психологической сцены единым куском и на едином дыхании. Почти как правило, сцена, снятая на среднем плане, играется хорошо; выдернутые из нее укрупнения играются хуже; крупные планы, выдернутые из укрупнений, играются еще хуже.

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

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

В огромном большинстве снимающихся сейчас картин режиссер обычно поступает так: он выносит все основное содержание сцены на план, примерно поясной, поскольку в таком плане хорошо видна мимика и действуют руки. Режиссер «жертвует» ногами актера, нижней его половиной. К этому генеральному плану — обстановки и формы ради — снимается общий план мизансцены, на который иногда выносится

незначительная часть реплик. Затем в сцене выискиваются два-три наиболее значительных, по мнению режиссера, места, и эти наиболее значительные места снимаются крупно, то есть хуже, чем основная сцена. Для удобства монтажа снимается еще немой план лица слушающего. Из этого примитивного набора монтируется сцена. Общий план, крупные планы и лицо слушающего служат только для того, чтобы скрыть от зрителя то обстоятельство, что сцена, по существу, снята на поясном плане. Они служат как бы соусом к этому поясному плану и заставляют более или менее безболезненно проглотить его. Прием этот не имеет ничего общего с подлинным принципом монтажа. Это суррогат монтажа, который возникает в результате режиссерской робости: страшно построить сцену совсем без монтажных переходов.

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

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

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

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

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

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

изменяет выразительное содержание кадра. Движения актера подчеркивают стереоскопию построения плана. План может тянуться очень долго.

Развивая такого рода мизансцены, мы постепенно пришли к тому, что стали основную часть игровых актерских сцен выносить вообще за пределы декорации, потому что, выдвигаясь на портретную или даже поясную крупность, при условии максимально общей точки зрения на декорацию, актер должен выйти вперед из комнаты на аппарат. Уже в «Мечте» некоторая часть мизансцен строилась вне пределов декорации. В «Человеке № 217» это стало одним из ведущих принципов. При таком построении мизансцены выгодно резко эшелонировать актеров в глубину, даже если между ними возникает самое непосредственное общение.

В иных случаях можно строить сцену таким образом: один из актеров неподвижно занимает позицию перед самим аппаратом, образуя передний портретный план. Второй актер действует в глубине, энергично передвигаясь или будучи неподвижным, в зависимости от содержания сцены. Отход в глубину актера, расположенного впереди, сразу меняет крупность плана, создавая ощущение монтажного хода. Такое ощущение монтажного хода возникает от приближения обоих актеров вперед или от смены актера на переднем плане.

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

Построение глубинной мизансцены переменной крупности на общих планах декорации дает огромное обогащение изобразительных ресурсов оператора и режиссера. Естественно, что при этом нарушается традиционная кинематографическая система мизансценирования, которая заключается в том, что эмоциональные и смысловые акценты достигаются движением аппарата или сменой монтажных кусков, в то время

как в театре эти эмоциональные или смысловые акценты достигаются движениями актеров. В описанных выше мизансценах приходится в какой-то мере пойти на «театральный» прием, то есть заставлять самих актеров своими выходами на крупный план или уходами в глубину расставлять эмоциональные и смысловые акценты. Но кинематограф ограничен в этих возможностях железными требованиями логики человеческого поведения. Прийти на помощь актеру тогда, когда перемена крупности невозможна без насилия над смыслом сцены, должен аппарат.

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

Приведу несколько примеров описанных выше мизансцен.

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

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

Вот пример глубинного построения мизансцены из «Русского вопроса».

Сцена диктовки. Передний план занимает стол, вернее — детали, видимые на крышке стола, и пишущая Мэг — Барабанова. Смит — Аксенов, диктуя, ходит по комнате за спиной Мэг — на аппарат и от аппарата. Таким образом, главное действующее лицо работает поначалу в глубине кадра. Убедившись, что у него не получаются компромиссные фразы, Смит прерывает диктовку и начинает интимный разговор с Мэг, при этом он выходит вперед, к самому столу. Теперь группа Смита и Мэг закрывают весь кадр. После двух-трех фраз, как только разговор касается болезненных для Смита тем, — Смит резко отходит в глубину, вновь открывая общий план, а Мэг садится на стол спиной к аппарату в еще большей крупности, чем раньше. Смит продолжает говорить с Мэг из глубины кадра. В ответ на ее упреки он, вспыхнув, вновь подходит к столу, наклоняется над самым столом и здесь в самой большой крупности, примерно поясной, произносит решающую фразу о счастье. Затем он снова отходит в глубину, вновь открывая общий план.

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

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

Сцена развивается так:

Аксенов входит в комнату с переднего плана, и Кузьмина, находящаяся в самой глубине, бросается ему навстречу. Они сходятся в середине кадрового пространства (передний край комнаты), и Кузьмина, увидев по выражению лица партнера, что дело плохо, силой усаживает его на маленький диван, стоящий здесь (то есть условно выдвинутый вперед). Они сидят, прижавшись друг к другу, когда в глубине, на кровати, просыпается Мэг. Узнав, что дело с Кеслером провалилось, Мэг начинает нервно шагать по комнате за спиной Смита и Джесси, которые продолжают сидеть, прижавшись друг к другу. Аппарат в это время успел настолько приблизиться, что впереди расположенные актеры (Аксенов и Кузьмина) оказались в значительной крупности. После фразы Мэг, что книга здорово написана, Джесси, впыхнув, вскакивает и резко отходит в глубину. Передний план остается за одним Смитом. Аппарат, приближаясь, все более укрупняет неподвижного Аксенова, в то время как за ним — в глубине — происходит резкое объяснение Джесси и Мэг с бурными передвижениями. Затем, когда Мэг приходит в голову идея о Вильямсе, она стремительно подбегает к Аксенову и садится на диванчик позади него. Теперь они вдвоем образуют переднюю, очень крупную группу в кадре, а в глубине мрачно шагает, мечется одна Джесси. Аппарат продолжает приближаться до степени совсем крупного плана. Смит, поверив в идею о Вильямсе, вскакивает, перекрывая кадр, аппарат проходит через диван; Смит направляется в глубину, к Джесси, открывая своим движением средний план. Аппарат продолжает двигаться, и сцена заканчивается крупным планом у окна.

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

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

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

Здесь должен был бы открыться второй общий план совсем другой части комнаты с лестницей в глубине, но актеры, резко выдвигаясь вперед на передний план, перекрывают его, как только камера останавливается. Такое движение актеров мотивировано тем, что Смит поддерживает пьяного Морфи, а тот в свою очередь старается усадить Смита на стул, что ему и удается сделать. Наиболее эмоциональная драматическая часть объяснения Морфи проходит на этом вновь образовавшемся крупном плане. С заключительными словами своего монолога («Именно поэтому я и напился...») Морфи уходит в глубину кадра, открывая общую картину глубинной части дома. Там, в глубине, он встречается с Джесси и Мэг, которые ведут его наверх по лестнице. Пораженный словами Морфи, Смит тоже встает и делает несколько шагов за ним, тем самым общий план открывается совершенно и фокус переносится в глубину. Как только Морфи скрывается, Смит резко поворачивается и идет назад. Камера тоже поворачивается, следя за ним. При этом движении Смит выходит на довольно значительную крупность. На секунду он останавливается, задумавшись, и потом решительно направляется к себе в кабинет. Вновь открывается первоначальный общий план.

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

Почти аналогично построена сцена прихода Вильяма и Мэг к Смиту и сцена их ухода.

Еще один пример глубинного построения мизансцены с движением камеры. Сцена прощания Джесси и Смита. Смит и Джесси стоят в дверях дома, опершись о косяки, друг против друга. Сквозь сплошную стеклянную стену видна внутренность дома. Крупность примерно по колено. Идут начальные, малозначащие фразы. Затем раздается гудок машины. Джесси бросается к Смиту и прижимается к нему. Это такси. Джесси объявляет Смиту, что уходит от него. Из глубины дома появляется шофер такси. Смит резко поворачивается и идет вперед, на аппарат, как бы не желая иметь дело ни с шофером, ни с Джесси, а может быть, и для того, чтобы скрыть свое волнение. Аппарат быстро отъезжает перед Смитом, открывая самый общий план стеклянной стены дома. Смит стоит в передней части кадра, повернувшись к Джесси спиной. «Закурим!» — говорит он и, не глядя на Джесси, протягивает коробку сигарет. Джесси подходит из глубины. В продолжение всей остальной сцены Смит все так же неподвижно стоит на переднем плане, не глядя на Джесси. Джесси то подходит к нему из глубины, то уходит обратно в глубину. Она мечется в глубинной части сцены. Неподвижность Смита и непрерывные переходы Джесси подчеркивают их душевное состояние. К концу сцены, после прощального поцелуя, Джесси уходит в глубину, все в ту же дверь, и там, нагнувшись, поднимает свое упавшее пальто. Ей кажется, что Смит что-то сказал. — «Что ты сказал?» — говорит она, выпрямляясь, в тревожном ожидании. Аппарат стремительно наезжает на нее до поясной крупности, минуя при этом Смита. Тревожный

взгляд Джесси постепенно потухает, и зритель понимает, что Смит ничего не сказал и даже, по-видимому, не повернулся к ней. Джесси уходит в глубину дома.

В середину этой сцены пришлось врезать два крупных плана. Я, к сожалению, не нашел возможным ни стронуть Смита с места, ни найти другой ход для выделения необходимых мне двух мест. Мелкие наезды камеры разбили бы сцену еще больше, чем монтажные врезки. Как видите, здесь принцип до конца выдержан не был.

* * *

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

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

Поиски этого рода мизансцен мы начали еще в ленинских картинах. Специфический монтажный эффект смены крупностей я обнаружил в фильме «Ленин в 1918 году», в первой сцене между Лениным и Горьким. Однако применение глубинных мизансцен требует большой гибкости и изобретательности, и я внедрял их в картины осторожно и постепенно, во все возрастающем масштабе. До самого последнего времени мне не всегда удается выдержать этот принцип до конца даже в пределах одной большой сцены. Я, однако, заметил, что в тех случаях, когда по тем или иным причинам мне приходилось отступать от этого принципа, я сбивался на шаблонное построение сцены и достигал значительно меньшей выразительности.

Глубинная мизансцена с переменой крупностей в какой-то мере заменяет эффект монтажа актерских сцен. Она обогащает действие на экране и делает

эпизод более выразительным по сравнению с первоосновой разыгранной актерами сцены, видимой глазом. Глаз не обладает той способностью стереоскопического видения, какой обладает объектив. Выделение актера на крупный план, когда он делает вперед всего два-три шага, на глаз малоощутительно, между тем снятые камерой, это движение при правильном построении кадра дает эффект огромной силы. Зато передвижения в глубине камера часто ослабляет.

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

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

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

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

О МАССОВЫХ СЦЕНАХ

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

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

Однако, несмотря на все это, опыт работы советской кинорежиссуры над массовыми сценами почти не изучен и не обобщен. А он заслуживает изучения и обобщения хотя бы потому, что постановка массовых сцен связана со специфическими трудностями. На первый взгляд, особенно при сравнении с театром, может показаться, что кинематограф обладает безграничными возможностями для осуществления любой массовки. Но эти возможности по-своему ограничены. Так, например, чем шире размах массовки в кадре и чем, следовательно, сильнее ее экранный эффект, тем меньше удается дифференцировать

поведение ее участников, ибо при большом масштабе массовки в каждый данный момент вся масса людей, показанных в кадре, должна обладать ясным с первого взгляда, а следовательно, и единым поведением.

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

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

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

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

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

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

Вторая группа — дворня... Они не имеют своей точки зрения... Биографии также завтра представить мне.

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

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

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

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

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

Мы видим, что самодеятельность артиста в массовой сцене имела для Станиславского огромное значение, она порождала «неповторимые случайности», которыми он очень дорожил. И действительно, эти неповторимые случайности создают в театре эффект реально кипящей жизни.

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

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

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

При всем многообразии массовых сцен в кино можно выделить два генеральных, очень различных вида массовки, требующих прямо противоположной методики в работе режиссера. Первый вид обычно называют «групповой» сценой независимо от числа участников. Второй — массовой сценой. Чтобы различие было сразу ясно, приведу примеры первого и второго рода. Представьте себе вокзал, забитый беженцами во время войны. Разработка такой сцены потребует отчетливой индивидуализации поведения и облика каждого из участников, подробной разработки биографий, судеб: здесь и женщины с детьми, и старики, крестьяне и рабочие, солдаты и просто темные личности. Одни сидят в глубоком отчаянии, другие бродят в растерянности, кто-то ищет родных, кто-то плачет, а рядом играют в карты, едят, смеются, женщина укачивает ребенка, парень обнял девушку... Чем богаче и разнообразнее режиссер разработает типаж, чем полнее будет индивидуализация образов, тем глубже будет сцена, ибо сцена эта в существе своем жанрова я. В отношении способа съемки здесь, вероятно, хороша будет длинная панорама-проезд с отчетливо построенными группами, с тревожным и разнообразным наполнением второго плана и всей глубины кадра.

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

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

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

Обычной ошибкой молодых режиссеров, впервые работающих над массовыми сценами, является преувеличение представление о возможностях кинематографа изображать жизнь во всем ее разнообразии. Поэтому у них первым режиссерским импульсом бывает раздать участникам массовки строго индивидуальные задания, изобразить жизнь толпы как можно подробнее, полнее, контрастнее. Но, как правило, когда все эти разнообразные задания сводятся воедино и выполняются одновременно, то содержание кадра настолько усложняется, что зритель запутывается во множестве предлагаемых ему одновременно разнообразных впечатлений.

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

Эта своеобразная особенность построения массовых сцен в киноискусстве предопределена его

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

Впрочем, надо сказать, что кинорежиссура нередко пытается использовать слово и звуковые эффекты для того, чтобы прикрыть ими неубедительное, зрелищно невыразительное решение массовой сцены. Могучие крики «ура» прикрывают недостаточную изобретательность съемки боя, автоматически возбуждающий зрителя цокот копыт маскирует вялую разработку кавалерийской атаки. Между тем слово и звук, обогащающая массовую сцену, не могут заменить в ней главное — зрительный ряд.

* * *

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

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

Мы думали так: в толпе будут солдаты, пришедшие с фронта и мечтающие о том, чтобы поскорее воткнуть штыки в землю и разойтись по домам; будут

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

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

Можно было бы также разбить сцену на ряд мелких кусков, выделив отдельные стычки внутри толпы, но и это изменило бы звучание эпизода, сделало бы эпизод иллюстративным, лишило бы его драматургического развития. Поэтому пришлось пойти на упрощение — почти полностью отказаться от изображения врагов революции и колеблющихся (кроме одного оратора на трибуне и нескольких стыдливо прячущихся чиновников) и показать всех остальных участников массовой сцены единодушно освистывающими обронца и встречающими восторженными криками революционного матроса.

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

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

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

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

Уже во время постановки этой сцены стало ясно, что чем детальнее будет разработано поведение основных ее участников (Василия, Матвеева, Рутковского, Жукова, старика рабочего и других), тем менее заметной станет недостаточная внушительность самой массовки.

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

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

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

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

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

Но сразу же после того, как Ленин приходит в штаб Военно-Революционного Комитета и приступает к осуществлению плана вооруженного восстания, картина резко меняется. Кадры повторяются, но в обратном порядке и с совершенно иным решением движения масс; сначала идут кадры коридоров Смольного, по

которым, четко печатая шаг, движется на аппарат отряд матросов, рабочих и солдат; затем показана площадь перед Смольным: из Смольного выходят стройные отряды рабочих и солдат, разворачиваются стяги. Затем движение выплескивается на улицы в ряде таких же однозначных по содержанию кадров, в которых отряды движутся прямо на аппарат. Таким образом, развитие массовой сцены было разбито на этапы, и в каждом из этих этапов перед участниками массовки поставлено чрезвычайно простое задание, находящееся в контрасте с заданиями предыдущего этапа. Простота замысла и ясность движения позволили увеличить масштаб массовой сцены до пределов возможного.

При таком решении расширение границ кадра, насыщение его любым количеством людей только усиливает эффект.

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

При построении массовых сцен картины «Ленин в 1918 году», особенно сцены покушения на Ленина, возникли значительно более сложные задачи. Сложность сцены покушения на Ленина, являющейся идейным и эмоциональным центром картины, состояла в том, что в ней необходимо было через массу людей выразить целую гамму человеческих чувств: тревогу, гнев, скорбь, безграничную любовь к Ленину, беспрепредельное доверие к нему, решимость идти по его пути, ненависть к врагам...

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

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

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

Первый этап: Ленин заканчивает речь, надевает кепку и пальто, прощается с окружающими, спускается с трибуны и идет по проходу к дверям цеха среди бури аплодисментов и криков «ура», которые переходят в мощное пение «Интернационала». Все лица повернуты к Ленину, сияют радостью, любовью, торжеством, люди готовы беззаветно идти за Ильичем по указанному им пути. Стена людей смыкается за Лениным, участники митинга провожают его.

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

За этим следует промежуточный кусок: Новиков, пропустив в дверь Ленина с группой женщин, задерживает остальных на ступеньках. Толпа напирает на

Новикова, и он медленно отступает под ее напором. Этот чисто фабульный кусок не вносит ничего нового в поведение массы, если не считать секундного замешательства. Но он создает короткую остановку, за которой следует покушение.

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

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

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

Относительно крупные планы выделяют плачущих женщин, сурово наступившихся рабочих.

Ленина кладут в машину, и толпа медленно смыкает кольцо. Затем машина начинает двигаться, толпа расступается перед ней, но не смыкается позади. Участникам массовки было дано такое задание: при приближении машины отступать в сторону, а когда машина проедет — оставаться на месте и глядеть ей вслед. Таким образом, в толпе за машиной остается как бы ее след — пустое пространство. Из толпы как

бы выхвачен какой-то кусок там, где проехала машина. Это пустое пространство подчеркивает полную неподвижность массы, скорбную, траурную статику эпизода.

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

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

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

После «Ленина в 1918 году» следующей картиной, в которой мне пришлось иметь дело с очень

большими массовыми сценами, был «Адмирал Ушаков», особенно его вторая серия.

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

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

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

Работая над фильмом «Адмирал Ушаков», мы имели дело с произведением двойного объема, сюжет которого при этом разорван посередине. Снимая каж-

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

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

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

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

смыслу, ни стилистически. Решение четко разделить штурм на два резко разнящихся этапа было принято позднее, в процессе съемок.

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

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

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

В режиссерском сценарии штурм был записан мною как непрерывное поступательное движение отрядов, начиная с воды — вверх по скалам и стенам. Я не очень хорошо представлял себе, насколько это «вверх» будет осуществимо, поскольку не знал характера натуры, а никакая декорация не могла бы дать достаточно мощных вертикалей. Белгород-Днестровская крепость с любых точек дает соединение многометро-

вых мощных вертикалей и горизонталей. Многоярусность ее позволяет строить многоплановые мизансцены в разных этажах по высоте, а узкие дефиле рвов быстро наполняются массовкой, не требуя слишком большого количества участников благодаря ограничению пространства стенами. Сразу же представилось, что выгодно будет строить штурм на непрерывном, стремительном подъеме сплошной людской волны с одновременным использованием мощных горизонтальных пробегов.

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

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

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

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

Мы прежде всего решили так: если остров Видо был ключевой позицией в общей обороне Корфу,

следовательно, пока он не взят, не решена и судьба баталии. После же взятия его начинается второй, завершающий этап боя, победный исход которого предрешен взятием Видо.

Исходя из этого, поведение Ушакова, его состояние тоже можно было разделить на два резко различных этапа. Во время первого боя за остров Видо он еще не уверен в победе, он может быть тревожным, мрачным, беспокойным. Не все идет гладко. Кто-то из командиров напутал. Пусть Ушаков придет в бешенство: ведь решается сейчас судьба всего боя, всей кампании, судьба русского войска. Ушаков напряженно, взорванно переживает этапы боя, идущего с переменным успехом, с потерями.

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

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

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

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

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

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

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

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

Помимо постоянной команды в сто человек матросов, обслуживавшей все наши съемки (это были наши канониры, картузные, марсовые, русские, англичане, турки), специально для съемки штурма Корфу нам был выделен пехотный полк и пятьсот матросов Черноморского флота. Примерно столько же десантных войск было у Ушакова. Людей нам, таким образом, хватало. Но из этой массы людей необходимо было отобрать исполнителей первого плана: ловких, выразительно действующих, умеющих убедительно проделать пусть простейшую, но все же актерскую задачу. Таких первопланых персонажей нам нужно было очень много.

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

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

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

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

как увеличивалось количество людей, одновременно участвующих в тренировках.

Представлялось непонятным, как это в жизни брались штурмом подобные крепости под огнем неприятеля, если их стены почти невозможно было преодолеть в мирных условиях.

Но, как это всегда бывает, день ото дня дело шло успешней и успешней, лестницы становились прочнее, драка на стенах — более темпераментной, а темп — более стремительным.

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

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

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

проверено, я подсчитал количество получающихся элементов штурма (после чего пришлось пересмотреть содержание сцен в некоторых точках), разбил все кадры по этапам боя и установил для каждого из этих кадров действие на переднем плане и в глубине.

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

Наконец был составлен уплотненный до возможного предела съемочный календарь, так как времени было крайне мало: за один летний сезон мы должны были снять по двум сериям две тысячи пятьсот метров натуры — целую натурную картину с четырьмя морскими боями, штурмом Видо и Корфу, Херсоном и Севастополем, Неаполем и похоронами героев, строительством и спуском корабля, ночным лагерем и обучением на качелях, — словом, небывалое в кинематографии количество массовых сцен.

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

Вечером собирался штаб, состоявший из руководства съемочной группы и командования частей. Задания режиссурой переводились на воинский язык.

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

Вот типичная картина съемки.

Две тысячи пятьсот человек, одевавшиеся и гри-мировавшиеся с пяти часов утра, к девяти часам выходили на исходные позиции. Через два часа отре-петирован передний план, подготовлено шестьдесят выстрелов, восемьдесят разрывов, пять очагов дыма. Дым-завесчики подготовили туманную завесу, кото-

рую надо поставить перед кадром, чтобы скрыть промышающуюся вдалеке высоковольтную линию. После генеральной репетиции кадра начинается съемка. Первая команда: «Дым-завесчики, ставить завесу!» Едва завеса поставлена — «Зажигай дым!» Когда дымы пошли в нужном направлении — «Приготовились к съемке!», войсковым частям: «На штурм Корфу вперед, ура!»

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

Тушат дымы, заряжают орудия, готовят взрывы: «Дым-завесчики, на исходные позиции!» Две тысячи пятьсот человек спускаются со стен, бредут по рву. Через час кадр снова готов. Опять следуют те же команды, но, к сожалению, штурмовая лестница покачнулась, и один из «французов», руководствуясь самыми лучшими намерениями, внезапно перебирается через стену и помогает ее поставить... «Стоп! Сначала!» Через час в третий раз снимается этот кадр, в котором участвует две тысячи пятьсот человек. На этот раз не вовремя начала стрелять артиллерия и отстал передний план. В четвертый, в пятый, в шестой раз повторяем мы съемку. А за это время переменился ветер, приходится переносить дымы, перевставлять орудия. Наконец кадр снят — все в порядке! Мы получили пять секунд полезного действия для картины.

По соображениям сугубо производственным мы начали съемки массовых сцен со второго этапа битвы, со штурма крепости Корфу и всех эпизодов на натуре Белгородской крепости (капитуляция, обход, смерть Виктора), затем снимались похороны героев (в Ялте), в третью очередь снимался первый эпизод — штурм острова Видо (в Судаке), а в самую последнюю очередь — крупные планы сцен на корабле с участием Ушакова: его распоряжения, команды, сцена

с Шапиловым и т. д. (на нашей палубе и на выносных деталях). Для того чтобы эти разновременно и непоследовательно снимающиеся части единого по смыслу, объединенного общим ритмом и музыкой эпизода соединились в стройно развивающееся зрелище, необходимо было прежде всего точно задумать и определить ритмический рисунок всего штурма и каждого из его этапов с учетом последующих и предваряющих эпизодов — определить, если позволено будет так выразиться, музыкальную форму эпизода. В качестве очень приблизительной музыкально-ритмической основы эпизода штурма Видо и Корфу я избрал Шестую симфонию Чайковского (разумеется, отправляясь только от ее ритмических импульсов).

Эпизоды, предваряющие штурм, развиваются в спокойном ритме. Подступы к штурму решены в тишине: немая сцена Ушакова с Сенявиным, молчаливый отход к столу, далекие склянки — все замирает перед штурмом. Затем начинается первая часть штурма — бой за остров Видо. Он решен в прерывистом ритме, в борьбе двух тем: подвиг и смерть. Тема смерти на поле боя, возникающая в начале штурма, заканчивает его в эпизоде похорон. Центральная же часть — штурм самой крепости Корфу — почти начисто освобождена от этой темы. В сценарии штурм Видо и Корфу сопровождался беспрерывными жертвами то тут, то там, но после того, как бой отчетливо разделился на два этапа и вторая часть — штурм крепости — представилась как беспрерывное победоносное движение, необходимо было сосредоточить почти все смерти на первом этапе штурма (за исключением смерти Тихона Прокофьева). Поэтому даже основными тренировками в Судаке, где репетировался штурм Видо, были именно репетиции всевозможных падений — от пули, от разрыва ядра и т. д.

Для того чтобы сюжетно объяснить обилие жертв, понесенных русским войском при штурме Видо, и одновременно показать любовь Ушакова к матросам и солдатам, мы ввели эпизод с Шапиловым — командиром, который не удержал свой корабль на шпринге и тем самым подверг матросов гибельному обстрелу французов. Кроме того, мы ввели новую тему Виктора

Ермолаева, который непрестанно просится на берег, в десант. Эти просьбы Виктора готовят его трагическую гибель, создают у зрителя драматическое предчувствие. Чередование кадров на палубе и береговых кадров матросского наступления, которые монтажно объединяются с конфликтом между Ушаковым и Шапиловым, порывы вперед, смерти и отступления должны были создать, как мне казалось, прерывистый, тревожный ритм, присущий первой части Шестой симфонии и хорошо вяжущийся с начальным этапом боя, когда успех еще не определился.

Разумеется, кинематографический ритм не может точно соответствовать ритму симфонии. Речь идет скорее об отправном ритмическом импульсе, который можно почерпнуть в музыке Чайковского.

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

Решение всего берегового материала острова Видо как элементов боя, которые видят Ушаков, Шапилов или Виктор Ермолаев, освободило нас от необходимости развивать беспрерывную картину атаки: такое развитие потребовало бы значительно большего количества кадров и спорило бы со штурмом Корфу, предваряло бы его ритм и рисунок развития. В музыкальном сопровождении эпизода мы также подчеркнули его двухтемность: темпераментная, победная музыка возникает с момента начала действия десанта и прекращается, как только корабль Шапилова срывается со шпринга. Все эпизоды смертей и конфликт Ушакова с Шапиловым сопровождаются только шумами: выстрелами, звуками трубы, отдельными выкриками. В finale же эпизода, когда положение исправлено

и штурм Видо возобновляется с новой силой, вторично возникает та же победная музыка, которая оборвалаась посреди эпизода.

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

Разумеется, мы показывали и при штурме главной цитадели, что люди падали со стен и умирали, но на этом этапе развития событий смерти не должны были останавливать на себе внимание зрителей, ибо весь замысел заключался в изображении непрерывно нарастающего, постоянно ускоряющегося движения вперед и вверх. Поэтому в эпизоде штурма главной цитадели мы отказались от скрупулезной точности в изображении хода сражения, не показывали группы фланкирующего огня, неизбежные остановки, перестроения, задержки из-за обстрела внезапно возникшей цели и т. п. Снятые на всякий случай кадры, которые демонстрировали такие исторически точные, но недостаточно динамические элементы боя, оказались почти неиспользованными. Впрочем, и снимались они в запас, уже после окончания основных съемок штурма Корфу, параллельной группой.

Чтобы подчеркнуть для зрителя почти бескровный, победоносный характер штурма главной цитадели,

я ввел перед началом штурма и после взятия Видо реплику Ушакова: «Отменно! Ключ к Корфу у нас».

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

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

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

Хачатуриян очень остроумно заранее ввел эту трубу в свою музыку, и поэтому переход от музыки через пушечную пальбу к трубе вполне органичен. К моменту появления Тихона на одном из верхних обводов музыка возобновляется — опять через трубу, прорезывающую крики «ура». Так же как в сцене штурма Видо, возобновившаяся музыка повторяет финальную часть предыдущего музыкального куска и развивает его. На заключительном этапе штурм не останавливается ни на секунду ни в изображении, ни в музыке, даже в момент смерти Тихона Прокофьева. Музыка ложится и на проход Ушакова от берега, когда штурм уже закончен. Умолкает музыка только в момент рапорта Сенявина.

Отдельные кадры штурма снимались нами на разных вертикальных уровнях. Чем выше была точка,

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

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

Как сказано выше, общая ритмическая формула штурма Корфу может быть определена очень коротко: беспрерывное ускорение с одновременным нарастанием масштаба, энергии и высоты. Но монтажный ритм эпизода не исчерпывается этим.

Кадры штурма начинаются с короткого куска обстрела, как бы повторяющего начало штурма острова Видо, но более сильного, мощного. Монтаж вновь крайне стремителен (на десять кадров около восьми метров). Этот кусок сопровождается только пальбой орудий. Затем начинается движение десанта, идущего к берегу, одновременно возникает музыка; монтажный ритм десанта значительно медленнее, чем в на-

чальном куске обстрела (на десять кадров — свыше четырнадцати метров). По мере продвижения штурма вместе с ускоряющимся темпом музыки нарастает и темп монтажа. К середине боя, когда завязываетсяхватка на верхних частях стен, на десять кадров идет уже только десять метров — метр на кадр. Именно здесь музыка перекрывается пальбой, криками «ура» и звуками трубы. Теперь людская лавина начинает сплошь заливать стены; темп штурма, следовательно, продолжает нарастать, но кадры делаются значительно длиннее, средняя длина кадра вскоре достигает двух-трех метров. Появляются шестиметровые, а затем даже семи-восьмиметровые планы. Между тем штурм разворачивается все стремительнее и масштабнее, вновь возникает музыка, и экраный (но не монтажный, а внутрикадровый) темп достигает предела.

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

При штурме Корфу, когда зрители одновременно видят трехтысячную массу устремляющихся по рву людей, когда на стенах разрываются снаряды и всыхивают белые клубы выстрелов, когда по переднему плану, качаясь, водружаются лестницы и по ним наверх устремляются люди, крупно проносясь вверх перед самым объективом, — сами кадры несут в себе столь контрастный, подвижный элемент беспрерывно меняющихся крупностей, в них заключен такой размах динамики, что монтажная склейка уже не может соперничать с внутрикадровым движением в формировании ритма и напряжения боя. Штурм Корфу является ясным примером соединения двух приемов — ритма монтажного и ритма внутрикадрового в одном эпизоде.

В начале боя, когда в дело еще не вовлечены наиболее сильные из тех изобразительных средств, которыми мы располагали, когда кадры еще довольно

скучны и однозначны, нарастание темпа и ритмические перебои достигаются чисто монтажным путем. Но с того момента как мы ввели в действие свою «тяжелую артиллерию» (соединение стремительного попечного восходящего движения на переднем плане с огромными массами глубинного движения, с динамичным фоном, дымами, пальбой), внутrikадровый ритм вытеснил монтажный, и переход с метровых планов на шестиметровые воспринимается не как ослабление, а как усиление темпа.

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

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

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

В первоначальной сценарной записи эпизод состоял из ряда панорам-проходов, во время которых приходило и обсуждалось известие о курьере из Петербурга. Центральной частью эпизода была сцена вокруг могилы: рос могильный холм, жители Корфу возлагали на него живые цветы, толпа вокруг могилы росла, сквозь толпу пробирался курьер. Торжественный ритм реквиема, который задал мне композитор, и выбранная натура, которая подсказывала расположение народа на амфитеатре, принудили несколько изменить

сценарное решение. Натура потребовала провести все начало эпизода на молчаливых, снятых со статических точек проходах, которые чередуются со статическими же крупными планами греков, оплакивающих русских героев. Такое решение было более торжественным, простым и строгим.

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

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

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

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

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

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

Мужчин мы превратили в условных корфиотов, нарядив их в комбинацию из деталей абхазских и гуцульских костюмов. Впрочем, мужчин мы расставили

сравнительно далеко от аппарата, за исключением нескольких, одетых более достоверно.

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

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

1955

Поглядим
на
дорогу

ПОГЛЯДИМ НА ДОРОГУ

Общество наше примечательно многим и, в частности, тем, что впервые в истории человечества мы научились не только заглядывать в будущее, но точно определять основные его черты. Мы знаем, сколько тканей будем производить через несколько лет, сколько построим квартир, куда и сколько проложим дорог; знаем, как будут выглядеть наши города — существующие или те, которых еще нет на карте. Знаем мы также, сколько будет построено кинотеатров и сколько наших сограждан будет ежевечерне смотреть телевизионные передачи. Но мы редко задумываемся над тем, что в наши великие времена совершается с искусствами, в которых мы работаем, какое положение займут они в том обществе, которое мы строим, как будут они развиваться.

В эпоху, когда все взоры обращены вперед, когда каждое дело человеческих рук рассматривается в перспективе близкого и далекого будущего, мне кажется, стоит подумать и о будущем наших искусств, попытаться осмыслить их путь или хотя бы установить несомненные уже сейчас вехи в их движении.

Мне хочется поделиться рядом соображений, не претендуя на неоспоримость выводов. Соображения эти касаются судьбы кинематографа в ряду соседних с ним искусств — театра и телевидения (из чего следует, что я полагаю телевидение самостоятельным искусством).

Прежде всего мне кажется необходимым рассмотреть условия, при которых возник и превратился

в искусство кинематограф. Рассмотреть эти условия можно с трех сторон: с точки зрения развития технических знаний человечества, с точки зрения его общественного развития и, наконец, с точки зрения логики развития искусства и литературы, разумеется, связанных и с общественным укладом и с техническим уровнем.

Я приношу извинения читателям за повторение нескольких общеизвестных истин, но они мне нужны для того, чтобы связать воедино рассуждения о кинематографе.

* * *

Развитие технических знаний человечества идет как бы с беспрерывным ускорением — кривая движется вверх по какой-то необыкновенно крутой параболе. От каменного топора до открытия обыкновенного колеса прошло несколько сот тысячелетий. Каменный век длился около семисот тысяч лет. Но вот возникла бронза, и все отрасли знаний стремительно двинулись вперед. Бронзовый век длился всего три-четыре тысячи лет, он был примерно в двести раз короче каменного века.

Затем крупнейшие открытия стали следовать одно за другим с почти беспрерывным нарастанием темпов. Даже средневековые, отбросившее человечество далеко назад, задержало его развитие всего на несколько веков — минутная пауза, не больше.

От открытия пороха в Европе до сооружения первой паровой машины, ознаменовавшей наступление новой эры, прошло только триста — триста пятьдесят лет; от паровой машины до первого парохода, который пересек океан, прошло всего-навсего столетие; а от первого океанского парохода до самолета — уже только полвека.

Счет, который шел на сотни тысячелетий, потом — на тысячелетия, потом — на столетия, на десятилетия, — сейчас уже идет на годы.

Еще недавно человек создал реактивный самолет, но вот уже создан искусственный спутник, а через год — искусственная планета. Накопление технических знаний идет с необыкновенной быстротой.

Мы даже не замечаем подчас, что сплошь окружены предметами, история которых насчитывает менее века.

Эту статью я пишу авторучкой, которой не было сто лет назад, при свете электрической лампы, которой не было сто лет назад. На мне рубашка, которая сшита не из шелка, не из шерсти и не из полотна, а из ткани, которой не было сто лет назад. Мне мешает работать доносящийся из окна шум троллейбусов и автобусов, которых не было сто лет назад.

Кроме того, мне мешают звуки радио: моя семья в соседней комнате смотрит телевизионную картину (телевизора и радио, естественно, не было). Я устал, я снимаю с коробки сигарет целлофановую обертку (целлофана тоже не было), закуриваю (спичек не было), выхожу на лестничную площадку, спускаюсь в лифте (лифтов тоже не было) и погружаюсь в мир современного города, где каждый шаг отмечен печатью XX века. Я уж не говорю о космических кораблях, о кибернетике, о расщеплении атома.

Одним из элементов грандиозной технической революции, совершенной человечеством, было и открытие кинематографа — сначала немого, затем говорящего, затем цветного и, наконец, широкоэкранного, то есть открытие искусства, которое впитало в себя и продолжает впитывать завоевания техники последних десятилетий.

Таким образом, появление кинематографа стоит в ряду того бурного технического движения, которое мы наблюдаем сейчас в мире. Кинематограф и телевидение — это искусства, которые идут об руку с техникой, обязаны ей своим рождением и принимают на вооружение важнейшие технические новшества, так изменившие нашу жизнь.

Эти свойства кинематографа и телевидения я считаю чрезвычайно важными в связи с той ролью, которая будет принадлежать им в будущем коммунистическом обществе.

Я лично глубочайшим образом уверен в том, что роль кинематографа по мере нашего продвижения к коммунизму будет все время возрастать. Я уверен, что кинематограф появился на свет не для того, чтобы

занять скромное место в ряду равноправных ему зрелищных искусств. Судьба его — стать главным, ведущим зрелищным искусством эпохи коммунизма.

* * *

Но ведь известно, что кинематограф появился на свет как очередное изобретение буржуазной эпохи. Поначалу он смахивал на грубый, ярмарочный аттракцион. Он вторгся в среду древних, устоявшихся искусств как чудовищное дитя века наживы. Литература к этому времени достигла высот совершенства; живопись — пределов утонченности; в театре были Станиславский и Мейерхольд. А на экране было вот что.

Бородатый граф, прия на почту, замечает хоршенькую горничную. Горничная отправляет сотни писем, — быстро облизывая марки, она наклеивает их. Сладострастно оглянувшись, граф расправляет усы, хватает горничную и целует ее. Но так как язык и губы горничной стали клейкими от марок, граф прилипает к ней и не может оторваться. Появляется жена графа и бьет его. Вмешиваются почтовые чиновники. Происходит всеобщее побоище.

Вот содержание короткометражной комедии, которую я помню так ясно, как если бы видел ее вчера. Эта комедия была создана в те годы, когда уже умер Чехов, а Горький находился в расцвете творчества, когда Блок создал «Незнакомку».

А вот драма. Муж и жена на пляже. С ними маленькая девочка. Муж — очевидно, положительный персонаж, с большой бородой. Жена легкомысленная, в шляпке. Появляется молодой человек в канотье, с закрученными усиками (явный признак соблазнителя); человек в канотье подмигивает молодой женщине, и та идет к нему; они скрываются в кустах. Обнаружив исчезновение жены, муж подскакивает от ярости и бросается за ними в погоню. Бешеное объяснение, мужчины зверски жестокиуют. Дамочка демонически хохочет. Тем временем девочка входит в воду и исчезает в волнах. Следующий кадр: рыбак выносит из моря на руках мертвую девочку. Муж и жена в отчаянии бегают по берегу и рвут на себе волосы. Труп лежит на песке.

Трудно сейчас поверить, что это произведение могло вызвать в зале потоки слез. Но тогда зрители свято верили в правду происходящего на экране, они видели, что девочка утонула, — и плакали: ведь вода была настоящая, песок на берегу был настоящий, люди выглядели как настоящие. Это была движущаяся фотография, и зритель верил ей, как верил всякой фотографии. Магия нового аттракциона действовала в полную силу.

Но уже очень скоро кинематограф сделал ряд открытий, которые превратили его из грубого трюка, из средства наживы в одно из самых могучих искусств нашего времени.

Одно из этих открытий — как мне кажется, важнейшее и принципиальнейшее — заключалось в том, что в кинематографе все живущее естественной жизнью выглядит необычайно убедительно, невиданно достоверно. Вода, огонь, ветер, деревья, облака и морской прибой, животные — все это оказалось на экране наиболее выразительным.

Художники кинематографа стали задумываться над поведением человека на экране. Великий закон кинематографа — правдолюбие — стал медленно пробивать себе дорогу...

Диалектика развития кинематографа заключается, в частности, в том, что его главнейший эстетический принцип постепенно приходил к своей прямой противоположности. На первых порах кинематографистам казалось, что отсутствие слова можно возместить только преувеличенным движением. Приходя в отчаяние, люди рвали на себе волосы; в горе — охватывали голову руками и раскачивались; в гневе — таращили глаза или подпрыгивали на месте; в припадке страсти — раздували ноздри и тяжело дышали; в недоумении — высоко поднимали брови, разводили руками и пожимали плечами. Этот набор штампованных мимических средств и жестов был заимствован у плохого театра и усилен во много раз.

Но постепенно кинематограф пришел к величайшей сдержанности актерской работы, к величайшей ее правдивости, к такой точности и тонкости передачи чувства, какой никогда не знал ни один театр в мире.

Открытие крупного плана, съемки с движения, монтажа, ракурса, детали позволило кинематографу наблюдать человека так подробно, так пристально, так близко, что человек на экране получил возможность вести себя со сдержанностью, совершенно отвечающей жизненной мере.

Это общеизвестно и не нуждалось бы в повторении, если бы мы сделали из этой общеизвестной истины должные выводы о путях дальнейшего развития кинематографа и театра. Ведь именно это свойство привело к тому, что, начав свое движение как ярмарочный аттракцион, кино превратилось в искусство глубоко психологическое.

Вряд ли сейчас найдется человек, особенно молодой, который усомнился бы в том, что кинематограф является искусством, и притом одним из самых могучих искусств. А ведь еще лет тридцать назад такой спор был обыденным.

Сегодня духовное воспитание молодежи, ее эстетическое, моральное формирование и у нас и во всем мире происходит под сильнейшим влиянием кинематографа — не меньшим, чем влияние литературы.

Причина такого огромного воздействия кинематографа на умы молодежи заключается вовсе не в том, или не только в том, что это зрелище общедоступно, но прежде всего в том, что оно обладает особыми и новыми могучими свойствами, которые выдвинули его в первые ряды зрелищных искусств XX века. Эти свойства кинематографа самым прямым образом связаны с развитием техники.

Мы знаем, что коммунизм не мог бы быть построен без технической революции. Нет той области жизни человечества, которая могла бы быть приспособлена для обслуживания коммунистического общества без решающего технического перевооружения. Почему-то мы исключаем из этого всеобщего закона технику, предназначенную для искусства, например кинотехнику. Полагаю, что появление и развитие кинематографа доказывает, что и в области зрелищных искусств действует тот же самый закон. Кинематограф, так же как и телевидение, рожден технической революцией XX века.

* *

В области общественных наук за последнее столетие, как известно, сделано величайшее в истории человечества открытие — научно обоснованная Марксом теория перехода человечества к коммунизму. Практическое осуществление этого грандиозного научного открытия тоже поражает своей быстротой. «Капитал» опубликовывался в течение почти сорока лет. Первый том его вышел в 1867 году, второй — в 1885, третий — в 1894 и, наконец, последний, незавершенный Марксом четвертый том (теория прибавочной стоимости) был издан только в 1905 году. Но уже через двенадцать лет после выхода этого тома в России совершилась Октябрьская революция и теория Маркса получила подтверждение на практике одной шестой части земной суши — всего через шестьдесят лет после написания «Коммунистического Манифеста».

С этого момента начинается новая история человечества, история развития новых общественных отношений, которая, несомненно, должна сопровождаться переворотом и в области искусства.

Одно из обстоятельств, которые должны повлечь за собой переворот в области искусства, — это колосальное расширение круга потребителей профессионального искусства при социализме и особенно при коммунизме.

История положения художника в обществе на протяжении последних двух столетий заслуживает, как мне кажется, внимания в цепи этих рассуждений. Ведь еще лет сто — сто пятьдесят назад профессионалы искусства были редкими людьми на земле и работали для очень узкого круга потребителей. Вспомним, что еще во времена Пушкина литератор, даже самый популярный, по существу, не мог жить литературным трудом.

Буржуазия резко расширила круг потребителей искусства и литературы. Уже к концу XIX века известный писатель был человеком богатым, так же как известный актер, известный режиссер или известный художник.

Количество лиц, профессионально занимающихся искусством, стремительно росло. Уже к началу нашего века театры в городах Европы стали насчитываться десятками, книги распространяться в многотысячных тиражах.

Как всем нам известно, при социализме круг потребителей профессионального искусства стал расти еще быстрей, и у нас уже весь народ становится зрителем и читателем, причем потребность в чтении и зрелище все возрастает.

Актеры прошлого века примечательны, в частности, тем, что их было очень мало. Ныне у нас в стране актерским ремеслом занимаются десятки тысяч человек.

Мы со школьной скамьи знаем, что человек коммунистического общества в своем свободном развитии сделает искусство своей органической потребностью. Однако ни одно искусство не может сравняться с кинематографом в массовости аудитории.

МХАТ за шестьдесят с лишним лет существования, вместе с филиалом, пропустил через свои стены двадцать—двадцать пять миллионов человек, или десять процентов населения нашей страны. Это если считать все спектакли, начиная с премьеры «Царя Федора Иоанновича» и если при этом предположить, что каждый спектакль проходил с аншлагом.

Но каждая средняя советская картина, имеющая, как выражается кинопрокат, «удовлетворительный успех», собирает столько же зрителей в первые же месяцы проката. Однако есть картины, которые за пятнадцать—двадцать лет собрали только в нашей стране до ста пятидесяти миллионов зрителей каждая. Плоды труда крупного советского кинорежиссера видели сотни миллионов, а то и миллиард зрителей.

Эти цифры общеизвестны, но мы подчас не приаем им должного значения, не вдумываемся в само понятие массовости искусства. Об этих цифрах нужно помнить, когда мы будем примеряться к функциям искусства в будущем коммунистическом обществе, в том обществе, где все человечество сольется в единую, дружную трех-четырехмиллиардовую семью и где

любое произведение искусства должно быть доступно любому человеку на земном шаре.

Итак, кинематограф, открытый в буржуазную эпоху в качестве очередного прибыльного изобретения, очередного аттракциона, оказался необходимым для развития культуры коммунистического общества, переход к которому был обоснован Марксом за несколько десятилетий до открытия кинематографа.

* * *

Чем больше расширялся круг потребителей искусства, чем искусство делалось общедоступнее, чем оно становилось более распространенным,— тем большее развитие получали в нем реалистические тенденции. Я исключаю здесь часть западной живописи, скульптуры, музыки, ибо многие буржуазные художники с определенного времени стали сознательно ориентироваться на узкий круг потребителей, стали работать в расчете на «знатока» или очень богатого человека, подраждающего знатокам.

Историю русской литературы XIX века можно рассматривать как историю все большего внимания к подробному, реалистическому, глубокому исследованию человека. От Пушкина к Толстому, к Чехову. Театральная драматургия проделывала то же самое движение к предельно доступной для театра жизненности и подробности человеческих отношений. Вершиной реалистического письма в театре были опять-таки пьесы Чехова, Горького. Самым реалистическим из всех театров мира стал в свое время МХАТ.

В те годы рядом с МХАТ на Тверской существовали «иллюзионы», в которых киноактеры бешено прыгали и рвали на себе волосы, ибо тогда кинематограф еще не вышел из пеленок.

Историю кинематографа как искусства я начинал бы с первой мировой войны. Именно тогда он начал обретать себя. Первая мировая война потрясла до оснований незыблемые, казалось бы, устои капитализма, и в эти же годы родилось новое искусство, предназначеннное для нового общества, самой судьбой созданное для того, чтобы служить социализму. Это

искусство оказалось неслыханно сильным по воздействию на человека.

Оно оказалось способным рассматривать мир с невиданных дотоле точек зрения, в невиданных дотоле ракурсах. Оно оказалось способным сжимать и растягивать время и пространство, перебрасываться с материка на материк, свободно оперировать всеми материалами жизни человечества.

Оно оказалось глубоко интернациональным. Чарли Чаплин был одинаково любим во всех странах мира. «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина пронеслись по экранам всего земного шара.

И вместе с тем это искусство из всех зрелищных искусств оказалось самым близким к жизни в ее подробностях. В основе кинематографа лежит фотография; жизнеподобие каждого кадра совершенно несравнимо с жизнеподобием любой самой искусственной декорации в любом самом лучшем театре, так же как работа киноактера перед аппаратом несравнима по жизненной точности с работой любого театрального актера.

Эстафета реализма была принята кинематографом из рук театра. Театр уже не может соревноваться с кинематографом в жизненной достоверности.

* * *

Исключительно интересные и точные примеры, подтверждающие эту мысль, мы находим у Станиславского. Рассказывая в книге «Моя жизнь в искусстве» о постановке в МХАТ «Власти тьмы» Толстого, Станиславский уделяет страницу одному интереснейшему обстоятельству. Готовясь к спектаклю, Станиславский «для образца», как он пишет, привез из деревни в Москву двух крестьян — старика и старуху. Старуха оказалась настолько талантливой, что ей была поручена роль Матрены, которую она исполняла с необыкновенной правдивостью, простотой и точностью. Станиславский восхищается тем, как старуха крестьянка спокойно и деловито доставала яд, передавала его Анисье, объясняла, что с ним надо делать. Однако ее жизненно правдивое поведение настолько не соединя-

лось с игрой остального состава, настолько разрушало актерский ансамбль, что старуху, к сожалению, пришлось перевести в толпу, которая собиралась перед избой умершего Петра.

Далее Станиславский пишет:

«Я спрятал ее в дальние ряды, но одна нота ее плача покрывала все остальные возгласы».

Иными словами, нота ее плача была настолько подлинна, что все остальные актеры не выдерживали соперничества. Пришлось снять ее и с этой сцены.

«...Не имея сил с нею расстаться, — продолжает Станиславский, — я придумал для нее специальную паузу, во время которой она одна проходила через сцену, мурлыча песенку и зовя кого-то вдали. Этот оклик старого слабого голоса давал такую ширь подлинной русской деревни, так врезался в память, что после нее никому нельзя было показаться на сцену». Пришлось снять старуху и с этого коротенького эпизода.

«Была сделана последняя попытка, — заканчивает Станиславский, — не выпускать ее, а лишь заставить петь за сценой. Но и это оказалось опасным для актеров»*.

Вдумайтесь в то, что рассказывает в этом отрывке гений театральной режиссуры: кусочек жизненной правды, вынесенной на сцену самого правдолюбивого из театров, так резко контрастировал с игрой самых правдивых в мире театральных актеров, что пришлось этот кусочек жизненной правды выбросить вон.

Между тем мы в кинематографе привлекаем типаж сплошь и рядом, а итальянцы поручают неактерам исполнение крупнейших, ответственнейших ролей (например, главные роли в картинах «Похитители велосипедов» или «Два гроша надежды»). Ни у нас, ни в Италии появление на экране подлинного человека не расходится с кинематографической манерой актерской работы, а, наоборот, обогащает картину.

Вот другой пример из той же книги Станиславского, может быть, еще более интересный.

* К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, М., «Искусство», 1962, стр. 319.

Описывая гастроли театра в Киеве, Станиславский сообщает о восторженном приеме, о том, что беседы с многочисленными поклонниками часто продолжались далеко за полночь.

«Однажды, — пишет Станиславский, — такое ночное собрище происходило после спектакля в Городском киевском саду, на высоком берегу Днепра. После ужина мы всей компанией гуляли по берегу реки и пробрались во дворцовый парк. Там мы очутились в обстановке тургеневской эпохи, со старинными аллеями, боскетами. В одном из мест парка мы узнали нашу декорацию и планировку из второго акта тургеневской пьесы «Месяц в деревне». Рядом с площадкой были точно заранее приготовленные места для зрителя; туда мы усадили всю гуляющую с нами компанию и начали импровизированный спектакль в живой природе. Подошел мой выход. Мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорили и... остановились, так как не были в силах продолжать. Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью. (Разрядка моя. — М. Р.) А еще говорят, что мы довели простоту до натурализма! — продолжает Станиславский. — Как условно оказалось то, что мы привыкли делать на сцене».

Между тем в любой кинематографической картине мы видим сцены, разыгранные на натуре: не только в парке, где аллеи и скамейки создавали как бы специально найденную площадку для мизансцены, но среди толпы, в метро, на тротуаре, на перроне вокзала — где угодно, в самой гуще жизни. И жизнь не только не противоречит актерской работе в кинематографе, но поддерживает, подкрепляет ее, делает ее еще более правдивой.

Великий искатель сценической правды, Станиславский с напряжением всех своих творческих и духовных сил вел театр к предельному для его времени сценическому реализму. Ошибаясь, преодолевая огромные трудности, он заложил основы нового театра. Но сам же он очень быстро почувствовал

границу этого движения к реализму. Эту границу даже театр, руководимый Станиславским, не мог перейти. Но кинематограф с легкостью преодолел ее.

* * *

Каждое из искусств условно по-своему. Условность театра ничем не похожа на условность кинематографа. В театре мы легко воспринимаем, скажем, ясно видимый грим. В кинематографе даже намек на присутствие грима раздражает и оскорбляет зрителя.

Кинематографическое зрелище тоже условно, ибо всякое искусство условно. Но здесь предмет изображения — человек, жизнь, мир — ни в коем случае не имеет права на неточность, на подделку.

Человек с короткими, толстыми пальцами играет Мефистофеля. В театре он делает на руке черные линии, удлиняя себе пальцы. Если это будет замечено в кинематографе, то зритель испытает острейшее чувство обмана. Но если оператор снимет руку этого человека, скажем, широкоугольной оптикой, специально фотографически вытянув пальцы, и осветит ее таким образом, что пальцы станут еще длиннее, то такая условность в кинематографе закономерна.

Здание в кино должно быть настоящим, а ракурс, в котором оно взято, может быть совершенно невероятным. Человек должен быть настоящим, но освещен и снят он может быть в любой, самой условной манере.

При движении театра к реализму в изображении человеческой жизни одно из непреодолимых препятствий заключается в большом пространстве, лежащем между актером и зрителем, в отсутствии современных технических средств для того, чтобы побороть это пространство.

Любопытно проследить за мучительными поисками Станиславского, за его многочисленными попытками бороться с форсированной актерской работой. Скажем, появляется Первая студия МХАТ. Она работает в очень маленьком помещении. Актеры могут играть свободно, в меру подлинного чувства. Спек-

такли Первой студии в этом первоначальном маленьком помещении производят потрясающее впечатление. Казалось бы, Станиславский сделал решительный, мощный шаг вперед.

Но вот студия переходит в большое театральное помещение и шаг вперед оказывается шагом в сторону: размеры зала разрушают все то, чего с таким трудом добился гениальнейший из театральных режиссеров.

Возникают Вторая, Третья, Четвертая студии; возникают многочисленные дочерние, сыновние театральные организмы и в Москве и в других городах. И повсюду происходит одно и то же: пока спектакль разыгрывается в камерной обстановке, почти без декораций, в малюсеньком зале, где сидят шестьдесят, сто, ну, двести человек, работа студийцев производит ошеломляющее впечатление новаторства; как только окрепший организм переводится в нормальное театральное помещение, он начинает сдавать одну позицию за другой. Актеры начинают играть так же, как сотни и тысячи актеров других театров, — немного лучше или немного хуже.

Кинематографу совершенно незнакомы эти мучительные поиски. То, что для театра представляет самую трудную из задач, в кинематографе разрешается естественнейшим образом благодаря камере, панораме, крупному плану и микрофону.

* * *

Правда, и кинематограф идет к реализму не прямой дорогой; правда, и в кинематографе реалистические тенденции завоевывают все более прочные позиции с трудом, постепенно, шаг за шагом. Даже самая близкая подруга кинематографа — техника, и та подчас отбрасывает нас назад. Так, например, вторжение в немой кинематограф звука на первых порах привело к потере многих высоких позиций, завоеванных немым кинематографом в последние годы своего существования. Кинематограф вместе со звуком принял целый ряд театральных условностей, и в том числе условность актера, играющего по-театральному, то

есть технически подчеркнуто. С тех пор прошло тридцать лет, но еще до сегодняшнего дня кинематограф борется с этим налетом театральщины; он постепенно восстанавливает подлинно кинематографическое поведение человека на экране — жизнь, а не изображение жизни, чувство, увиденное аппаратом, а не условное изображение чувства, целесообразное действие человека, а не театральное действие.

Возникновение цвета вновь на некоторое время снизило жизненную правду кинематографа. Анилиновая раскраска пленки придала кинематографическому зрелищу известную условность, неприятную подчас олеографичность. Но и с этой бедой мы боремся.

В своем трудном движении вперед кинематограф постепенно научился не только восстанавливать подобие жизни на экране, но исследовать жизнь, подобно тому как ее исследует хорошая литература. Недаром наиболее мощным из западных кинематографических течений за последние годы стал итальянский неореализм. Некоторые из итальянских картин поразительны своим глубоким, пристальным вниманием к человеку, к жизни вообще. Режиссер пользуется киноаппаратом как инструментом исследования и наблюдения. Это, например, полностью относится к такой картине, как «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика. Впрочем, я не сомневаюсь, что через несколько лет кинематограф даст образчики еще более подробного, еще более точного и еще более глубокого исследования человеческой жизни.

Театр на это не способен, так как он технически примитивен. В конце концов можно усовершенствовать вращение сцены, можно улучшить осветительные приборы, сделать молниеносной смену декораций, однако все это не решает основного технического несовершенства: коробка сцены остается условной коробкой, и актер вынужден на глазах у тысячи зрителей открыто демонстрировать свои чувства, донося их до каждого из сидящих в театре усиленным, форсированным способом, располагая только собственным голосом и телом — тем, чем располагал актер и пятьсот, и тысячу, и две тысячи лет назад.

Между тем даже ораторская манера претерпела решительную революцию, после того как микрофон стал необходимой принадлежностью каждого выступления. Знаменитые парламентские и площадные ораторы прошлого обязательно обладали громоподобными, отлично поставленными голосами; актерство входило составной частью в ораторское искусство.

Великая техническая революция XIX—XX веков, по существу, не коснулась театра. Я не вижу принципиальной технической разницы между театром сегодняшним и театром, который освещался керосиновыми лампами; разница только в силе света.

Но в наши дни даже похороны выглядят не так, как они выглядели сто лет назад. В городе с населением в семь миллионов человек нельзя хоронить покойника пешком, нельзя идти за гробом, приходится ехать на машинах; и если совсем недавно похоронные процесии тащились в силу старинной привычки со скоростью пешеходов, то сейчас автобусы с черной полосой несутся по городу в темпе всего уличного движения.

* * *

Я вспоминаю, что представлял собой театр в начале века, что такое был МХАТ лет сорок пять тому назад, когда московские интеллигенты вечером становились в очередь, чтобы к утру получить право на выигрышный билетик в лотерею. Номер этого билетика означал номер очереди в кассу МХАТ. Упорно, неделя за неделей, становились театралы в эту очередь в надежде выиграть наконец близкий номер. Театр тогда был действительно учителем жизни. С тех пор население Москвы увеличилось чуть ли не вдвое, количество потенциальных зрителей возросло раз в сто, ибо возможным зрителем стал каждый москвич, а лотерей что-то не видно.

Потребность в искусстве, наиболее полно воспроизводящем жизнь во всем ее своеобразии, удовлетворяется ныне более кинематографом, чем театром. В конце концов все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе, причем, с моей точки зрения, сделать в лучшем качестве.

Разница между восприятием зрелища на театре и восприятием зрелища с экрана заключается, в частности, в том, что в театре зритель неподвижен и беспрерывно смотрит как бы общим планом события, развернутые на него.

А в кинематографе зритель как бы подвижен, он как бы поднимается вместе с аппаратом на сцену, входит внутрь мизансцены, рассматривает ее то сверху, то снизу, подходит то к одному актеру, то к другому, заглядывает одному в глаза, приникает к устам другого, чтобы услышать, что он шепчет; затем отходит назад, чтобы посмотреть на все зрелище сразу, или поворачивается на сто восемьдесят градусов и видит то, что происходит в это время за его спиной.

Таким образом, зритель в кинематографе активно участвует в жизни, а режиссеру открывается широчайшее поле интерпретации, комментария, открытого авторского истолкования события через поведение аппарата, а не только через поведение актера.

При этом нет нужды сводить всех героев в одну комнату или холл, как это делают девяносто процентов западных драматургов. Киноаппарат естественно следит за людьми, живущими своей естественной жизнью. Мы не нуждаемся в том, чтобы притаскивать героев в одно место, искусственно сталкивать их на подмостках. Чем дальше, тем больше стараемся мы в кинематографе снимать подлинную натуру — не только улицу или природу, но и лестницу, подъезд, вокзал, ресторан, общественные собрания и даже квартиры в их подлинном виде.

Вот появился новый сорт еще более чувствительной пленки, и мы можем снимать в обычном вагоне поезда метро; вот появилась новая оптика, и мы можем захватить в кадр события под таким углом, под каким не могли увидеть его раньше. С каждым днем наблюдение жизни делается для нас все более доступным, а результат этого наблюдения — все более точным, выразительным, сильным. В этом великое свойство кинематографа.

У театра есть только одна вековечная магия — это то, что творческий акт происходит на глазах у зрителя,

что зритель видит живого актера. Это составляет своеобразный предмет наслаждения и для зрителя и для актера.

Непосредственное общение актера со зрителем не может быть перенесено в кинематограф, и это свойство обеспечивает театру дальнейшее существование. Впрочем, то, что творчество актина происходит на глазах у его слушателей, не обеспечило предпочтительного развития устной литературы в противовес печатному слову.

* * *

Перенесемся мысленно вперед, подумаем о положении театра, кинематографа и недавно возникшего телевидения в будущем обществе, в том обществе, где будет отменена или, во всяком случае, будет сходить на нет денежная система, где потребителями искусства станут миллиарды людей нашей планеты, где потребность в искусстве неслыханно возрастет благодаря облегчению условий труда и сокращению рабочего времени.

В этом обществе подлинным явлением искусства сможет считаться только то, которое будет воспринято и оценено человечеством в основной своей массе. В XVIII веке композитор мог писать для узкого придворного кружка, писатель мог считаться великим, если творения его прочитало несколько сот человек, но все мы знаем, что эти времена бесследно прошли.

Для людей коммунистического общества понятие массовости, всечеловечности войдет как обязательное в определение ценности произведения искусства.

Возьмем самый грубый, нарочито примитивнейший пример. Как известно, сейчас очень развиты гастроли театров в разных странах. Представим себе, что в крупную капиталистическую страну прибывает всемирно знаменитый драматический театр. Предположим, что гастроли его имеют выдающийся успех. Их посещают десятки, может быть, даже сотни тысяч человек. Кто они? Что это за люди? Почему именно эти десятки тысяч посетили гастроли театра, о котором слышали так много, и какая разница между эти-

ми десятками тысяч зрителей и десятками тех миллионов, которые не посмотрели спектаклей?

Разница состоит в том, что у десятков тысяч были деньги, чтобы заплатить за очень дорогие билеты, а у десятков миллионов не было денег, чтобы заплатить за очень дорогие билеты. Кстати, из этих десятков миллионов наверняка огромное большинство ничего не слышало об этом театре. Гастроли посещались, очевидно, в основном «избранной», то есть денежной, высокообеспеченной публикой, интеллигенцией, «сливками» общества.

Но, дорогие читатели, ведь при коммунизме не будет более богатых и менее богатых людей, не будет «сливок», не будет интеллигенции, ибо все будут интеллигентами, и если даже денежные отношения сохранятся на первой стадии коммунизма, то уж, во всяком случае, искусство, не будет предметом роскоши. Искусство при коммунизме будет с самого начала органической потребностью человека, а следовательно, и зрелища либо будут совершенно бесплатными, либо настолько дешевыми, что окажутся доступными решительно всему народу.

Мне хочется спросить себя: что же произойдет в случае таких гастролей при коммунизме? Ну, скажем, какой-нибудь театр поедет в коммунистическую страну с населением в 100 миллионов человек. Как вы ограничите желающих попасть в театр? Будут ли граждане этой страны смотреть гастрольные спектакли по жребию с одним выигрышным билетом на тысячи проигрышных? Или вы установите очередь приблизительно лет на сто, ибо для того, чтобы половина взрослого населения страны могла посмотреть эти спектакли, требуется именно столько времени.

Очевидно, ни то ни другое невозможно. Эти спектакли будут переданы по телевидению.

Но оставим в стороне гастроли. Представим себе, что в самой нашей Москве один из театров поставит глубочайший по смыслу и по звучанию, блестяще разыгранный актерами спектакль, имеющий всенародное значение. Как вы покажете этот спектакль населению Москвы? Да и почему только Москвы? Ведь в ближайшем будущем расстояние от Владивостока до

Москвы практически не будет существовать, можно будет прилететь на спектакль и улететь обратно.

Очевидно, здесь придется применить тот же способ — телевидение.

* * *

Телевидение при коммунизме станет необходимым предметом умственного обихода. Телевизоры будут включаться в оборудование квартиры, как нынче включается кухня, ванная и уборная.

Кстати, ведь все это тоже явления последних десятилетий. Во времена Анны Карениной в московских квартирах уборных не было, потому что не было канализации. Прочитайте внимательно сцену родов Кити Левиной. Левин просыпается ночью и видит, что Кити пошла за перегородку. Происходит трогательный разговор о ее здоровье. «Пошла за перегородку» — это значит пошла в уборную. За перегородкой в спальне стоял урьльник.

Огромное большинство читающих сейчас «Анну Каренину» даже не подозревают этой прозаической детали супружеской жизни Левиных. Молодежь полагает, что в Москве у богатого Левина обязательно была если не газовая, то дровяная ванная с канализационным стоком и что, уж конечно, уборная была. Но даже у богатейшего аристократа Вронского не было водопровода, и, приехав из Москвы на свою питерскую квартиру, он моет шею под наливным умывальником, нажимая ножную педаль.

Телевидение — новейшее техническое открытие человечества — таит в себе огромные, далеко еще не использованные возможности не только в качестве распространителя зреящего искусства, но и во многих других отношениях. В частности, телевидение — это совершеннейшее орудие информации. Именно поэтому я и убежден, что каждый человек в коммунистическом обществе должен будет иметь телевизор, и, следовательно, к каждой квартире телевизор будет прилагаться, будет монтироваться в стене.

Но как только спектакль передается по телевидению, он теряет главную свою прелест — непосредственное общение зрителя с живым актером. Он те-

ряет и другие свои магические свойства: магию рампы, условного света, магию театрального помещения, праздничной обстановки спектакля, даже самого антракта с прогулкой по фойе, со встречами и поклонами, финальные овации, цветы и т. д.

Спектакль превращается как бы в кинокартину, только ухудшенного качества.

На то, чтобы самым простейшим образом снять киноаппаратом театральный спектакль, мы тратим месяц. Но зато мы имеем возможность повторять каждую сцену хоть сто раз, выбирать лучшие варианты, устанавливать наиболее выразительные ракурсы. Мы имеем возможность перестроить декорацию в расчете на киноаппарат, мы не связаны с порталом сцены и раскрыты на зрителя декорацией. В настоящей кинокартинае средства выразительности вырастают еще в десятки раз.

При телевизионной передаче спектакля из зрительного зала все выгоды театрального зрелища пропадают, но зато сохраняются все его недостатки: связанныность с непрерывным движением сценического времени, связанныность с условным пространством сцены, театральными условиями работы актера и т. д. и т. д.

Следовательно, чтобы ознакомить население какой-либо большой страны со спектаклями МХАТ, не ухудшая их, необходимо превратить эти спектакли в телевизионные фильмы, снять эти фильмы заранее, снять в специально выстроенных декорациях с использованием натурь, снять с отобранными актерами, то есть превратить их в кинокартину. Другого способа нет.

Кинематограф станет при коммунизме всечеловеческим зрелищным искусством. Именно кинематограф в первую очередь будет обслуживать потребности человечества в высоком народном, массовом зрелище, способном вобрать в себя и вынести на экран крупнейшие общественные движения, показать человека коммунистического общества с той степенью точности и подробности, которой мы ныне требуем от произведения высокого искусства.

* * *

Что же станет с театром к тому времени? Исчезнет ли театральное зрелище с лица земли? Останутся ли отдельные театры в виде своеобразных резерваций, своего рода музеев или театр все же будет жить?

«Все живущее в конце концов заслуживает смерти», — сказал Энгельс.

Разумеется, я не хотел бы, чтобы эта цитата была понята в слишком прямолинейном смысле. Театр, разумеется, будет жить, будет существовать и даже развиваться. Мало того, я полагаю, что количество театров резко увеличится, но театры очень изменятся.

Потребность игры, потребность в актерском действии чрезвычайно сильна в человеке. Эта потребность корнями своими уходит в самую глубокую древность, и с ней вовсе не следует бороться. Наоборот, мы должны всемерно ее развивать, ибо, чем ближе мы подходим к коммунизму, тем все больше будет возрастать не только количество потребителей искусства, но и количество работников искусства, людей, живущих активным творчеством. Мы знаем, что при коммунизме каждый человек будет творческим работником. Одни люди будут творить в области науки и техники, другие — в области организации человеческого общества, третьи — и их будет очень, очень много — будут творить в области искусства. Даже сейчас у нас огромное большинство молодых людей, тянувшихся к искусству, не находит в нем своего места. При коммунизме дорога будет открыта всем.

Уже сейчас в нашей стране можно наблюдать стремительный рост театральной самодеятельности. От любительских кружков самодеятельность постепенно переходит к форме самых настоящих и иногда очень хороших театров. Недавно в Москве я видел спектакли двух самодеятельных театров. Может быть, некоторые актеры уступали в мастерстве профессиональным артистам профессиональных театров, но спектакли эти по уровню действия, по культуре, по спаянности и воодушевленности коллектива, наконец, по артистичности были не хуже спектаклей многих московских театров, а может быть, чем-то даже и лучше.

Количество самодеятельных, народных театров будет все больше и больше возрастать. Чем ближе будем мы подходить к коммунизму, тем шире будет становиться сеть свободных от денежных пут театров, каждый из которых может опираться на свой круг зрителей — любителей именно этого театра. Театр станет черпать и свои актерские силы именно в этом круге зрителей. Театры могут быть очень разными. В каждом из них объединятся единомышленники. Я убежден, что большинство театров изберет ярко-зрелищную, подчеркнуто театральную манеру. В этом особенность театра, в этом его отличие от кинематографа и в этом его своеобразная сила, в какой-то мере противоположная могучей силе кинематографического, строго реалистичного наблюдения и исследования жизни.

Огромная сеть самодеятельных театров, каждый для немногих (ибо это удел театра — быть зрелищем для немногих сравнительно с кинематографом или телевидением), эта огромная сеть может служить актерской и режиссерской базой для всечеловеческого массового искусства, искусства более сложного, требующего больших затрат труда и времени при создании каждого произведения, — для кинематографа.

Лучшие из театральных актеров — те, которые окажутся достойными представлять человека на экране для всего народа, — будут сниматься в кинематографе рядом с чисто кинематографическими актерами. Лучшие из режиссеров театра — те, которые окажутся способными создавать произведения искусства, интересные для всего народа, — придут в кинематографию.

Нельзя забывать, что создание картины требует сложного, специализированного и напряженного труда, громадного количества людей.

Этот огромный труд при коммунизме будет затрачиваться только на зрелище действительно всенародного значения.

Таково будет, как я полагаю, соотношение между кинематографом и театром в довольно близком будущем.

* * *

Сразу же возникает вопрос: а какие формы примут отношения между кинематографом и телевидением? Не поглотит ли телевидение кинематографию? Не является ли телевидение своего рода техническим врагом кинематографу за его агрессивную роль по отношению к соседствующим искусствам?

В какой-то мере это так. Гордые кинематографисты испытывают сейчас серьезную тревогу. Уж сейчас телевизионные передачи в нашей стране смотрят десятки миллионов людей. Телевизор быстро догоняет кинематограф по количеству зрителей. Он как бы выбывает из рук нашего искусства одно из важнейших его свойств, которым мы так гордились: исключительную массовость.

Во всем мире телевизор наносит кинематографу тяжелые удары. В США количество кинозрителей упало наполовину, хотя там кинокартина передается по телевидению не раньше, чем через пять-шесть лет после ее выпуска на экран. Девятиканальный телевизор, работающий в Америке с утра до поздней ночи, представляет зрителю возможность в любой момент получить у себя на дому зрелище любого характера — главным образом это низкопробная халтура, ибо совершенно невозможно представить себе такой девятиканальный поток подлинного искусства. Произведения искусства, разумеется, невозможно фабриковать массовым порядком, как мясные консервы, а жадный экранчик телевизора требует именно такого массового, беспрерывного потока.

Как известно, в борьбе с экспансией телевидения кинематограф на Западе стал усиленно развивать широкий экран и стереофонию звука. Эти новые могучие выразительные средства кинематографа невозможно полноценно применить в маленьком помещении при телевизионных передачах. Подлинно широкоэкранный эффект присутствия возникает только в больших, широких залах, вмещающих тысячу человек, а то и больше. То же самое можно сказать о стереофонии звука: только в большом оборудованном зале звук, идущий то справа, то слева, то сверху, то снизу,

своеобразно сопровождающий зрелище, может погрузить зрителя в звуковую атмосферу.

Таково уж органическое свойство кинематографа: никакое техническое новшество не может убить его. И если Люмьер, снявший свой первый кадр, нанес тяжелый удар театру, о котором он и не думал в ту минуту, то появление телевизионного ящика лишь вызывало к жизни новое оружие кинематографической выразительности. Это новое оружие возникло вследствие конкуренции. Но пройдет время, конкуренция исчезнет, а новые выразительные средства кино останутся.

Однако как бы мы ни совершенствовали кинематограф, какие бы новые формы ни находили, все же телевидение становится сегодня грозным соперником кинематографа.

Одна из главнейших причин успеха телевизора заключается в том, что телевизионное зрелище доставляется потребителю на дом. Как видите, простая, примитивнейшая причина. Американцы называют это сервисом. В самом деле, представьте себе, что для того, чтобы посмотреть телевизионный экран, вы были бы вынуждены куда-то идти и покупать билет. Разумеется, нашлось бы некоторое количество любителей новой техники, которые смотрели бы этот аттракцион, но никакого массового распространения он получить не мог бы, хотя бы уже потому, что телевизионный экранчик во всех отношениях хуже, чем экран кинотеатра...

Но как ни малы, как ни плохи пока что даже самые большие и самые «совершенные» телевизионные экраны, все же мы присутствуем при рождении нового могучего искусства, которому предстоит великое будущее.

Разумеется, когда по телевидению передается кинокартина или театральный спектакль, то никакого нового вида искусства не возникает. В этом случае телевизор превращается в своего рода дурную типографию, которая распространяет в ухудшенном виде произведения других искусств. Кинокартина или спектакль, переданные по телевидению,— это дешевая олеография вместо подлинного живописного шедевра.

Большинство телевизионных спектаклей (или телесериалов) нынешнего времени представляют собой упрощенную кинокартину или странный гибрид театра и кинематографа. Хороший фильм (а такие появляются все чаще) можно смотреть и на профессиональном киноэкране, причем там он выглядит гораздо лучше. Но так как телевизор требует множества телеспектаклей и телесериалов, то они, как правило, делаются примитивно. Любой из них можно сделать лучше, сложнее, точнее, с использованием всего арсенала кинематографического оружия, и тогда он станет более совершенным произведением искусства. Нередки случаи и у нас и за границей, когда удачный телевизионный фильм выходит сначала на экраны кинотеатров. Менее удачные показываются только в телевидении. И наоборот — иной раз посредственная кинокартина не выпускается на экран, а передается телевидению, которое настолько нуждается в пище, что берет все что угодно. Этот взаимообмен доказывает близость двух искусств — кино и телевидения. Близость, но не тождественность.

* * *

Есть одно свойство телевидения, которое специфично для него и представляет еще не вполне осознанное, не освоенное, но сильное и новое оружие, пришедшее как бы в подкрепление к привычному кинематографическому методу передачи явлений жизни. Это свойство заключается в том, что когда с экрана телевизора диктор или приглашенный в студию общественный деятель разговаривает со зрителем, то зритель ощущает непосредственное общение с ним. Именно этим объясняется необычайно широкая популярность телевизионных дикторов. Ведь когда диктор говорит с экрана, глядя прямо в объектив телевизионного аппарата, то зрителю кажется, что взгляд диктора направлен как бы прямо на него, что диктор как бы заглядывает ему в глаза. Я замечал, что иные вежливые дети, когда к ним обращается телевизионная дикторша со словами: «До свидания, дети», — отвечают ей: «До свидания, тетя». Я сам испытываю потреб-

ность попрощаться с диктором, когда он прощается со мной. И если я смотрю телевидение в одиночестве, то так и поступаю.

Не случайно у нас в кинематографе существует правило ни в коем случае не смотреть в аппарат, а на телевидении правило обратное — обязательно смотреть прямо в аппарат.

В кинематографе, который как бы воссоздает действительность на экране, взгляд в аппарат актера или снимающегося в хронике человека сразу же разоблачает неправду, сейчас же показывает, что это не подлинная фиксация действительности, а инсценированное изображение ее. Поэтому первое предупреждение кинооператора, что бы он ни снимал, всегда одинаково: только не глядите в аппарат!

Если мы замечаем в материале, что кто-нибудь взглянул в аппарат, этот кадр немедленно бракуется и выбрасывается. Только в редчайших случаях допускается взгляд актера прямо в аппарат, в какой-нибудь кульминационный момент картины, когда режиссер как бы хочет выплеснуть действие с экрана в зрительный зал.

Когда я монтировал фильм «Владимир Ильич Ленин», огромное количество драгоценнейшего документального материала, снятого в дни Февральской революции, пришлось забраковать из-за того, что народ, наполнявший улицы, солдаты, рабочие приветствовали кинооператоров, с улыбками глядели в аппарат и машали кинематографистам руками. Эти кадры на экране сразу делали зрелище несерьезным, как бы разрушали иллюзию подлинности величественных кинодокументов революции.

Законы телевидения в этом отношении прямо противоположны, и нас нисколько не смущает, если при телевизионной передаче, скажем, футбольного матча, зрители замечают телевизионную камеру, отмахиваются от нее или улыбаются. Что же касается дикторов, комментаторов и вообще всех лиц, разговаривающих со зрителем с экрана телевизора, то здесь эффект общения особенно важен: ведь зритель знает, что с ним разговаривает действительно данный человек, в эту самую минуту стоящий перед телевизионной

камерой. Его не только не разочаровывает взгляд, направленный на него с экрана, наоборот, он обижается и сердится, если человек с телевизионного экрана не встречается с ним взглядом (то есть не глядит прямо в аппарат). Именно поэтому в телевидении такое сильное впечатление производит живой репортаж с места действия, например репортаж спортивных матчей. Зритель азартно следит за такими матчами. Причина заключается в том, что матч действительно разворачивается в это самое время и именно так, как это показывает телевизор. Наблюдение телевизионного аппарата не скрыто, как в кино, а явно, открыто. Такой открытый репортаж матча можно без скуки смотреть час, полтора, два. Мне известны случаи сердечных припадков у экранов телевизоров в кульминационные моменты ответственных матчей.

Но попробуйте снять этот матч на пленку весь от начала до конца и в таком виде показать его, скажем, в кинотеатре хроники. Он окажется невыносимо скучен и длинен. В снятой на пленку хронике зритель требует другого — зритель требует отборанности зрелица, сделанности его, композиционной точности. Он требует, чтобы были выбраны и смонтированы только наиболее эффектные моменты. В документальной картине необходимы особый кинематографический ритм и темп зрелица, сосредоточение эффектов, продуманное драматургическое распределение их. И если наиболее эффектный гол будет забит на девятой минуте, то документалист закончит кинокартину именно этим голом. А ведь телевизионный аппарат еще почти полтора часа после эффектного гола будет показывать попытки отквитать его, что для кинематографа совершенно невозможно, драматургически не оправдано. Кинематограф — это прежде всего отбор, в то время как телевизор — прямое наблюдение.

В области живого репортажа и общения со зрителем я вижу одно из главных направлений могучего будущего телевидения.

Несомненно, по телевидению будут передаваться и кинокартини и спектакли, хотя и то и другое пока что теряет при телевизионной передаче. Однако экраны будут делаться все больше, четкость изображения

будет усиливаться, телевидение сможет оперировать и деталью и общим планом так же сильно, как оперирует ими кинематограф.

Вместе с тем я убежден, что постепенно разовьются новые формы телефильма или телеспектакля с широким использованием эффекта общения, с развитым авторским комментарием, с введением непосредственного, прямого наблюдения жизни.

Мы пока еще видим только начатки подлинного телевизионного искусства в отдельных произведениях, ибо телевизор еще не вышел из пеленок. Как правило, то, что нам показывают, это или вроде кино, или вроде театра. Но ведь и кинематограф на первых шагах не был искусством. И нужно было быть Лениным, чтобы угадать великое его будущее.

Телевизор обладает той же способностью поглощать все новое в технике, какой обладает кинематограф. И если сегодня основное преимущество его — доставка искусства потребителю на дом, то завтра он найдет свой специфический язык, столь же отличный от языка кинематографа, как язык кинематографа отличен от языка театра, как язык газеты, отличен от языка романа. Я не сомневаюсь, что в ближайшие десятилетия телевизор займет прочное место в области духовной культуры человечества.

Кинематограф родился на скрещении литературы, театра, живописи, музыки. Телевидение рождается на том же перекрестке. Но помимо этих родителей он впитывает опыт кинематографа, опыт радио и опыт газеты. Если мы называем кинематограф синтетическим искусством, то в еще большей мере это относится к телевидению. Вот уж поистине дитя всех областей культуры, и именно поэтому техническое развитие телевидения обгоняет его внутреннее развитие как искусства. Популярность телевидения идет впереди его подлинных достоинств, но будущее его огромно.

* * *

Выше я отметил, что в распространении телевидения имеет решающее значение сервис — доставка на дом. Однако не всякое зрелище можно смотреть

в одиночку, в условиях квартиры. Даже если бы телевизионные экраны были в пять раз больше, просмотр кинокартин в своей комнате не может заменить просмотра ее в кинематографе среди массы зрителей. Особенно наглядно это доказывает комедия.

Смех — явление общественное. Самый смешной комедийный спектакль не может вызвать хохота, если его смотрит в пустом зале один человек, например представитель управления по делам театров. Но посадите в этом зале две сотни любых зрителей, и все начнут хохотать. Начнет хохотать и представитель управления. Директора театров очень хорошо знают это правило, и когда они впервые показывают комедийный спектакль начальству, то в зал непременно приглашают любых зрителей, иначе комедия провалится.

Я был свидетелем того, как очень смешную комедию принимал в просмотровой кабине работник Министерства культуры. При этом находился режиссер, которому, разумеется, было не до смеха; я тоже не смеялся, ибо до этого видел комедию раз пять. Комедия прошла в гробовом молчании, и по окончании ее единственный свежий зритель сказал: «По-моему, это совершенно не смешно». Затем картина была показана в Доме кино, где хохот зрителей заглушил добрую половину реплик. Не сомневаюсь, что и тот единственный зритель тоже хохотал бы и решил бы, что комедия очень смешная.

Когда по телевидению передается эстрадный концерт прямо из зала, то, несмотря на дурное качество изображения, хохот публики заражает и телезрителей. Но вот совершенно аналогичный концерт передается из телестудии. Изображение много лучше, актеры видны яснее, голоса звучат чище, но остроты актера падают в гробовое молчание студии — и телезрители смеются гораздо меньше, а то и вовсе не смеются, и многие остроты, которые казались смешными на народе, кажутся глупыми на безучастном телеэкране.

Это правило хорошо знают работники телевидения, они даже подсаживают псевдозрителей и пытаются имитировать натуральный смех, — правда, не очень

удачно. А вот в радио на Западе, там просто при передаче эстрадного концерта после каждой остроты автоматически врезается громовой хохот — один и тот же для всех слушаев. Без этого комедийные радиопередачи не слушают.

Когда конница Чапаева вылетает на экран, в зале неизменно раздаются аплодисменты. Эффект кадра делается общественным. А если бы вы впервые посмотрели картину дома или в маленьком просмотром зале, этот же кадр произвел бы гораздо меньшее впечатление.

Чем дальше мы идем вперед, тем потребность общения людей между собой все возрастает. Общественная деятельность при коммунизме станет главнейшей потребностью человека, а вместе с тем и коллективные массовые действия будут занимать все большее место в жизни, в том числе и массовое общение с явлениями искусства.

* * *

Мне думается, что будущее кинематографа — это огромное количество превосходных, первоклассно оборудованных, просторных кинотеатров, в которых будет применена передовая современная техника. Широкий экран — это переходная форма, я полагаю, что он очень скоро умрет. Анаморфотная оптика, расширяющая и сжимающая изображение, — это явление временное, оно могло возникнуть только на базе конкуренции с телевидением. Мне думается, мы делаем ошибку, снимая такое количество широкоэкраных картин. Сенсационность их возникновения уже угасает, и зритель, в общем, не отдает предпочтения широкоэкранным фильмам. То же самое можно сказать и о синераме, и особенно о циркораме. Это сенсационные и дорогие ярмарочные аттракционы.

По-видимому, будущее кинематографа — это широкоформатка, то есть картина, снятая на 70-мм пленке. Широкоформатный экран обладает всеми преимуществами обычного широкого экрана, но лишен его недостатков: формат кадра гораздо более естествен; стереоскопичность изображения во много

раз большая по сравнению не только с обычным, но и с широкоэкранным кинематографом, эффект присутствия не меньший, чем в синераме. В то же время возможны и крупные планы, и любые панорамы, любые съемки с движения. Широкоформатный кинематограф — это первый шаг к варианному экрану, который, не сомневаюсь, постепенно завоюет весь мир. Наше будущее — это широкоформатный экран, который по ходу действия будет превращаться либо в экран нормального формата, либо даже в суженный экран с вертикальной композицией.

В самом деле, для портрета мне не нужен широкоэкраный формат, наоборот, оператору приходится бороться с огромными пространствами, которые возникают за правым и левым ухом героя. Улицу Нью-Йорка, скажем, Уолл-стрит — узкую мрачную щель между высокими громадами домов, — снять на широком экране, по-моему, просто невозможно, это бессмысленно. Стоит пойти в любую картинную галерею, чтобы убедиться, что только в батальной живописи, в пейзажах художники пользуются широким форматом, но портрет, как правило, вкомпоновывается в вертикальную композицию. Даже нормальный экран широковат для портрета, и оператор с режиссером стараются либо затемнить края кадров, либо ввести сбоку какой-нибудь предмет, чтобы «вертикализировать» композиционное строение кадра. На широком экране это неудобство подчас делается катастрофическим. Стандартность формата — это беда кинематографа, а не его преимущество.

Сейчас на наших киностудиях возникло любопытное явление: огромное большинство режиссеров отказывается от широкоэкраных фильмов, и директорам студий приходится уговаривать, а иной раз и просто заставлять режиссуру заниматься широким экраном, в то время как еще несколько лет назад каждый режиссер мечтал о праве на широкоэкранную постановку.

Потребность в изменяющемся экране становится все более и более насущной.

Представьте себе героя, который один, в небольшой прокуренной каморке, сосредоточенно думает

о чем-то. Нужен ли вам здесь широкий экран? Он будет только мешать. Но вот герой подошел к окну, и перед ним раскрылся город: улицы, людские толпы, поток движения, огромные пространства каменных массивов, тонущих в вечерней дымке. Вот в этот момент экран может раздвинуться и показать всю широту открывающегося зрелища.

Представьте себе какую-нибудь массовую сцену, ну, предположим, атаку танковой дивизии на Курской дуге. Здесь, конечно, нужен широкий экран. Но вот вы стремительно наехали на крупный план героя, вам нужно заглянуть ему в глаза. И хорошо, если экран вместе с этим стремительным наездом так же стремительно уменьшится и сосредоточит ваше внимание на той детали, которая вам единственно нужна и необходима, — один человек с противотанковой гранатой в руках, и потом — его глаза. Тут широкий экран не только не нужен, но был бы просто вреден.

В отборе деталей, в этом сосредоточении внимания на частности, которое чередуется с открытием всей широты здравого мира, — в этом и есть наиболее могучее средство кинематографического воздействия. Теперь соедините это со стереофоническим звуком, с погружением зрителя в звуковую среду — и вы получите новое могучее выразительное массовое зрелище кинематографа ближайшего будущего.

* * *

Но рядом с этим могут быть картины, не нуждающиеся ни в широком формате, ни в стереофонии звука, картины интимно-психологические, требующие глубокого размышления или спокойного созерцания. Эти картины могут не только не проигрывать, но даже выигрывать при просмотре их в интимной обстановке, когда человек получает возможность смотреть их спокойно и сосредоточенно. Такие картины скоро можно будет без большого проигрыша в качестве передавать по телевидению. Ведь недалек тот день, когда экраны телевизоров по качеству своему окажутся равными небольшому кинематографическому экрану.

То, что телевизор дает возможность посмотреть такую картину у себя дома, составляет действительно его большое преимущество. Но разве только телевизор может дать эту возможность? Ведь доставка кино-картины на дом телевизионным путем сопряжена со своеобразными неудобствами: вы можете смотреть картину только в тот день и в тот час, когда она передается телевизионной студией. Вы не располагаете картиной свободно, как располагаете книгой.

А как иначе посмотреть картину у себя в любое время?

Современные узкопленочные проекторы слишком плохи, чтобы о них можно было серьезно говорить. Трудно или даже невозможно составить личную кинотеку, подобно тому как человек собирает библиотеку. Картины тяжелы, зарядка их сложна, аппаратура дорога и несовершенна, воспроизведение картины через пленку даже при наличии домашнего экрана неудобно, это совсем не то, что взять с полки книгу, раскрыть ее в любом месте и погрузиться в чтение.

Только тогда, когда обращение с кинокартиной будет так же просто, как обращение с книгой, выяснится все могущество кинематографа и все его значение для человечества. Это дело ближайшего будущего. Это вопрос записи изображения и звука кинокартин на магнитной ленте. Пройдет немного времени, и у каждого культурного человека будут две библиотеки: собрание книг и собрание записанных на «магнитку» кинокартин. Такая кинокартина будет весить меньше книги. Фильм «Анна Каренина» поместится на маленькому ролике величиной с чайное блюдечко. Зарядка будет чрезвычайно проста: вложить кассету и нажать кнопку. Экраны будут в каждой квартире, может быть, в каждой комнате. Экран и аппарат будут заранее вмонтированы в стену. Возможность в любой момент «почитать» любую часть любой кинокартиной станет потребностью человека. Вот тогда кинематограф станет его интимным, близким другом, таким же, каким ныне стала книга.

Тогда разделятся кино и телевидение.

Тогда телевидение отыщет свою дорогу и перестанет существовать на иждивении кинематографа и теат-

ра. Ведь никому не приходит в голову изо дня в день от шести до восьми слушать «Войну и мир» по радио. Мы перечитываем ее, когда хотим — иной раз днем, иной раз глубокой ночью. Снимаем с полки, находим нужное место и читаем.

Человек будущего будет так смотреть свои любимые кинокартины. В хорошую минуту он пожелает доброй ночи далекой дикторше, которая только что закончила передавать последние события с другого континента, погасит экран телевизора, подойдет к своему киношкафу, пороется на полках, перебирая маленькие разноцветные диски, выберет один из них и посмотрит кусок «Чапаева» или любимую часть «Огней большого города».

И, может быть, он помянет добрым словом нас, кинематографистов старого XX века, заложивших основы его любимого искусства.

1959

ДРАМАТУРГИЯ СЕГОДНЯ

От замысла сценария до появления картины на экране проходит самое меньшее полтора-два года. Это много. Давайте вспомним, что произошло в мире за последние полтора года — от начала 1960 — до середины 1961 года.

В нашей стране вступили в строй десятки гигантских предприятий, наука и техника сделали стремительный рывок вперед. От спутников Земли мы перешли к космическим кораблям. Одна наша ракета бросила вымпел на Луну, другая обогнула Луну, сфотографировала ее с обратной стороны и передала серию фотографий на Землю. Космический корабль понесся в направлении Венеры. Человек поднялся в космос, облетел вокруг земного шара и благополучно приземлился.

За эти полтора года изменилась карта мира. Появились новые государства. Люди с черной кожей впервые поднялись на трибуны вновь созданных парламентов.

На повестку дня Организации Объединенных Наций был поставлен вопрос о ликвидации колониальной системы, которая еще полвека назад казалась незыблемой.

За эти полтора года мир испытал могучие потрясения. Ли Сын Ман был вышвырнут из Кореи. В Японии, Бельгии, Франции состоялись грандиозные всеобщие забастовки. Сотни тысяч людей стали стеной на пути Хэгерти в Токио, которому не помогли ни танки, ни

пехота, ни целые дивизии полицейских. Эскадра Эйзенхауэра металась по Тихому океану в поисках пристанища для президента США. Революции и контрреволюционные заговоры потрясали одну страну за другой. В Конго произошла одна из самых чудовищных и грязных трагедий, которую когда-либо видело человечество. В Лаосе была связана гражданская война. Народное восстание разгорелось в Анголе. Вооруженный до зубов десант был высажен на побережье революционной Кубы и сброшен обратно в море кубинским народом. В Алжире произошел фашистский путч, закончившийся позорным провалом.

За это время французы испытали несколько атомных бомб, а мы спустили на воду атомный ледокол.

Среди всех этих событий затерялось землетрясение в Чили, разрушившее чуть ли не треть страны.

Вот что такое полтора года в наше время.

Теперь давайте посмотрим, о чем говорят фильмы, сделанные нами за эти полтора года. Соберем их все вместе — хорошие и плохие, имевшие успех или не имевшие,— соберем эти тысячи жестяных коробок. Пожалуй, нам покажется, что ничего особенного в мире не происходило.

Мы делаем картины как бы современные, действие их происходит сегодня, но почему-то все, что волнует нашего современника, проходит мимо самого важного и самого массового из искусств.

Где бы ни находился советский человек — дома или в поезде, в общежитии, на стройке или в колхозном поле,— но, едва ему в руки попадает свежая газета, он разворачивает ее и жадно ищет новости всемирного значения. Послушайте, о чем говорят люди, когда они приходят на свои предприятия, встречаются в проходной, собираются во время обеденного перерыва или просто обмениваются репликами на кухне коммунальной квартиры, пока жарится яичница. Наш советский человек со школьного возраста привыкает жить интересами всего мира. Может быть, в этом одна из самых примечательных его особенностей. Впрочем, и во всем мире, в том числе в буржуазных странах, люди вынуждены интересоваться мировыми событиями. Это явление XX века.

Чем же объясняется поразительное равнодушие многих наших фильмов к интересам, которыми живет народ? Ведь те граждане СССР, которые делают картины,— сценаристы и режиссеры, операторы и актеры, осветители и реквизиторы — все они, собравшись утром в павильоне, прежде чем приступить к съемке первого кадра, так же как и все советские люди, обмениваются свежими новостями. Они говорят о Пленуме ЦК, о полете Гагарина, о речи Фиделя Кастро. О том, что прочли в утренних газетах или услышали по радио. А затем зажигается свет, и два героя кино-картины приступают к изображению кусочка условной экранной жизни, как правило, оторванной от насущных вопросов, которые волнуют всех, кто делает этот очередной кадр картины.

Кинематограф — искусство молодое. Он меняется на наших глазах. Меняется его содержание, меняется и его специфический язык. Но, к сожалению, его развитие происходит гораздо медленнее, чем этого требуют сегодняшние дела на земном шаре. Когда подумаешь, с какой стремительной быстротой развиваются в наши дни и наука, и техника, и общественные отношения, переворачивая сложившиеся представления, зачеркивая то, что казалось вчера бесспорным, выдвигая чуть не ежедневно новые и новые проблемы, делается обидно за нас, кинематографистов. Посмотришь подряд две-три новые картины, пусть даже хорошие картины, вполне профессионально, добротно поставленные и снятые,— и рождается почти неизбежное ощущение картонной ограниченности того мира, который возникает перед нами на экране.

Мне думается, что большое значение имеет здесь самая форма драматургического мышления, к которой мы привыкли. Пресловутая сценарная специфика звукового кино, как правило, восходит к театральной драматургии. Тысячелетиями складывались драматургические традиции. Современный сценарий отличается от пьесы обилием пластического материала, дробностью эпизодов, перебросками действия с места на место, количеством персонажей, введением натуры, лаконизмом диалога, но принцип отбора событий, принцип движения сюжета, по существу, аналогичен

театральному. Мы точно так же сводим все явления жизни к ограниченному конфликту и, развивая этот конфликт, отбираем только то, что служебно нужно нам для закономерного развития фабулы. Театральный драматург связан условиями сцены, небольшим количеством персонажей, составом труппы, которую он должен занять в спектакле. Этих жестких условий нет в кинематографе, но привычка к ним водит нашей рукой, ограничивая наши возможности исследования жизненных процессов.

Когда-то театральный антрепренер, набирая труппу для провинциальных гастролей, брал одну-две ходовые пьесы и выбирал актеров по принципу замещения стандартных ролей: молодой герой, героиня, комическая пара, благородный старик, характерная старуха, одна травести, одна инженер... Подобранный таким образом труппа позволяла «развести» любую или почти любую пьесу, потому что все они строились примерно по одному шаблону. А ведь, по существу, нечто очень похожее можно обнаружить в большинстве сценариев, которые приходится сейчас читать,— написаны ли они на колхозном материале или на материале студенческом, происходит ли действие этого сценария в Москве или на Братской ГЭС.

Впрочем, в последнее время появляется все больше сценариев, опирающихся не на театральные традиции, а на традиции прозы. Но и в них автор стремится свести содержание к единому ограниченному конфликту, отсекая все, что кажется ему случайнм, посторонним, и отбирая событие за событием, беседу за беседой, поступок за поступком в таком порядке, чтобы все они служили цели развития и иллюстрации основного сюжетного узла. В итоге каждый эпизод делается рассчитанно служебным.

Между тем жизнь выглядит не так — и содержание и течение ее сложнее. Последовательность реальных жизненных событий, да и сама форма их кажется нам иной раз слишком прихотливой, как бы случайной, незакономерной. Но именно в этой кажущейся незакономерности жизненных событий и лежит глубочайшее богатство жизни, а подчас и смысл происходящего.

Сколько раз я замечал за самим собой непобедимо вредную привычку превращать каждый эпизод в функциональный кусок, в законченное, закругленное, отшлифованное звено, которое плотно входит в драматургическую цепь. Начинаешь писать диалог, и рука сама отбирает реплики, необходимые по событийной схеме. Иной раз получается эффектно и даже как бы непринужденно, однако, как правило, жизнь в аналогичных обстоятельствах предложит вам более своеобразное, непоследовательное течение разговора, более неожиданную мизансцену. Но такое по-настоящему жизненное течение разговора заставит зрителя напрягаться, додумывать, сопоставлять. Оно как бы затруднит решение и разгадку данного сюжетного куска, ибо эпизод будет выглядеть незакономерно странным. Но в этой «страннысти», мне кажется, лежит зерно современного кинематографического искусства.

Бывает так: представишь себе сцену, проговоришь ее вслух — получается как будто верно и горячо. Запишишь, потом прочитаешь — что-то потеряно. Начинаешь укладывать в форму, уминать, утаптывать диалог, отbrasываешь все, что кажется несущественным, вводишь «острые» повороты. Сцена делается крепкой, слаженной и как будто бы удобной и для актеров, и для режиссера, и для съемки, и занятной для зрителя. А по существу, из нее выброшено самое основное — естественное течение мысли со всеми ее неизбежными и верными «странныстями». Литературная привычка победила.

Именно поэтому, думается мне, в наших картинах люди говорят только о том, что нужно драматургу по сюжету, и не говорят никогда о том, что на самом деле должно было бы интересовать нашего современника, о чем он думает и говорит в жизни.

Мне не так давно пришлось работать над экранизацией «Анны Карениной» Толстого, книги, написанной около ста лет тому назад. Читая «Анну Каренину», мы подчас почти не замечаем, что в этой семейно-любовной истории трех пар Толстой поднимает по пути целый пласт актуальнейших для своего времени вопросов.

Происходит обед у Степана Аркадьевича. С точки зрения фабульной на этом обеде совершаются два крупных события: Левин мирится с Кити, делает ей предложение, и она отвечает согласием; Долли пытается заступиться за Анну перед Карениным и терпит неудачу. Но больше всего места отведено на этом обеде спорам об обрусении Польши и вопросу женской эмансипации, не имеющим ни малейшего отношения к сюжету. Эпизод насыщен общественно-политическими страстиами, актуальными для годов, когда писалась «Анна Каренина». Сейчас эти споры уже не могут нас волновать, и тем не менее мы читаем их с живым интересом: присутствующие на обеде живут в своем времени, дышат воздухом своей эпохи, и мы живем и дышим вместе с ними.

Но посмотрите, что выбрано из романа в театральной его трактовке. Главное впечатление от этой инсценировки, что Толстой внезапно поглупел. Слова, которые говорятся на сцене, написаны Толстым, но они произносятся вне подлинного контекста времени, ибо вынуто все, что казалось автору инсценировки случайным, не вяжущимся с сюжетом.

Мы поступаем с жизнью точно так, как поступил автор инсценировки Н. Д. Волков с Львом Толстым.

Повторю, в наших картинах люди говорят о том, что бесспорно нужно драматургу по сюжету, совершают поступки, необходимые для развития конфликта, но это безбожно, нищенски мало, ибо они почти не говорят о том, что на самом деле должно интересовать нашего современника, и не совершают поступков, которые были бы естественны и необходимы, если бы дело происходило не на экране, а в действительности.

Произошел недавно вот какой случай. Появилась в одном из журналов серия очерков молодого журналиста о москвичах. Это были превосходные очерки, глубокие, современные, отлично написанные. Интересны были люди, тонко подмеченные, схваченные в самом своем существе. Интересны были неожиданные повороты характеров. Человек на первый взгляд казался одним, а присмотревшись к нему, автор вдруг выяснял, что он совсем не таков, каким поначалу ка-

зался. Вот человек бухгалтерского типа, аккуратный, немногословный, практичный. Складывался привычный, знакомый нам по литературе, по театру и по кино образ. Но когда автор присматривался к человеку пристальнее, вдруг раскрывалась такая черта, которая опрокидывала традиционное представление о персонаже бухгалтерского типа.

А вот другой человек — рабочий — производственник крупного предприятия, передовик. Опять же складывалась знакомая фигура социального героя, но когда автор присматривался к этому человеку ближе, открывались в нем такие странности, такие неожиданные события его жизни, что опять же ломалось представление о стандартной фигуре социального героя.

Очерки показались нам бесспорно заслуживающими экranизации. Решено было заказать сценарий самому очеркристу. С помощью редакторов и всех нас грешных он начал сводить эти очерки в единый сюжет. Была выстроена сценарная схема, близкая к очерковой первооснове, с теми же самыми героями, но все же схема. Был выстроен единый сюжет. Когда сценарий был написан, оказалось, что он просто неинтересен. Все живое, все своеобразное, все сегодняшнее, что было в очерках, отлетело. «Законы» драматургии разрушили точность наблюдений, разрушили жизненную доказательность очерков.

Тогда мы решили попробовать подойти к очеркам по-другому, сделать как бы документальный сценарий, но с тем, чтобы он был разыгран актерами, то есть попросту изложить в сценарной форме ряд очерков, соединив их живой фигурой наблюдающего автора. Но и эта попытка не удалась. Оказалось, что выскочить из традиций «стройной» драматургии невероятно трудно, что нужны какие-то совершенно новые приемы.

Мы привыкли к некоторым псевдозакономерностям движения фабулы в кинематографе. Эти кажущиеся закономерности позаимствованы нами из арсенала более старых искусств и на протяжении тех шестидесяти лет, которые прожил кинематограф, прочно вошли в наш обиход.

Если бы дело было только в нас, то это было бы еще не так страшно, ибо можно же бороться с любыми вредными навыками. Страшно то, что мы, поколение за поколением, приучили зрителя следить на экране за компактным пучком происшествий, связанных единством фабулы и построенных по всем законам «драматического» развития. А разочаровывать зрителя опасно.

Ну возьмем, скажем, знаменитое замечание: если в первом акте висит на стене ружье, то оно должно непременно выстрелить в последнем. Замечание это очень точно для театра, который все разнообразие жизни сводит к клубку событий на подмостках. Здесь нет места ничему случайному, здесь приходится быть экономным, и, разумеется, ружье должно выстрелить,— каждое событие должно найти отклик, ответ, образ каждого персонажа должен быть завершен, каждый узел должен быть разрублен.

Но я совсем не уверен в том, что это верно для кинематографа сегодняшнего дня. Больше того, я полагаю, что если висит ружье, то и пусть себе висит: совсем не обязательно, чтобы оно стреляло. Мы продолжаем судить о произведениях молодого кинематографического искусства и строить их по законам тысячелетней давности, тому же мы обучаем и зрителя.

Недавно на диспуте о картине Чухрая «Чистое небо» я слышал следующее высказывание молодого и очень уверенного в себе искусствоведа.

— В вашем фильме, — сказал он, — некоторые линии начаты, но не завершены, у вас есть образы и эпизоды, введенные вначале, а потом словно бы отброшенные. Вся последняя часть картины, в которой вдруг возникают общественно-политические проблемы, незакономерна, потому что в первых частях картины эти проблемы не были затронуты.

Я излагаю это заявление, разумеется, в вольном пересказе, ибо не располагаю стенограммой, но отвечаю за точность передачи содержания.

К сожалению, этот молодой искусствовед неодинок. Аналогичные замечания сделали и другие выступавшие. Между тем Храбровицкий и Чухрай созна-

тельно не заканчивают ряд линий сценария. Они хотят заставить зрителя думать, в этом их главнейшая задача, и именно поэтому они бросают в картине отдельные эпизоды, не давая частных решений по отдельным судьбам, отдельным персонажам и отдельным сюжетным положениям. В этом новаторство картины. Но именно это и раздражает некоторых товарищей, которые привыкли к стандарту, выучены этими стандартами и в свою очередь проповедуют их: пусть все ружья стреляют; мало того, пусть стреляют только те ружья, которые висели в первом акте. Поэтому самое ценное в картине — ее последняя третья — объявляется незакономерным, не вытекающим из сюжета и, следовательно, ненужным.

Другой пример. Когда Г. Данелия и И. Таланкин задумали экранизацию повести «Сережка» В. Пановой, то многие режиссеры и работники сценарного отдела противились этому начинанию. Им искренне казалось, что повесть Пановой не имеет единого сюжета, что, по существу, это разорванные наблюдения, не связанные общей драматургией, и что, следовательно, картина получиться не может. Картина, как известно, «получилась». Но при обсуждении ее (до выхода на экран) ряд весьма авторитетных товарищей дал ей отрицательную оценку, считая «Сережку» неудачей молодых режиссеров.

Между тем лучшее в картине — это как раз первые ее части, как бы не связанные единой драматургией. Относительно слабее финальные части, в которых разрабатывается единая драматургическая тема отъезда семьи в Холмогоры. Именно начальные части картины, в которых режиссеры совершенно свободно ведут наблюдение за ребятами, за их горестями и радостями, не будучи связаны никакой «железнной» драматургической схемой, наиболее художественны. Именно в них я вижу то новое, что появляется сейчас в кинематографе.

Мне хочется спросить: так ли уж необходимо держать зрительский интерес на том, что произойдет? Может быть, можно заставить зрителя с не меньшим, а может быть, и большим интересом следить за тем, как развиваются жизненные процессы, как развер-

тываются характеры? Между «что» и «как» разница очень большая.

Кинематограф, думается мне, дошел сейчас до такой степени развития своего выразительного языка, что может наблюдать человека с такой же пристальностью и глубиной, как высокая литература, а может быть, даже и с еще большей глубиной. Мне думается, что мы находимся на пороге решительных преобразований внутри нашего искусства. Меньше всего я связываю эти преобразования с широким экраном, циркорамой, цветом, стереоскопией, широкоформаткой и т. п.

Эти технические новшества, по моему глубокому убеждению, далеко не так значительны, как развитие самого существа кинематографического языка.

На обычном черно-белом экране нормального формата можно говорить со зрителем о всех волнующих его вопросах, говорить с такой степенью подробности и с такой глубиной, каких не знал кинематограф вчерашний.

То в одной картине, то в другой, как отдельные вспышки, я замечаю попытки накопления новых приемов общения со зрителем. В значительной степени эти попытки связаны с усилиями заставить зрителя думать, наблюдать, творчески работать в процессе восприятия фильма. Сделать это не так-то легко. Зритель уже приучен нами к подаче готовой, не только сваренной, но уже как бы частично разжеванной и переваренной пищи. Как известно, продукты питания чрезвычайно разнообразны, однако после того, как человек пережевывает и проглатывает пищу, она превращается в набор стандартных химических веществ. Съели ли вы свежую осетрину или консервы из частицовой рыбы, уже через полчаса разница между этими блюдами стирается.

В какой-то мере мы поступаем так с явлениями жизни — мы подаем зрителю белок, жиры и углеводы. Калорий достаточно, а вкус не тот. И самое поразительное, что зритель наш привык к этому.

Попробуйте спросить кого-нибудь об очередной вышедшей на экран картине. Как правило, зритель не станет рассказывать, с какими своеобразными людьми

он познакомился на этом сеансе, он коротко расскажет вам, что произошло. А ведь самое интересное не это.

Огромные усилия необходимы для того, чтобы перестроить навыки прежде всего у самих себя, затем уже у зрителя. Сколько раз я замечал, как интересный, но «крыхлый», недостаточно «отработанный» сценарий после добросовестной и даже умной доработки становился «крепким», энергичным, удобным — и неинтересным. Это происходило и происходит ежедневно и ежечасно.

Совсем недавно я наблюдал, как превосходный драматург работал над сценарием, в центре которого стоит наш современник, молодой человек с интереснейшим, остро задуманным характером. Первоначальные наброски отдельных эпизодов сценария были острее и своеобразнее, чем первый законченный вариант. Никто в этом не был виноват — сам автор сценария начал «причесывать» его в ходе написания. На обсуждении ему дано было много советов, очень разнообразных, умных и основательных. Я боюсь, что если он, собрав все эти советы, выведет для себя некую среднюю линию и вторично «причешет» сценарий, исходя из этой средней линии, то драматургия сценария станет еще крепче, развитие отношений еще закономернее, лишнее выпадет, необходимое останется, сюжетные положения будут закончены, узлы завязаны и развязаны, а интересность и необычность наблюденного автором характера частично уйдут.

Меньше всего я считаю себя теоретиком... Задача этой статьи — поставить вопросы, которые мне кажутся важными для дальнейшего развития нашей советской кинематографии.

НЕ ВЕРНУТЬСЯ ЛИ К ИСТОРИИ

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

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

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

Все это так; тематика современности всегда останется для нас важнейшей и первоплановой, но вместе с тем давайте вспомним иные картины, составившие славу и гордость советской кинематографии, сыгравшие огромную роль в ее становлении, оказавшие mightнее влияние на формирование вкусов и убеждений целых поколений советских людей. Это картины «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, «Арсенал» и «Щорс» А. Довженко, это «Чапаев», созданный С. и Г. Васильевыми выше четверти века тому назад, это «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, «Человек с ружьем» С. Юткевича, «Последняя ночь» Ю. Райзмана и много, много других картин, в том числе и картины о самом великом человеке мира — о Владимире Ильиче Ленине. Все это картины исторические. Сделаны они в 20-х и 30-х годах, до Великой Отечественной войны. И лишь отдельные, единичные картины — совсем недавно, после XX съезда КПСС.

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

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

трактовка роли личности в истории отражает ошибки и заблуждения, связанные именно с культом личности.

Вспомним, что в картине «Сталинградская битва», по существу, нет народа, есть только безликая масса. Грандиозное всемирно-историческое сражение, раздробившее хребет фашистской армии, изображено как единоборство между Сталиным, с одной стороны, и Гитлером, с другой. Советские солдаты, вынесшие на своих плечах неслыханную по суровости многомесячную битву, забыты в этой картине.

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

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

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

Но ведь «Чапаев», по существу, тоже биографический фильм. Однако у этой картины есть две примечательные черты, завоевавшие ей всенародное признание. Первое: Чапаев глубоко народен, он вырос из народной толщи и движется вместе с народом, а не шествует над ним; во-вторых, авторы фильма смело

разрабатывают поразительно сложный и противоречивый характер своего героя. Каждый эпизод этой великой картины приоткрывает новую черту в образе Чапаева. Он как бы поворачивается перед вами разными, спорящими друг с другом сторонами, загорается то одним, то другим цветом, как бриллиант. Вы смотрите картину и видите: перед вами — герой, а в следующем куске — это хитрец, человек себе на уме, а в следующем — он простодушен, как дитя, а вслед за тем оказывается, что он вспыльчив и в гневе делается почти страшен; а вслед за тем — добродушен. То Чапаев выглядит проницательным и тонким, то простоватым и неграмотным, то хитрым, то прямым, то самодовольным чуть не до хвастовства, то скромным. В этом сила картины, и именно потому зритель так любит Чапаева.

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

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

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

История нашей революции — это летопись поразительных событий и соединение самобытных характеров необычайной силы и необычайной страсти. Сейчас мы получили возможность раскрыть страницы этой ле-

тописи и черпать вдохновение в подлинной истории нашего общества. Самое замечательное в этой истории — это возникновение советского человека, человека нового времени, новой эпохи.

Летом 1918 года я попал в матросский отряд, прианный одной экспедиции. Я был тогда почти мальчиком. До сих пор я помню поразившие меня лица матросов этого отряда. То были люди поистине свободные — свободные от страха перед чем-либо, свободные от бога и религии, свободные от малейшего чинопочтания, свободные от чувства собственности. А ведь прошло только полгода со времени Октябрьской революции! За полгода эти сыновья Кронштадта, выходцы из глухих деревень царской России, стяжнули с себя все и всяческие цепи. Готовые на все — на бой, на смерть, — они, быть может, не были очень уж грамотны, а вернее, были совсем неграмотны и, я бы даже сказал, политически не слишком-то разбирались в иных вопросах. Я, например, лучше их знал, что такое германская социал-демократия, когда жил и как и с кем боролся Маркс. Но Октябрьская революция была с ними, а не со мной; они дышали воздухом революции, и этот воздух переродил их.

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

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

Сейчас кинематограф обладает для такого рассказа не только правом и обязанностью говорить правду, но и новыми выразительными средствами, которые могут сделать эту правду исключительно сильной. Мы научились подробно исследовать жизнь человека, освободив кинематографического героя от бутафории, окру-

жавшей его в былые времена, — от бутафории грима, от фальши декораций, от искусственной сделанности ловко придуманного диалога и стандартно скроенного сюжета.

Я, например, полагаю, что один рабочий день Ленина — рядовой день его жизни, начиная с того, как он встает, читает газету за завтраком, идет в свой кабинет, и вплоть до последних заметок на полях книги, которые он делает уже глубокой ночью, — что такой день мог бы стать содержанием превосходной, глубокой картины, пусть даже в этот день не случится ничего особенного. Вы увидите только, с кем разговаривал Ильич в течение дня, какие вопросы он решал, что и как он говорил, что и как он думал, как он действовал в тех или других обстоятельствах, — и все это будет, я убежден, необыкновенно интересно и глубоко осмысленно, потому что в каждом его поступке, большом и малом — в решении о Брестском мире и в записочке к товарищу Семашко об очках для посетителя-крестьянина — во всем этом одинаково проявляется титаническая сила, подлинно ленинская сила характера.

Мы уже привыкли к кадру, снятому на III конгрессе Коминтерна: Ленин сидит на ступеньках трибуны и что-то записывает. Но вдумайтесь, до чего же этот кадр необыкновенен! Ленин не заботился о своем величии — об этом позаботилась история.

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

Партия ставит сейчас перед нами задачу продолжить работу над фильмами об истории революции и, в частности, над фильмами о Ленине. Задача большая и трудная, за нее нужно браться со всей ответственностью, и прежде всего восстановить подлинно ленинский подход к человеку, к любому человеку, в том числе и к самому Ленину. Если позволительно так сказать, то Ленина надо изображать по-ленински. Ведь Ленин был не только начисто лишен чинопочтания, но больше всего ненавидел, когда оно проявлялось по отношению к нему самому, он резко пресекал всякие попытки угодничества, восхваления, лести. Он уважал чужое мнение, он с любым дер-

жался как с равным,— это не снижало его величия. Любовь к нему, безграничное уважение к нему только вырастали от того, что все видели в нем прежде всего Человека.

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

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

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

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

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

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

Вдумайтесь в это поразительное описание, ведь в нем нет ничего, решительно ничего искусственно возвеличивающего. Это художническая правда и художническая точность. А мы во многих и многих картинах изображали наших революционных героев так, как у Горького написан Плеханов — величественно-скучным и аккуратным.

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

Разумеется, нет единых правил в искусстве, и горьковский метод не может стать всеобщим законом. Есть кинематограф подробного наблюдения, есть ки-

нематограф приподнято-романтический, есть кинематограф остросюжетного повествования. Любое историческое произведение есть рассказ о двух временах: времени, о котором ведется повествование, и времени, в каком создано само произведение. «Броненосец «Потемкин» — это памятник революции 1905 года и памятник первых лет Советской власти.

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

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

1962

РЕПЛИКА КИНЕМАТОГРАФИСТА ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ ЛИТЕРАТОРОВ

Рассуждать о взаимовлиянии искусств на примере кинематографа, казалось бы, легче всего: кино — животное всеядное и притом прожорливое. История его — это история беспрерывного поглощения литературы и живописи, театра и графики, цирка, эстрады и музыки. За семь десятилетий своего существования мировой кинематограф экранизировал чуть ли не всю классическую литературу, взялся вплотную за переваривание Библии и Евангелия, добирается до древнегреческого эпоса.

В поисках собственного языка кинематограф от самого рождения пользовался как подпорками всеми видами искусств. Пожалуй, проще всего проследить это на примере чисто зрительной стороны кино, на примере строения отдельного кадра. Первоначально перед мастерами ожившей фотографии вообще не стояло заметных художественных целей: лишь бы было движение, лишь бы было видно, лишь бы было понятно... Кстати, может быть, именно поэтому самые древние кадры (особенно кадры ранней хроники) производят и ныне сильное и вполне современное серьезное впечатление, в то время как кинодрама полувековой давности вызывает непременный хохот — не столько грубой наивностью сюжета, сколько именно зрительной стороной в сочетании с игрой актеров.

По мере развития сюжетной и психологической основы художественного фильма стали усложняться общие стилистические задачи, начались поиски изобразительного стиля. Операторы (или режиссеры)

немедленно обратились к опыту живописи. Приступая к очередному фильму, уважающий себя кинематографист шел в Эрмитаж или в Третьяковку, просматривал множество художественных монографий, уповая на то, что если не передвижники, так импрессионисты, если не Рембрандт, так Гойя помогут найти стилевое решение, а быть может, и подскажут композицию отдельных кадров.

Но чем заметнее внедрялись живописные навыки в операторскую и режиссерскую работу, чем строже становилась линейная и световая композиция, чем тщательнее размещались объемы, тем неподвижнее делался кадр: он как бы замыкался в себе. Разумеется, и кадры «доживописного» старинного кино были статичны, но они не были столь строго закомпонованы по законам живописного полотна, которое зритель, заметьте, рассматривает в музее подвижно, то подходя, то отходя, путешествуя по полотну взглядом, переходя от центральных фигур к фоновым, к деталям и т. д. В кино же кадр виден весь сразу, издалека, он воспринимается как единое целое, он однозначен. Опытный музейный экскурсовод не только знает, что перед сложной картиной зритель остановится, чтобы «пошарить» по ней взглядом, экскурсовод может довольно точно предсказать самый путь взгляда. Скажем, картина Репина «Иван Грозный и сын его Иван», если не ошибаюсь, рассматривается так: сначала обе фигуры (обстановка почти не замечается), затем, резким приближением взгляда или подходом, — два лица; затем — пальцы Грозного, зажимающие рану, кровь, лицо царевича; затем — лицо Грозного, его глаза, редкие волосы дыбом, лоб, испачканный кровью, снова два лица; затем — по руке царевича — вниз, ноги царевича, смятый ковер, отброшенный жезл, лужа крови на полу; затем — глубина комнаты, опрокинутое кресло, печь; от печи — снова два лица и т. д. Это путешествие взгляда — кинематографично. Примерно так должна вести себя кинокамера в современном кино.

Бегущая природа кинематографа в известной мере была нарушена, скована станковой живописностью в решении основного элемента кинематографического повествования — кадра, отрезка пленки от склейки до

склейки. Изучать, по-видимому, следовало не композицию полотна, а путь человеческого взгляда по полотну.

Ныне наступила неизбежная и вполне естественная, хотя подчас и чрезмерная реакция. Сейчас кинематограф настолько резко оторвался от живописи, что иногда вообще исчезает фиксированная точка зрения. Можно назвать целый ряд картин, в которых камера «блуждает» беспрерывно, не задерживается ни на секунду, не формирует сколько-нибудь отчетливо организованных композиций, нарочно избегает их, чтобы зритель нигде не почувствовал даже намека на композиционную преднамеренность. Кинематограф изо всех сил отталкивает от себя живопись, все, что напоминает живопись, все, что граничит с живописью любых стилей, любых направлений. Хочу оговориться: я несколько огрубляю и преувеличиваю. Конечно, речь идет не о всем кинематографе, а только о некоторой части кинематографистов, но о части, симптоматичной для определения некоторых важных тенденций.

Разумеется, живопись последних десятилетий в свою очередь взяла на вооружение многое от кинематографа, но именно от кинематографа «неживописного», который развивал свою точку зрения на мир беспрерывно и параллельно с «живописным» кино. Например, изобретение широкоугольной оптики открыло для живописи новые ракурсы и способы видения мира. Эта оптика создает резко подчеркнутую перспективу, увеличивает все переднепланное и стремительно отодвигает второй и третий планы.

Графика некоторых художников в последние десятилетия определенно широкоугольна, опирается на оптические трансформации, обнаруженные камерой. Выходит, что некоторые объективы грешат субъективизмом, а наш живой глаз объективнее объектива.

Впрочем, я могу назвать художника, который как бы предвидел появление кинокадра задолго до изобретения Люмьеров: это Дега. Его пастели 80-х годов — «Певица в черных перчатках», «За кулисами», «Сидящая балерина» и особенно «В театре» (через очень крупный веер и руку с биноклем видны рампа,

четыре балерины и ноги кордебалета, головы не видны) — это образчики «кинематографического» ви́дения, разумеется, с применением нормальной, нешироко-угольной оптики. Но как раз Дега меньше всего послужил в эпоху композиционной живописности в кино объектом изучения и подражания. Может быть, именно потому, что композиции Дега подчеркнуто «моментальны», как бы выхвачены из потока движения: балерины застигнуты в позах случайных, в группах нестройных, рука с биноклем как бы сейчас упадет или даже начала падать — словом, это как бы вынуто из середины кинематографической панорамы, это слишком похоже на небрежно построенный кинокадр. Эта «кинематографичность», очевидно, казалась хорошо знакомой, «родной» и поэтому недостаточно поучительной для кинематографа.

Есть и писатели, которые задолго до появления кино писали, как превосходные кинематографисты, — я имею в виду прежде всего Пушкина и Толстого. Многие куски толстовской (и пушкинской) прозы написаны с поразительно точным «покадровым» ви́дением. В каждой фразе (от точки до точки) мир скомпонован в совершенно определенной крупности и обязательном ракурсе, который легко почувствовать и увидеть читающему, стоит только захотеть в смотреться в фразу. Об этом уже писали, и я не хочу повторяться. Скажу только, что Толстой — это неоценимое наглядное пособие для изучения начал кинематографического монтажа, мизансцены, мизандра и всей композиции киноэпизода.

О прямом влиянии кинематографа на современную прозу говорилось много. Влияние это несомненно, но вот что примечательно: как раз те писатели, которые наиболее заметно испытывали на себе воздействие кино, сильнее всего проигрывают при экранизации. «Кинематографичность» Хемингуэя (особенно молодого Хемингуэя) бросается в глаза, он сам настойчиво подчеркивал ее, а вместе с тем это один из наименее пригодных для экранизации писателей. Американское кино много раз пытались вытащить его на экран: есть картина «Фиеста», есть картина «Прощай, оружие!», есть картина, сделанная из ранних рассказов, есть

«Старик и море» — и все это неважные картины. Хотя сам автор хвалил постановку «Старика и моря», мне кажется, что фильм не только хуже рассказа — это просто очень плохой кинематограф. Не выручит даже такой обаятельный и умный актер, как Спенсер Трейси.

Дело не только в том, что «кинематографичность» Хемингуэя только кажущаяся, что его основной прием — умолчание, а кинематограф неизбежно подобрен.

Дело, как мне кажется, в том, что литература, воспринимая многие из уроков современного кинематографа (что можно обнаружить и у наших писателей — А. Солженицына, В. Аксенова, В. Войновича и ряда других прозаиков), перерабатывает эту самую «кинематографичность» в чисто литературный прием, который трудно поддается обратному переводу на киноязык. Процесс становится необратимым.

Хороший кинематограф в свою очередь воспринимает уроки литературы сложными, а не прямыми путями. Лучший кадр — это тот, который очень трудно, а иногда и невозможно описать. Записи «Броненосца «Потемкин» не дают представления о великой картине. Фильмы Чаплина невозможно записать без потери юмора и глубины мысли. Если пленка почему-либо исчезнет, величие Эйзенштейна или Чаплина будет недоказуемо. Лермонтов же или Чехов остаются великими, независимо от множества дурных, посредственных или хороших экranizаций.

Появление авторского голоса и внутреннего монолога (и диалога) дало современному кинематографу оружие огромной силы. Свободный монтаж, свободно движущаяся камера, наблюдение подлинной жизни, отказ от живописной бутафории — все это сделало кинематограф незаменимым средством исследования современности. Я полагаю, что на седьмом десятке жизни это искусство начало высвобождаться от прямого подражательства соседним древним искусствам во всех своих элементах. Я убежден, что даже диалог хорошего кинематографа хорош только в живом произнесении, а положенный на бумагу, должен деляться хуже, гораздо хуже, литературно хуже, ибо это не театр, где слово обнимает все, это кинематограф,

где слово — это только часть. Глаз человека видит в десятки раз больше, чем слышит ухо. Так в жизни, так должно быть в хорошем кино.

Современный кинематограф стремится повысить активность зрителя, сделать его творческим соучастником того, что происходит на экране. Мне кажется, что это коренное обстоятельство. И может быть, отсюда следует и второе: вместо привычно обструганного материала, призванного впрямую иллюстрировать мысль автора, построенного по специальным законам условного действия,— все больше внедряется подробное, углубленное наблюдение за куском жизни, за человеком и средой, за рождением и течением мысли.

Здесь важно то, что это наблюдение очень трудно, а иной раз просто невозможно выразить только в слове, то есть закрепить во всех подробностях и во всем богатстве в сценарии (во всяком случае, в тех сценарных формах, которыми мы владеем и которые сегодня становятся уже недостаточными). Зрелищная сторона кинематографа приобретает сейчас все большее значение. А то, что видишь, не так легко поддается перу и бумаге, как то, что слышишь.

Возьмем, например, крупный план. Он нес функцию чистого акцента в пластическом действии. В первой своей картине я построил несколько частей только на крупных планах. Каждому из них можно дать точное, краткое, односложное определение: планы любопытства, негодования, голода, жадности, еды, сытости, сонности, радости, гнева, ругани, восторга, лести, равнодушия, скуки и т. д. и т. п.

Ныне возможен крупный план чистой мысли, план как бы прямой беседы со зрителем в молчаливом, совместном с ним сочувствовании и смышлении. Возможен крупный план совершенно неподвижного лица, на первый взгляд как бы ничего не выражавшего: очень длинный крупный план, содержание которого должно дойти до зрителя не простейшим логическим путем, а путем «вчувствования» зрителя. Зритель должен сам задуматься и почувствовать то, что нужно автору. Другими словами, этот крупный план подсказывает зрителю путь, по которому тот должен идти, чтобы прийти к необходимому результату, а не дает

этот результат уже сформулированным в действии, пусть немом, пусть самом скромом, как, например, в знаменитых «Страстиах Жанны Д'Арк».

То же самое можно сказать, например, о некоторых съемках с движения, когда аппарат скользит по лицам и предметам, казалось бы, не связанным с общим действием. Сейчас возможно пристальное разглядывание элементов жизни, которое требует от зрителя совершенно самостоятельного и глубокого осмыслиения. Раньше мы применяли такие проезды для простейшего назидательного вывода. Мы применяли проезд по убогим предметам обстановки, чтобы зритель сделал вывод: здесь живут бедные люди. Сейчас возможны гораздо более глубокие категории мысли и чувства, заложенные в таком проезде, не поддающиеся столь легкому определению в двух-трех словах.

Примечательно значение, которое приобретает сегодня то, что мы называем свободным движением камеры. Художественный прием, при котором камера как бы является глазом зрителя, имитирует беспокойное движение взгляда, стал одним из важнейших в эстетике современного фильма. Этот прием неизбежно должен быть освоен кинодраматургией. Он должен стать органической частью поэтики сценария. Поведение камеры должно войти в состав сценарной драматургии, ибо камера может быть героем, с ней можно здороваться, можно ее замечать, что раньше считалось запрещенным.

В «Неотправленном письме» камера стала третьим участником парного действия. В ряде эпизодов она не наблюдает за действием с условных режиссерских точек зрения, а участвует в самом действии, с ясно выраженным к нему отношением. Позиция объективного наблюдателя, обозревателя или даже рассказчика сменяется подчас в «Неотправленном письме» позицией соучастника. Правда, в «Неотправленном письме» действующие лица не замечают лишнего участника сцены, так сказать, пятого геолога. Но можно построить действие так, чтобы герои экрана не только замечали, но даже общались бы с камерой.

Возьмем, например, часто практикуемые эпизоды воспоминаний. Вспоминая свое прошлое, человек не

видит себя со стороны, просто не может себя видеть, особенно со спины: это практически невидимая часть собственного тела, о чём я не раз сожалел.

Представьте же себе эпизод воспоминаний, когда вспоминающим лицом является камера. К ней обращаются; она отвечает, она движется, подходит к людям, оглядывается, пугается или радуется.

Сегодня кинематограф переживает такую стадию развития, когда «позиция камеры» перестает быть чисто режиссерской прерогативой. Она может быть связана со всеми сторонами кинематографического действия, в том числе с драматургией. Нам нужно научиться писать сценарий с точным видением всего зрителя материала.

В выразительном кадре подчас заключена мысль, которая не поддается однозначному толкованию и не всегда может быть изложена литературно. Она слишком многозначна, слишком богата ассоциациями, чтобы ее могла выразить привычная сценарная форма. Иной раз простейший проход несет в себе столько разных оттенков смысла, поддерживающих друг друга и спорящих между собой, что литературная запись его превращается в сложнейшую задачу.

Отношения сценария и фильма усложняются. Проблема литературы и кинематографа поворачивается для нас сегодня новыми гранями.

Как писать сценарий, учитывая новые явления в кино? Как в самом замысле использовать наши сегодняшние достижения, определять их литературно-драматургически, а не технологически; не умозрительно, а художественно, чувственно, изначально, внутри сценарной задумки?

Современный сценарий — это нередко еще либо полуповесть, либо полупьеса, либо полугибрид полуэтого и полудругого. Между тем сценарий должен быть литературой для кино, только для кино. Умение видеть фильм на бумаге — это новое искусство, которое, смею утверждать, только еще рождается. А все, что рождается, рождается в муках — так уж положено природой.

ЛЕКЦИЯ, ПРОЧИТАННАЯ НА ВЫСШИХ СЦЕНАРНЫХ КУРСАХ

Сегодня вместо обычных занятий я хочу побеседовать с вами о работе над картиной «Девять дней одного года». Мне трудно будет говорить о чем-нибудь другом: я только что закончил эту картину, мысли мои еще заняты ею, и мне хочется поделиться этими мыслями с вами. Кроме того, у нас был такой большой перерыв в занятиях, все из-за этой же самой картины, что трудно вернуться сейчас к очередной теме по курсу режиссуры. Может быть, то, что я расскажу, пригодится вам.

Перед «Девятью днями» у меня был перерыв в режиссерской деятельности, который длился шесть лет. Шесть лет назад я поставил фильм «Убийство на улице Данте», но сценарий этой картины был написан еще в 1945 году, он пролежал без движения одиннадцать лет. Кинематограф — искусство быстро движущееся; сценарий одиннадцатилетней давности — это всегда уже история. Когда шла работа над сценарием «Убийство на улице Данте», была одна обстановка в мире, и сценарий этот как бы заглядывал вперед; в форме сценария тоже было кое-что новое, а когда я ставил картину, сценарий давно опрокинулся в прошлое. Вероятно, мне вообще не следовало ставить после ХХ съезда партии сценарий, который был написан в самом конце Великой Отечественной войны. Я поставил эту картину потому, что у меня не было ничего другого, а мне нужно было выйти из простоя. Но, как бы то ни было, я не могу считать эту картину своей отчетной картиной середины 50-х годов.

Перед «Убийством на улице Данте» я сделал двухсерийный фильм об адмирале Ушакове. Скажу прямо: я делал этот фильм не по своему желанию. Времена тогда были особые, вы о них знаете только понаслышке. В 1951 году меня вызвали к министру кинематографии, и мне было сказано:

— Вы будете ставить картину «Адмирал Ушаков», по пьесе А. П. Штейна. Это указание сверху.

Я сказал, что хочу подумать. Мне ответили:

— Можете думать, но решение уже принято.

Я не люблю пудреные парики, камзолы, ненавижу местоимения «сей» и «оный», у меня нет склонности к XVIII веку. Тем не менее картину пришлось ставить. Она стоит в стороне от всего, что я делал в течение всей моей жизни. Поэтому, если говорить о перерывах, то, пожалуй, он длился гораздо больше шести лет, потому что и «Адмирала Ушакова» я тоже не могу считать своей отчетной картиной.

Кстати, во время работы над «Адмиралом Ушаковым» надо мною нависла еще одна опасность. Поскольку у нас вольная беседа, я немножко отвлекусь в сторону и расскажу вам о ней.

Я снимал натурю в Одессе. Однажды меня вызвали со съемки и сообщили, что из Москвы прилетел директор студии «Мосфильм». Он попросил меня зайти к нему в номер, плотно запер дверь и сообщил мне:

— Михаил Ильич, на вашу долю выпала большая честь: вы будете ставить «Александра Невского».

Я говорю:

— То есть как «Александра Невского»? Он же поставлен!

— Решено ставить вторично. Цветного.

Я спросил:

— В чем дело, почему?

— Ряд картин будет ставиться вторично, в цвете,— заявил мне директор студии.— «Александр Невский», «Иван Грозный», «Петр Первый», «Богдан Хмельницкий». А кроме того, будут поставлены картины «Дмитрий Донской», «Суворов», «Кутузов и Наполеон».

— Кто же их будет ставить?

— «Ивана Грозного»—Пырьев, «Петра Первого»— Пудовкин.

— А почему не Петров? Ведь Петров уже ставил «Петра Первого», знает эпоху, материал?

— А поручено Пудовкину. Петрову поручен «Дмитрий Донской».

— Но, насколько я знаю, «Дмитрия Донского» уже много лет хочет поставить Юткевич!

— Мечтает Юткевич, а поручено Петрову.

— А «Суворова» кто будет ставить?

— Еще не решено.

— Пудовкин уже ставил «Суворова», может быть, ему и поручить?

— Нет, Пудовкину поручен «Петр Первый». На вашу долю достался «Александр Невский».

Сейчас это звучит почти смешно, но тогда было не до смеха.

Я сказал:

— Прошу меня простить, но я не буду ставить «Александра Невского».

Директор «Мосфильма» даже побледнел:

— Вы понимаете, от кого идет задание? — сказал он. — Почти все картины отменяются, остаются только вот эти да еще «Ломоносов».

— Я не могу ставить «Александра Невского».

— Тогда пишите сами письмо, я не берусь передавать ваш ответ устно.

Я написал письмо, в котором ссылался на постановление ЦК о картине «Большая жизнь» (вторая серия). Как известно, в этом постановлении резкой критике был подвергнут Эйзенштейн за вторую серию «Ивана Грозного», за якобы плохое знание эпохи. Я написал, что плохо знаю эпоху Александра Невского, могу судить о ней только по картине Эйзенштейна, что этого недостаточно и что русскую историю я знаю начиная примерно с XVIII века.

Результат был поразительный: через две недели мне сообщили, что я буду ставить «Кутузова и Наполеона».

Мне передали, что Сталин счел мои объяснения заслуживающими внимания, распорядился найти на «Александра Невского» другого постановщика и добавил: «Если он знает русскую историю начиная с XVIII века, пусть ставит «Кутузова и Наполеона».

Вся эта грандиозная затея с монументальными эпopeями, которые были сплошь обречены на получение сталинских премий, была ликвидирована немедленно после смерти Сталина.

Да, все это было ликвидировано! Было решено стремительно развертывать кинопроизводство. Ряд картин, впервые после огромного перерыва, был поручен молодым режиссерам. Кинематография стала меняться на глазах. И каждый из нас, из представителей старшего поколения, должен был поставить перед собой вопрос о своей дальнейшей судьбе. Нужно было задуматься над дорогами, которые мы изберем.

В особенности это стало необходимо после XX съезда, который изменил так много в общественно-политической жизни нашей страны, оказал такое огромное влияние на советское искусство.

Мне тоже пришлось проделать над собой трудную работу. Надо было сначала понять самого себя, оценить пройденный путь, потом принять какие-то решения. Надо было как бы начать жизнь с нуля. Это нелегко сделать, и у меня эта работа внутреннего осмысливания своей режиссерской деятельности отняла много лет, может быть, больше, чем следовало. «Убийство на улице Данте» было просто профессиональной отпиской. Эта картина сделана добросовестно, но она не означала для меня настоящего поворота и настоящего решения.

Когда режиссер вынужден ставить картины не так, как он хотел бы их ставить; когда его за это хвалят, прославляют в сотнях рецензий, награждают и т. д., то это наносит художнику такой же вред, какой приносил культ личности тем, кто был зачислен в космополиты и на долгое время был лишен права на творчество.

Поймите меня правильно. Я, конечно, не собираюсь сказать, что пострадал от культа личности. Стыдно было бы сравнивать мою судьбу и судьбу еще двух десятков режиссеров, которых Stalin признавал, с судьбой, скажем, той молодежи, которая десятилетиями мариновалась в ассистентах. Я здесь говорю не о личной судьбе человека, а о его художнической судьбе.

Человек ставит картину за картиной. Незаметно для себя он вырабатывает профессиональные привычки, перестает замечать ложь, приспособленчество, делается, в сущности, ремесленником, пусть даже высокого класса.

Помню такой случай. Когда я с увлечением работал над картиной «Ленин в 1918 году», то неожиданно, разводя мизансцену, почувствовал, что совершенно невозможно усаживать Сталина в кресло, а Ленина, раненого, еще не оправившегося, сажать рядом на стул.

А между тем это было в тексте сцены. Я попытался изменить этот эпизод, и у меня состоялась по этому поводу беседа с тогдашним министром кинематографии С. С. Дукельским. Он молча выслушал мои соображения: «Неудобно-де, невозможно, стыдно, чтобы Ленин усаживал молодого и здорового Сталина в мягкое кресло, а сам садился на стульчик»,— внимательно посмотрел на меня, потом все так же молча вышел в соседнюю комнату, вынул из сейфа экземпляр сценария и раскрыл его передо мной. На последней странице сценария была начертана резолюция: «Очень хорошо. И. Сталин». А так как сцена, о которой идет речь, заключительная, то невозможно было понять, относится ли резолюция ко всему сценарию в целом или к этой сцене.

— Прочитали? — сказал Дукельский. — Так вот: если вы измените хоть запятую в этой сцене, будете отвечать, а я картину не приму. Я прослежу за тем, чтобы это было сделано точно.

Пришлось делать точно.

Так вот, постепенно от всего этого нарастает своеобразное, я бы сказал, циническое отношение к некоторым сторонам режиссерской деятельности. Человек теряет чувство личной ответственности за то, что он говорит, привыкает к тому, что за идею вещи отвечает кто-то другой. Найти в себе мужество для того, чтобы понять это, найти в себе силы заговорить по-новому не так-то легко. А еще труднее не ставить картин. Поэтому я и предпочел вытащить старый сценарий «Убийство на улице Данте». Я поставил его

потому, что не знал, какой новый сценарий делать, как заново родиться на свет.

Но, когда я ставил «Убийство на улице Данте», я вдруг заметил, что повторяю мизансцены, которые уже были когда-то мною поставлены. Вот так у меня актеры уже сидели, ходили; вот в этом рисунке и ритме я уже когда-то решал сцену. Почти для каждого куска сценария натренированная память мгновенно подыскивала готовое, удобное и эффектное решение. Я понимал, что этого нельзя делать, что это гибельно для художника — большого или маленького, все равно,— но выскочить из этого порочного круга я не мог.

Ведь кинематографический режиссер всякий раз и в каждом кадре имеет дело с неповторимым явлением. Вернее, он должен иметь дело с неповторимым явлением. Вот у тебя на экране встретились два человека, и решение о том, как их снимать, что является зерном сцены, какую форму она должна приобрести, как должна действовать камера, как должны действовать актеры,— это решение каждый раз должно быть открытием.

Ребенок видит мир необыкновенно свежо и ярко. Он беспрерывно удивляется, все время спрашивает: «Почему?» Чем человек старше, тем меньше он удивляется. Я до сих пор помню, как в 1920 году впервые увидел Ленинград зимой. Я испытал необычайной силы ощущение своеобразия и красоты этого города. Он просто меня потряс. И потом много раз, когда я вновь приезжал в Ленинград, я старался воскресить это первоначальное чувство. Нет, его уже не было. Мои глаза уже насмотрелись на разные города и разные страны и холоднее смотрят на мир. Мои глаза насмотрелись на разного рода людей, и люди перестали удивлять меня. А раньше удивляли — удивляли и хорошие люди, и дурные, красивые и уродливые.

Сохранить способность удивляться миру, как удивляется ему ребенок, открывать в мире новое, прекрасное или дурное, открывать с наивностью юноши, который сталкивается с дурным или прекрасным впервые,— основное свойство таланта. Жизнь делается

беднее, когда человек перестает воспринимать ее с остротой первооткрытия.

Еще страшнее, когда художник перестает подходить к делу рук своих с этой остротой, наивностью первооткрывателя, когда он превращается в ремесленника и начинает применять удобные, давно ему известные приемы, уже вошедшие в его плоть и кровь.

В кино такая работа по системе навыков особенно страшна. Ведь вокруг режиссера стоит съемочная группа, которая считает, что мастер должен все уметь, что есть план, есть система премирования и что размышлять на съемочной площадке по меньшей мере нехорошо. Ну что там особенно думать? Можно сделать наезд или отъезд, или панораму. А нет, так снять монтажно или применить глубинную мизансцену. Для разговора втроем есть одни привычные разводки, вчетвером — другие. Кусок уже отрепетирован с актерами, нужно снимать, и все. Вдобавок группа верит тебе, знает, что ты опытный «мастер», считает, что у тебя в кармане есть приспособления на все случаи жизни.

Вот и вытаскиваешь из кармана одно из привычных приспособлений. И все делается так просто и хорошо! Съемка идет быстро, актерам удобно, оператору удобно. А ты снимаешь и видишь, что это не впервые пережитая сцена, а искусство приспособление, вторичное искусство, кажущееся искусство, что это использование остатков от когда-то уже снятых и пережитых тобою сцен. Когда-то эти решения были для тебя открытием, теперь они только кухня: два желтка, стакан муки, столько-то молока, смешать, поставить в печь на двадцать минут.

Картина «Убийство на улице Данте» доставила мне много горя, именно горя, хотя она снята не хуже других моих картин и, может быть, лучше, чем «Адмирал Ушаков». Это вполне добротная, честная картина, и, по существу, в ней нет ничего, что связывало бы ее с культом личности. Наоборот, она очень прогрессивна по идеи, это антифашистская картина, нужная и понравившаяся зрителю. И вместе с тем для меня эта картина — последнее мое произведение, сделанное в традициях, нажитых в период культа личности.

Привычки професионала проявляются во всем, начиная с темы, над которой ты работаешь, со сценарного замысла, с драматургической основы каждой сцены. Любое сюжетное положение, как бы ново и своеобразно оно ни было, тянет тебя на использование профессиональных приемов, на ловкие повороты, на то, чтобы ремесленно выжать ситуацию до конца, как выжимают губку.

Тут есть много известных и широко используемых приемов. Появился в начале картины карандаш облученного Синцова: ага, очень хорошо, это же материал! Нужно использовать этот карандаш где-то в середине или в конце картины. Леля написала Гусеву письмо? Отлично!

Если Илья его не передал, значит, надо где-то вытащить его на свет божий: ведь оно может обострить драму...

Все это легко, потому что эффектно, потому что само просится на перо; бороться с тем, что просится, что легко, труднее всего.

Внутри сцены, когда ты пишешь диалог, происходит то же самое. Рука сама сочиняет, помимо твоей воли, рука строчит какие-то эффектные реплики, округляет сцену, делает ее удобоваримой, эффектной, лихой.

И всем становится удобно: удобно актерам, потому что сцена напоминает уже что-то игральное; удобно съемочной группе; удобно самому режиссеру, ибо тут три четверти ремесла. А ремесло — это самое легкое.

Вот чтобы бороться с этим, мне и пришлось так долго размышлять и так мучительно, много раз переписывать сценарий. Вот на это и ушли годы простоя.

Я не хочу сказать, что в своей новой картине я полностью освободился от ремесла. Нет, к сожалению, далеко не полностью. Очевидно, в одной картине это сделать и невозможно. Но что-то мне удалось поломать. И то, что картина понравилась советской молодежи, то, что ее приняли молодые ученые, так же, как приняли ее и молодые кинематографисты и писатели и художники, свидетельствует о том, что

кое-что мне сделать удалось. Я имею в виду — сделать с самим собой.

Впрочем, если говорить совсем уже честно, то основной сюжетный узел: облучение Гусева и весь его драматический конфликт с женой все-таки не совсем точно найден, не совсем наново увиден. Сам сценарный замысел «Девяти дней» в какой-то мере навеян традиционным подходом к тому, что составляет предмет драмы. Я чувствую, что здесь есть известная натяжка, и понимаю, что было бы гораздо умнее, тоньше и глубже делать эту картину без элементов «лучевой драмы». Но на эту уступку самому себе мне пришлось пойти, иначе я просто не мог. Мне пришлось сознательно пойти навстречу драматизации основного положения, чтобы развязать себе руки в других сторонах картины и начать работу по перестройке своего понимания кинематографической работы, которую, может быть, мне уже поздно делать и которую я все-таки надеюсь проделать за остаток моей жизни.

С другой стороны, надо сказать, что этот драматический узел, при некоторой его натянутости, был мне нужен для того, чтобы поднять очень большие, глубокие и правдивые темы, которые присутствуют в фильме: человек и наука, атомная трагедия нашего века и ряд других, очень важных вопросов, которые волнуют сейчас всех людей на Земле.

Забавная вещь происходила все время с этим сценарием и с картиной. Каждый актер, которому вручался сценарий, начинал с вопроса:

- Михаил Ильич, а сценарий разрешен?
- А почему вас это волнует?
- Да, по-моему, это запретят.

В течение всей постановки выход картины на экран казался сомнительным. Но самое поучительное это то, что когда она была готова, то ни одна инстанция не только не запретила картину, но не внесла в нее даже малейших поправок.

Основные сомнения в судьбе картины исходили из среды самих творческих работников. Насколько же глубоко в нас самих сидит еще внутренний редактор и насколько в нашей собственной среде еще сильна

перестраховка! Меня предостерегали со всех сторон. Один уважаемый режиссер моего поколения сказал после просмотра материала наполовину готовой картины буквально следующее: «Я настолько люблю Михаила Ильича, что вынужден предупредить его: ему грозит катастрофа, и эта катастрофа будет не только его личной. Надо со всей серьезностью вдуматься в содержание этой картины». Его поддержали еще два режиссера, уже более молодые.

Что же так испугало товарищей? Насколько я понимаю, следующие обстоятельства:

1. Общий «мрачный тон картины», то есть именно то, что человек умирает от облучения, хотя все прекрасно знают, что это правда, что здесь нет никакого вымысла: ученые идут на риск и иногда дорого платят за этот риск.

2. То, что в картине ставится ряд вопросов и как бы не дается ответа на них. Вот Куликов рассуждает в ресторане о человечестве и войне, а Гусев ему, по существу, не отвечает. Вот происходит спор на тему «война и наука», а ответа по существу спора в картине нет.

Оба эти обстоятельства для меня принципиальны. Я уже говорил, что считаю лучевую драму не совсем точно найденной, но это не значит, что я ее считаю неправдивой. Просто, думается мне, я слишком сосредоточил сюжет на этом обстоятельстве, а можно было быть свободнее в ведении его, не связывать себя навыками нарочитой драматизации материала. Но наличие этого узла помогло мне построить действие и поднять ряд нужных мне вопросов. Может быть, в следующей картине я сумею построить действие и поднять нужные мне вопросы, не прибегая ни к какой специальной концентрации событий.

Но из этого вовсе не следует, что само по себе облучение Гусева или то, что он безнадежно болен, или сама возможность облучения противоречат оптимистическому характеру советского искусства. Напротив, это дало нам возможность построить образ человека, который очень меня привлекает.

Сказать по правде, типичной для среды молодых физиков является скорее фигура Куликова. Под фигу-

рой Гусева мы имели в виду вовсе не физика. И, между нами говоря, мы и не собирались делать картину именно о физиках. Физики для нас были только предлогом. Работая над Гусевым, мы думали о творческом человеке вообще, ибо творчество, настоящее творчество так или иначе требует от человека всей его жизни. Когда мы писали Гусева, передо мной все время стояла фигура одного режиссера, тяжелобольного, которому, по существу, давно уже нельзя работать и который тем не менее продолжает снимать. Да и не только одного этого человека. Я знал несколько таких людей и считаю, что мир держится на них. И чем трагичнее судьба таких людей, тем мужественнее становится тема творчества.

Что касается вопросов и споров, на которые в картине не дается ответа, то мы считали, что следует доверять зрителю, и наша задача была — заставить его думать. По-моему, мы этого добились.

Самым трудным был для нас финал картины. Нужно было сделать такой финал, который неставил бы никакой точки, финал, который оставлял бы зрителя в раздумье. Я полагаю, что современный кинематограф требует раздумий, в этом, может быть, его самое главное свойство. Для меня сама эта картина представляется размышлением. В ней поставлено много вопросов — видимых и невидимых. Так, например, почти никто не заметил в ней одной, очень важной для меня темы — темы отношения трех поколений: самого старшего (в картине оно представлено профессором Синцовым), среднего (это Гусев и Куликов) и младшего (это ребята, которые работают в лаборатории Гусева). Яркая декларативность фигуры профессора Синцова не случайна, так же как сдержанность Гусева и иронический скептицизм Куликова, за которым скрывается прекрасная душа товарища и друга.

Размышляя в этой картине, я старался и себе во многом дать отчет, и отчитаться во многом, и, в частности, дать себе отчет в том, что такое — творчество и что такое — долг творческого человека. Поэтому для меня было довольно безразлично, чем именно занимается Гусев. Между нами говоря, мы с Храбровиц-

ким долго колебались: над какой именно проблемой он работает, пока не решили вопрос в пользу термоядерной энергии. Это было удобно потому, что эта проблема стоит на острие современной науки. Это было удобно потому, что термоядерная физика соприкасается с очень жгучими вопросами, которые тревожат все человечество. И это, естественно, давало нам возможность вовлечь героев в спор, который мог бы растревожить зрителя, заставить его задуматься над существом нашего времени, оглянуться вокруг себя, немножко шире взглянуть на вещи.

Острая и резкая тема картины была подкреплена необычной зрительной остротой машинерии физического института, выглядящей почти фантастически. Пожалуй, нет другой области, в которой так чувствовался бы XX век, как в этих ядерных институтах. Они опровергают все наши привычные представления о том, как выглядит наука, ученые и научный опыт. Когда мы в первый раз увидели «лабораторию», в ворота которой входит поезд с большими платформами, а на платформах научные «приборы», которые сгружаются многотонными кранами, мы поняли, что нынешний ученый — это что-то совсем новое.

Наш консультант заставил нас просидеть несколько часов на совещании у себя в лаборатории. На этом совещании дебатировался вопрос об оптических системах наблюдения за эффектом разряда. Самый эффект длится ничтожную долю секунды и происходит в глубине сложнейшей, невероятной по очертаниям машины. Как его наблюдать?

Молодой человек из соседней лаборатории сделал краткий доклад. В этом докладе он свободно оперировал данными ряда лабораторий мира, ссыпался на американские, английские и какие-то еще труды, быстро чертил и стирал схемы. Его спрашивали, он отвечал. Весь разговор был одновременно и очень квалифицированным, и в то же время был полон иронии и взаимных шпилек. Терминология была настолько сложна, что мы не понимали смысла острот. Иногда эти остроты просто чертились на доске. Скажем, ему говорят:

— Так вы предлагаете в общем вот что? (Что-то непонятное рисуется на доске. Общий смех.)

А молодой человек отвечает:

— Ну да, вы предпочли бы вот что. (Пишет формулу и рисует что-то. Общий смех.)

Вопросы, которые обсуждались, были настолько специальны, что для нас все это звучало китайской грамотой, мы ничего не понимали. Но сами по себе молодые люди были очень похожи на вгиковцев. Это простые, хорошие ребята, только работающие в очень сложной области. Мое первоначальное почтительно-восхищенное отношение к ученым-термоядерщикам сразу рассеялось после конференции. Мне показалось, что я их давным-давно знаю, и это облегчило работу над картиной.

Я делал картину о советских интеллигентах определенного поколения. Поэтому в фигуре Куликова нет ничего, что было бы заимствовано прямиком у какого-нибудь молодого физика. Разве что отдельные выражения. Но я убежден, что фигура Куликова есть производное от наблюдения за рядом ученых, работников искусства, врачей и инженеров примерно этого возраста, воспитывавшихся в определенное время и в определенных условиях. И когда физики, очень почтенные, действительные члены Академии, доктора физических наук, просматривали картину, они решили, что как раз образ Куликова в высшей степени типичен.

Пока мы делали картину, нам много раз предъявляли требование сделать более ясной саму проблему, над которой работает Гусев, сделать для зрителя понятным, над чем он работает, что ему удалось, что не удалось, что это сулит человечеству и т. д. Но для того, чтобы хоть сколько-нибудь ясно рассказать об этом, не хватит и пяти серий.

Уступая этим требованиям, мы ввели несколько эпизодиков, очень грубо разъясняющих то, над чем работает Гусев. Как раз эти эпизоды вызывали возражения у физиков. Между собой они об этих вещах так не говорят. Для них это все само собой разумеется. Именно поэтому разговор физиков оказывается совершенно непонятным для нефизиков.

Итак, мы выбрали термоядерную физику, не придавая особенного значения этой проблеме. Но по мере того как нам пришлось знакомиться с физиками-атомниками, мы все глубже погружались в этот своеобразный мир. Мы обнаружили, в частности, что физик-теоретик и физик-экспериментатор — это совершенно разные люди. Друг к другу они относятся с нескрываемой иронией.

Вот пример, который, может быть, пояснит вам, что такое физик-теоретик и что такое физик-экспериментатор.

Мне рассказывали (за что купил, за то и продаю), что много лет назад, году, вероятно, в 1950-м, произошел такой случай: тогдашний диктатор Аргентины Перон объявил, что один из его ученых, австриец по происхождению, открыл способ воспроизведения в лабораторных условиях процессов, происходящих на солнце. Речь явно шла об управляемой термоядерной реакции. Это привело ученых всего мира в большое волнение. У нас были собраны крупнейшие физики-теоретики, перед ними поставили вопрос: возможно ли это? Академии всего мира задавали тот же вопрос. А через несколько дней выяснилось, что австриец грубо ошибся в расчетах и рассерженный Перон даже наказал его за это (чуть ли не посадил в тюрьму).

Дело в том, что термоядерная реакция есть реакция синтеза изотопов легких элементов (дейтерия и трития — изотопов водорода). Запасы дейтерия на земле неисчерпаемы. Но для того, чтобы произошло слияние ядер дейтерия, его необходимо разогреть до температуры в несколько десятков миллионов градусов. Это значительно выше температуры поверхности солнца, и ни один земной материал не может выдержать даже подобия такой температуры. Уже при десяти тысячах градусов решительно все плавится.

Казалось, что дело немыслимое, неосуществимое, невозможное!.. Но академик И. Е. Тамм предположил, что теоретически можно достичь такой температуры, если поместить шнур из дейтериевой плазмы не в какой-либо сосуд, а поддерживать его в або-

лютом вакууме при помощи магнитного поля, как бы в подвешенном состоянии. И тогда, если через плазму пропустить такой мощный ток, чтобы она разогрелась до температуры двести — триста миллионов градусов, то далее начнется термоядерная реакция.

С тех пор прошло много лет, и до сих пор физики-экспериментаторы бьются над тем, чтобы осуществить магнитное удержание плазмы.

Прежде всего ни один из существующих, самых сверхмощных насосов не может откачать воздух до такой степени, чтобы получилась необходимая степень разреженности. Она исчисляется отрицательной дробью, в знаменателе которой стоит число с десятком нулей, то есть одна десятимиллиардная или двадцатимиллиардная и т. п. атмосферы. Пришлось сконструировать совершенно новые насосы, действующие на совсем иных принципах, которые в глубочайшем вакууме ловят отдельные частицы, приклеивают их к стенкам и т. д. При этом ничтожнейшие микротрещины в металле или прокладке нарушают все, так как сквозь них начинают просачиваться частицы, как бы плотна ни была укупорка.

Для того чтобы получить необходимое магнитное поле, приходится сооружать специальные подстанции специальных конструкций; для того чтобы изобрести прокладки, которые не пропускали бы частицы, опять приходится длительное время делать многочисленные опыты.

С каждым годом вакуум делается все глубже, электрический разряд все сильнее, температура во время разряда все повышается. Когда мы были в лаборатории, она достигала, если не ошибаюсь, десяти миллионов градусов; возможно, сейчас уже она достигла двадцати миллионов. Но управляемой термоядерной реакции пока еще нет.

Итак, теоретику пришла в голову простейшая мысль, которую он изложил на доске в течение нескольких секунд: обыкновенный круг, который изображает магнитные силовые линии, точка, которая изображает шнур плазмы и т. д., а целая армия экспериментаторов — электриков, металлургов, физиков, хими-

ков, ядерщиков и т. д. и т. д. — разрабатывает сейчас практическую систему осуществления этой идеи.

Над осуществлением управляемой термоядерной реакции работают ученые в ряде стран, работают целые институты, строятся огромные, сложнейшие машины, решаются попутно головоломные технические задачи.

История с облучением Гусева опирается в какой-то мере на доподлинное происшествие. В одной из лабораторий ставились опыты. Повышалась сила тока, увеличивалось напряжение магнитного поля, повышалась и температура, а результатов не было. И вдруг, совершенно неожиданно, на тысячный, может быть, на пятитысячный раз, образовался поток нейтронов. Точно так же, как и в картине. Все решили, что это термоядерная управляемая реакция. Разница только в том, что мы, будучи безответственными кинематографистами, позволили себе увеличить масштаб потока нейтронов и довести дело до повторного облучения Гусева. На деле облучения не было. Но восторг в связи с этим потоком нейтронов был такой, что заведующий лабораторией, человек в общем сухой, деловитый и вовсе не легкомысленный, не зная, как выразить чувства, которые его обуревали, попытался встать на голову. Не будучи человеком физически подготовленным к таким упражнениям, он рухнул на пол.

Стал дебатироваться вопрос: опубликовать событие или нет? Решили все-таки пока не опубликовывать, подождать дальнейших подтверждений. И хорошо сделали, что не опубликовали, потому что в дальнейшем оказалось, что это не термоядерная реакция. Это оказался побочный эффект.

Года через два в американской прессе появились сообщения, что в одной из лабораторий проведены первые удачные опыты в области управляемой термоядерной реакции. Сообщения были глухие, но все-таки кое-какие отдельные термины и слова проскочили, и наши физики мгновенно поняли, что американцы натолкнулись на тот же самый эффект. Поэтому мы помалкивали и посмеивались. Действительно, прошло несколько месяцев, и американцы замолчали.

Жизнь современного научного института, не только физического, любого,— жизнь, казалось бы, монотонная, однообразная, заполненная ежедневной иссушающе-кропотливой работой, бесчисленными повторениями одних и тех же опытов, жизнь, требующая прежде всего нечеловеческого терпения,— эта внешне мало эффектная жизнь — на самом деле полна глубокого внутреннего темперамента: темперамента мысли. А так как современная наука движется в мире на параллельных путях, то борьба идей приобретает особую драматическую остроту и особый смысл.

Международный характер науки, связи, которые нащупываются со всем миром, международное соревнование, то, что все это балансирует на грани войны и мира, чревато самыми неожиданными последствиями и в то же время сулит человечеству огромные перспективы,— все это заставило нас задуматься не только над характером режиссуры картины.

Мы пытались сначала ввести в фильм эпизод встречи с американскими физиками и попробовать внести в самую ткань фильма целый ряд вопросов, связанных с термоядерной проблемой. Но оказалось, что разговаривать о науке в фильме мы просто не можем, если не снижать уровень мышления и лексики ученых. Можно, разумеется, на банкете разъяснить глупой dame, чем занимается Гусев, потому что это можно сделать в нарочито вульгарных фразах. Но между собой физики говорят на таком эсперанто, которое доступно только самим физикам. Для понимания короткой фразы нужна объяснительная лекция.

Поэтому мы предпочли вообще оставить существование проблемы неясным. Я убежден, что настанет время, когда кинематограф сможет говорить полным голосом о чем угодно, в том числе и о науке, но это потребует совсем иной драматургии, совсем новой режиссуры и, может быть, не сразу будет принято зрителем.

Но даже в той степени, в какой прикасается фильм «Девять дней одного года» к вопросам науки, это прикосновение заставило меня пересмотреть не только драматургические свои навыки, но и систему режиссуры.

В течение многих лет я разрабатывал приемы глубинной мизансцены, которая, как казалось мне, давала возможность строить длительные кадры в выразительных, сменяющихся композициях. Не знаю почему, но в картине «Девять дней одного года» я сразу почувствовал непригодность длительных и неподвижных кадров с глубинной мизансценой. Может быть, потому, что система такого мизансценирования как бы изолирует человека, создает вокруг него своего рода замкнутый круг.

Впрочем, возможно, что здесь сыграло роль решение отказаться от привычного. Глубинная мизансцена была для меня привычна. Отказ от нее очень затруднял работу. Каждый раз приходилось изобретать что-то новое. Но именно этого я и добивался. Я прибегал к глубинным мизансценам только тогда, когда убеждался, что всякое другое решение хуже. Но зато отказ от этой системы мизансценирования дал мне ряд выигрышей, скажем, в сцене с отцом и еще в ряде кусков.

В течение многих лет я привык считать, что наиболее беспрокойной, тревожащей является диагональная композиция. Фронтальная же композиция — это композиция покоя или монументальности. В картине «Девять дней» я пришел к выводу, что и это неверно. И в этом отношении наиболее точным решением считаю фронтальный проход Гусева мимо стены лаборатории.

В течение многих лет я считал, что в звуковом кинематографе резкость смены изображения, как правило, применяется при смене эпизодов и в особенности необходима, когда подчеркивается контраст среды, длительность прошедшего времени или перемена обстоятельств. Внутри же эпизодов монтаж должен быть как можно более плавным, чтобы весь кусок воспринимался почти как единый. Для картины «Девять дней» и этот принцип оказался неверным. Резкость материала потребовала и монтажной резкости.

Обратите внимание, что, хотя в картине проходит год, в ней нет ни одного затемнения и ни одного наплыва. Я позволил себе сталкивать куски лоб

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

Кстати, если раньше я добивался в кадре, как правило, уравновешенности элементов, то в картине «Девять дней» мы с Лавровым по мере возможности добивались как раз обратного — неуравновешенности элементов.

Все эти решения появились не потому, что я хотел делать картину новым почерком, более современным, чем это было свойственно моим прежним картинам, а потому, что сам материал своей остротой потребовал от меня пересмотра режиссерских позиций.

Совершенно по-другому хотел я решить и вопрос актерской работы, поскольку и отношения между людьми в этой картине непривычны, не отвечают обычным стандартам треугольника.

Так же как в области изобразительной, монтажной, так же как в драматургии, в строении эпизода, я столкнулся здесь с рядом неожиданных трудностей. Трудности эти связаны с тем, что и в актерской работе у нас воспитаны определенные навыки и протоптаны дорожки к пониманию любой сцены.

Когда мы начали репетировать на пробах сцены Лели и Куликова, Лели и Гусева в ресторане и т. д., то каждая из пробующихся актрис задавала мне один и тот же вопрос: «Кого я люблю, Куликова или Гусева?»

Мне не хотелось отвечать на этот вопрос. Дело в том, что, с моей точки зрения, она любит обоих. Но, вероятно, Гусева глубже. Но как это ни разъясняй, все получается площе, чем это написано. Когда же я говорил актрисе: «Я сам не знаю, кого вы любите», — актриса обычно мне отвечала: «Тогда я не могу играть».

Тот же вопрос задал мне Баталов, как только мы начали разбирать сцену в ресторане:

— А что мне играть в этой сцене? Я ее люблю?

И опять же он требовал полной ясности для того, чтобы ясно было, что играть: любовь, ревность или что-нибудь еще.

Итак, актриса мне говорит:

— Если я люблю Гусева, то, значит, все делаю от досады на него. Тогда я понимаю, что мне нужно играть в ресторане и почему я на телеграфе решила выйти за него замуж. А если я не люблю Гусева, то мне нечего играть. Тогда я не знаю, что делать.

Между тем отношения между Гусевым, Лелей и Куликовым гораздо сложнее, чем «люблю — не люблю», или «не хочу умирать, хочу жить» и т. д. С моей точки зрения, такие простейшие определения, как «люблю — не люблю; боюсь; хочу — не хочу» и т. п., гораздо примитивнее, чем действительные жизненные отношения. Человек резко переживает простое, единичное, изолированное чувство. Проследите каждый за собой, и вы убедитесь, что если не считать каких-то резких, особенных случаев, то ведущее чувство соединяется у человека с таким сложным набором других подспудных чувств, что его, по существу, только условно можно выделить как ведущее.

В этом секрет так называемой сдержанной кинематографической игры. Кинематографические режиссеры давно заметили, что открытое выражение чувств, как правило, ведет не только к аффектации, к театральности актерского действия, но и упрощает, упрощает мысль и ее чувственную основу. Поэтому простейшим механическим приемом является как бы безразличное исполнение роли, снижение градуса чувства, которое снимает наигрыш и создает ощущение сложности чувствований.

Но в этой картине нельзя было идти на кинематографический мягкий говорок, потому что вся она развивается в очень остром чувственном плане — в остром, но сложном. Храбровицкий заметил, что, когда я как бы невыразительно, но резко прочитываю сцену, она оказывается глубже по смыслу, чем когда актеры читают ее выразительно и с явно вынесеными на поверхность подтекстами типа «люблю — не люблю,

боюсь» и т. д. Я еще не знаю, какие выводы для себя сделать из этого наблюдения.

Мне повезло с актерами. И Смоктуновский, и Баталов, и Лаврова — отличные актеры; они сами принадлежат к тому поколению, которое изображают на экране. Вдобавок Смоктуновский необыкновенно выразителен и пластичен и обладает тончайшим актерским инстинктом. Баталов исключительно ограничен, и у него есть одно драгоценное качество: отвращение к актерскому штампу. Очень интересной актрисой я считаю и Лаврову. Есть и еще прекрасные актеры в картине, например Евстигнеев, Никулин.

Но работа с этими прекрасными актерами заставила меня задуматься о многом в своей системе нащупывания дороги к сердцу и разуму актера. Ведь вся система и сводится к тому, чтобы найти эту дорогу. Потом актер идет сам.

Работая над «Девятью днями», я вспомнил один высокопоучительный пример из своей бывшей театральной практики.

Я ставил во время войны один спектакль (не хочу называть его и не хочу называть фамилию актера, потому что актер это хороший и, во всяком случае, достойный человек). На репетициях спектакля актер надевал очки и читал свою роль почти «без выражения». Это было превосходно: смешно и очень интересно. Но оказалось, что он еще не играет. Он «заяграл» только на генеральной репетиции. Ему казалось, что наконец-то он впервые исполнил роль по-настоящему. А для меня это прозвучало как самая настоящая катастрофа: от человека не осталось ничего. Передо мной был играющий актер, и пьеса стала как-то глупее, и все реплики оказались пустопорожними. Они оказались пустопорожними именно тогда, когда он вложил в них, как ему казалось, максимум смысла, чувства и темперамента. А между тем он выполнял то, что я ему подсказывал на репетициях. Он человек аккуратный и против каждой фразы написал тот смысл, который я в нее хотел вложить.

Здесь речь идет не о наигрыше, речь идет о более серьезном обстоятельстве. Иногда простейшая по тексту сцена развивается актерами с огромной глуби-

ной, но бывает и наоборот, что очень сложная вязь тонких чувств, тонких ощущений грубо нарушается привычкой к простейшему чувственному подтексту.

Любопытно в этом отношении вспомнить Эйзенштейна. Он никогда не говорил серьезно. Он говорил одно, имел в виду другое, чувствовал третье, и нужно было привыкнуть к нему, чтобы понимать, что он имеет в виду, и не оказаться дураком. Он был просто очень сложен, так сложен, что к нему неприменимы были обычные мерки: боюсь, хочу, не хочу.

Чем дальше идет кинематограф, тем более сложные люди появляются на экране; а чем сложнее человек, тем сложнее путь к актеру и тем сложнее система работы с ним.

Вдумайтесь, почему вам так не нравятся почти все без исключения попытки экранизации классиков, и наших и зарубежных? Как правило, потому, что герои Чехова или Толстого в десятки раз сложнее, чем актерское исполнение этих героев любыми актерами и на любых экранах. Я не знаю исключений.

Мне не все удалось. Не все удалось в сценарии, хотя я пошел по новому для себя пути, и сценарий этот совершенно непохож на мои прежние работы. Я очень благодарен Храбровицкому, с которым мы дружно работали над «Девятью днями», но в следующем своем сценарии я постараюсь продвинуться дальше от своего прошлого и ближе к тому, как я понимаю кинематограф сегодня.

Мне не все удалось в мизансценах и в кадровке. Я очень благодарен молодому оператору Лаврову, который смело пошел на сложную для него и в общем неблагодарную картину. Он помог мне в поисках, помог отказаться от многих навыков. Мы с Лавровым хорошо знаем, что нам далеко не все удалось. Только несколько кадров у нас снято действительно так, как этого хотелось бы. К таким кадрам я, например, отношу кадр Лели и Куликова на аэродроме, под алюминиевым крестом хвоста самолета, на фоне черного неба. Мне думается, что этот кадр, так же как кадр прохода Баталова мимо стены или кадр отца, сидящего за дощатым столом, что эти кадры — абсолют-

ные находки, что они увидены свежим, новым и как бы наивным взглядом.

Но таких кадров немного.

Мне далеко не все удалось в работе с актерами, хотя, повторяю, я благодарен и Смоктуновскому, и Баталову, и Лавровой, и многим другим и знаю, что работа с этими прекрасными актерами заставила меня о многом задуматься и многое понять.

В монтаже во всем решительно я меньше сдвинулся с места, чем хотелось бы, но все-таки сдвинулся. Страшнее всего для меня было бы застыть в ранее найденной позиции. В любом искусстве — это смерть, а в нашем вдвое. Смотришь иную картину, и сделана она как будто бы грамотно, и все как будто бы вполне добротно, и все-таки возникает ощущение, что это экзгумация трупа, что вытащили наружу что-то, что должно лежать в могиле. Разумеется, иной раз это просто вопрос возраста. В шестьдесят лет не так-то легко переделывать себя. Однако передо мной всегда стоит пример Толстого, который сумел на склоне жизни, глубоким стариком написать поразительно молодую, невероятную по художественной экспрессии, по писательской точности и по силе молодой страсти повесть «Хаджи Мурат». Трудно представить себе, что эту поэтическую, чистую и страстную вещь написал глубокий старец.

Разумеется, многие из нашего поколения платятся за слишком большие успехи и слишком большие почести, которые они снискали в годы культа личности, когда ставились всего восемь-двенадцать картин в год, когда два десятка мастеров считали себя единственными, неповторимыми, неумирающими хранителями традиций, как лорд-хранитель печати у англичан. Хочешь не хочешь, а это привилегированное положение постепенно начинало действовать и на нас самих: нам дано, а всем прочим не дано. Чуть не за каждую картину сталинская премия. И ни одной отрицательной рецензии. Ведь ежели картина принята, то, значит, она понравилась Сталину. А ежели она понравилась Сталину, то кто же позволит себе критиковать ее?

Многие из моих сверстников и сейчас не в состоянии переварить даже малейший намек на критику. Любой критический отзыв они считают чуть ли не бандитизмом.

В результате такого олимпийства человек перестает понимать, что такая жизнь художника и что такая его ответственность, в первую очередь перед самим собой.

Культ личности ликвидирован, но нужно ликвидировать его остатки в своем сознании.

Году в 1955-м мне было разрешено исправить картины «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» — вырезать оттуда Сталина. Я с большим удовольствием сделал это. Ко мне был прикреплен администратор. Когда работа была закончена, он подходит ко мне и говорит:

— Михаил Ильич, а что делать с тем, что вы вырезали?

— С чем именно?

— С «культом личности»?

— Выбросить, — говорю я.

— А может быть, пошлем в Белые Столбы на хранение?

— А для чего хранить? — спросил я. — Ведь никому это не пригодится.

Но он не поверил и сказал, что попросит директивных указаний в главке. Он позвонил в главк и говорит:

— Разрешите получить у вас указание, куда девать «культ личности», который вырезал Михаил Ильич из «Ленина в Октябре» и «Ленина в 1918 году»?

— Какой культ?

— Да вот, Ромм вырезал 630 метров культа, куда его девать? Может быть, послать в Белые Столбы?

Работник главка отмахнулся:

— Ну, пошлите, если хотите.

После этого торжествующий администратор пришел ко мне.

— Вот видите, я получил указание послать в Белые Столбы, пусть лежит.

... Я оцениваю свою работу над картиной «Девять дней одного года» как шаг к тому искусству, ради

которого мне лично стоит жить и стоит работать сегодня. Если бы я был лет на десять моложе, я, вероятно, смотрел бы на свое будущее более оптимистично, но и сейчас я надеюсь, что мне еще удастся сделать два-три новых шага вперед, потому что жить и работать для того, чтобы производить ловко сделанные картины с вполне пристойно работающими актерами, с музыкой, которая звучит там, где ей следует звучать, картины, в которых существует видимость какой-то аккуратной проблемы и которые дают возможность подержать зрителя на стуле полтора часа без скуки,— жить и работать для таких картин нет смысла.

1962

РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПОДЪЕЗДА КИНОТЕАТРА

Итак, еще один экзамен сдан. Меня не покидает ощущение, что всю свою жизнь я беспрерывно сдаю государственные экзамены. На этот раз экзамен назывался «Девять дней одного года». Я готовился к нему несколько лет. Он был особенно труден.

Совсем недавно каждая картина была событием уже по самому факту появления ее на экране. Это были времена жестокие и в своей жестокости простые. Я вспоминаю 1951 год, когда вдруг, мановениемластной руки были приостановлены картины Довженко, Арнштама и многих, многих других. На всем «Мосфильме» были сохранены только три постановки: «Незабываемый 1919 год», «Композитор Глинка» и «Адмирал Ушаков». И надо же было случиться такой беде, что у Александрова повысилось кровяное давление, у Чиаурели было что-то неладно с сердцем, а я сломал себе ногу. Студия пустовала. В темных павильонах стояла гробовая тишина. Появились летучие мыши. Директорские совещания походили на утренний доклад у главного врача больницы: диспетчер сообщал о состоянии здоровья трех режиссеров. Уровень кровяного давления Александрова определял судьбу заработной платы коллектива студии.

Почему я вспомнил об этих временах, которые ушли и никогда не вернутся? ..

Не нужно забывать о них. Слишком много бед принесли они кинематографу и его людям. Не только тем, кому не давали ставить картин, но и тем немногим привилегированным, которые их ставили.

Всю гибельность монопольной работы немногих признанных мастеров мы ясно ощутили, как только с кинематографа были сняты количественные ограничения и в строй вступила молодежь.

Я не хочу обижать никого из моих товарищей, ибо все мы прошли через одно и то же горнило испытаний, но грустно иногда видеть, как человек повторяет свое прошлое, — повторяет его сегодня, когда повторять его уже нельзя. Он делает картину, казалось бы, очень похожую на ту, которая когда-то принесла ему однобразно хвалебный поток рецензий, которая вошла в историю советского кинематографа. Сегодня почти такая же картина, ну нисколько не хуже, может быть, даже немножко лучше, выглядит почему-то на экране ненужным анахронизмом.

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

Сумел ли я в последней своей картине угадать дыхание времени? Подслушал ли я, о чём думают люди? Волнует ли их то, что волнует меня? Понятно ли мое движение мысли, моя боль и мои радости тем миллионам людей, которые приходят в кинематограф, чтобы разделить эти мысли, эту боль и эти радости? Или люди остались равнодушными?

Вот они выходят из кинематографа. Сеанс кончился в полной тишине. Аплодисментов не было. Почему-то их не бывает после этой картины. Я не знаю, дурной это признак или хороший? Во время просмотра можно было слышать только непривычную тишину и иногда — смех...

Да, это было. Смех был там, где я хотел.
И тишина была.

Но с чем вышли, что вынесли люди? Сотни людей проходят передо мной. Они почти ничего не говорят о картине. Они молчаливы. Мне кажется, что это от волнения, но, может быть, это только кажется?

Мне нравятся лица молодежи. Как будто бы эти вот — с картиной, со мной.

Я вспоминаю все, что передумал за несколько лет, пока готовился к экзамену. Это были годы переоценки ценностей и прежде всего пересмотра всего, что сделал я сам.

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

Может быть, поэтому я начал свою режиссерскую деятельность с экранизации Мопассана, с 70-х годов прошлого столетия, с немой картины, когда уже появился звук. Мне казалось, что не обязательно знать Францию, эпоху. Я не собирался строго следовать за Мопассаном. Меня заинтересовала всичеловеческая по остроте коллизия «Пышки». Я делал картину не о французах начала 70-х годов, а о буржуазии вообще.

Но я рассматривал эту картину только как вступительное упражнение к той профессии, которой решил себя посвятить, не больше. И такое упражнение на чужом, малознакомом для меня материале казалось мне не только более легким, но даже, я бы сказал, более чистоплотным. Мне было страшновато начинать свои эксперименты на материале моих современников — людей, которые были мне и дороги, и близки, и вместе с тем не всегда понятны.

Второй моей работой должна была стать картина «Командир». Я нашел острую драматическую ситуацию: герой гражданской войны, крупный военачальник терпит сокрушительный крах — жизненный и профессиональный. Я очень любил этот сценарий. Он был

отклонен, и я согласился ставить картину «Тринадцать» — о приключении отряда красноармейцев в пустыне, где до тех пор никогда не бывал. Я написал сценарий, не выезжая из Москвы, никогда в жизни не видев, что такое песок пустыни, и не ощущив на себе ее палящего жара. Это было тоже умозрительное упражнение, на этот раз на более близком мне материале.

Я продолжал мечтать о «Командире», но неожиданно получил почетнейшее и труднейшее задание: третьей моей картиной стала картина о Ленине. С этого времени началось мое существование в кинематографе в качестве мастера. А потом началось мало-картины, и осуществить намерение, с которым я пришел в кинематограф, намерение говорить о моем современнике стало почти невозможным в те годы. Особенно невозможно для меня, потому что все мои художнические убеждения протестовали против лакировки, против пресловутой бесконфликтности, против ведомственных канонов того времени. Я не думал, да и сейчас не умею, быть бытописателем. Но даже в мечтах нельзя было поднять сколько-нибудь острую, трагическую тему современности в годы культа личности. Это понимает всякий. И начались уходы. Иногда мне везло и удавалось найти такую тему, как «Мечта». Я был в Западной Украине, видел эти меблированные комнаты, ресторанчики, людей — это был редкий случай, когда можно было рассказать о том, что я увидел и узнал, рассказать о том, что близко и сильно задело и поразило меня.

В остальных же случаях приходилось искать острые сломы характеров и столкновение страстей в зарубежной жизни, приходилось рассказывать о людях, которых я знаю только по книгам. Есть большие писатели, которые так живут всю жизнь. Например, Фейхтвангер. Он сделал исторический рассказ своим постоянным приемом. Думая о современности, он все время углублялся в прошлое.

Для кинематографа этот путь тоже не запрещен, но он резко ограничен, и чем дальше движется кинематограф вперед, тем этот путь делается все более сомнительным и боковым.

Можно рассматривать развитие кинематографа с разных позиций, но одна из них бесспорна: непосредственное наблюдение мира, прямое вторжение аппарата в жизнь делается все более и более генеральным видом кинематографического оружия.

Итак, разложив перед собой свои послевоенные картины, я с горечью убеждался в том, что круто повернул с выбранной мною самим дороги. Почти каждая из них казалась мне предметным образцом приспособления к обстоятельствам. Пусть профессионально добротного, иногда изобретательного, иногда очень удачного — насколько может быть изобретателен компромисс и удачен уход на боковую дорогу. Разумеется, я старался быть честным, но честность на чужом материале — это половина честности.

Я имею в виду мои послевоенные картины, начиная с «Русского вопроса». «Мечту» и «Человека № 217» я делал с полной убежденностью. Эти две картины при любых обстоятельствах я считаю «своими» картинами — картинами, которые были мне нужны. Я говорил в них то, что хотел сказать.

Но можно ли забыть годы и десятилетия успеха? Можно ли уйти от своих привычек, содрать с себя шкуру навыков, переделать самого себя и снова родиться на свет? Да и нужно ли это?

Каждый день, — не преувеличиваю, именно каждый день несколько лет подряд я задавал себе эти вопросы и не находил на них ответа, потому что в каждой из картин, которые я сейчас так строго осудил (а года два тому назад судил еще строже, чем сегодня), — в каждой из этих картин были и существенные и принципиальные для меня стороны, от которых я отступиться не могу.

Ведь даже уход в зарубежную тематику был продиктован не боязнью говорить о современности вообще, а нежеланием говорить о современности чужим для меня языком. Я занимался Америкой, Францией, Германией, потому что там мог позволить себе развернуть органичный мне художественный прием и исследовать человека с органичных для меня позиций. Поэтому слово «приспособленчество» я хотел бы понимать не в низменном смысле, не как конъюнктур-

ное преследование успеха, а как своеобразный маневр, при котором я стремился сохранить те убеждения, которыми я жил и живу до сих пор.

Среди всего этого потока сомнений я решил наконец определить заранее хоть некоторые вехи своего дальнейшего пути. Я принес несколько клятв, я даже произнес их как-то ночью вслух. Вот эти клятвы:

1. Отныне я буду рассказывать только о людях, которых я знаю, лично знаю.

2. Отныне я буду делать фильмы только на современном советском материале, потому что я его знаю.

3. Отныне я буду говорить только о том, что меня лично волнует, как человека, как гражданина своей страны, притом как человека определенного возраста, определенного круга.

4. Отныне я буду рассчитывать на то, что среди двухсот двадцати миллионов моих сограждан найдется хоть несколько миллионов, которые думают о том же, о чем думаю я, и на том же уровне, на каком думаю я. Я буду делать картины для них.

5. Если я убежден, что исследовать человека нужно в исключительные моменты его жизни, пусть трагические, пусть граничащие с крушением, катастрофой, то я буду брать этот материал, не боясь ничего. В конце концов я советский человек, и все, что я думаю, — это мысли советского человека, и вся система моих чувств — это система чувств, воспитанная Советской властью.

Казалось бы, простейшие решения и ничего особенного во всем этом нет. Однако мне нелегко было привыкнуть к этим решениям, они были новы для меня.

Потом у меня появился Храбровицкий. Он предложил мне делать картину о физиках-атомниках. Теперь, после этих решений, мне легко было ответить ему: я согласен при одном условии — если герой будет умирать, если мы возьмем его в момент крупнейшей катастрофы, которая сломала его жизнь пополам.

Он согласился, и мы начали работать.

И вот сейчас люди выходят из кинотеатра, я смотрю на них и думаю: прав я был или неправ? А может быть, картина была бы серьезнее и проще, если бы никакой катастрофы с Гусевым не было, если бы мы

занялись исследованием характеров в гораздо более простой и лишенной всякой преднамеренности обстановке? Ответить на этот вопрос я еще не могу. Это дело будущего.

Очень может быть, что этот шаг мне еще предстоит сделать.

Мы начали работать. Оказалось, что мои простые решения требуют множества дополнительных и очень важных шагов.

Прежде всего — это драматургия. Раньше я смело шел на отчетливо сделанную, явно выстроенную сюжетную башенку, в которой все звенья чисто притертты и подогнаны. Действие развивается логично, точно, по накатанным рельсам. Для меня законом было: все, что не имеет отношения к сюжету, — лишнее; как бы оно ни было соблазнительно, лишнее выбрасывается вон. Кинематограф, думал я, это зрелище быстротекущее, стремительное, непрерывно развивающееся. В нем сильнее всего работает сюжетная пружина, за нее и держись.

Сейчас, когда я начал картину о современниках, мне пришлось, вместе с моим молодым соавтором, пересмотреть это положение. Мне жадно хотелось размышлять, хотелось, чтобы герои думали вслух, говорили о том, о чем хочется им, а не автору. И уже очень скоро мы пришли к тому, что стали одну за другой выбрасывать драматургические пружины. Только в самой работе я нашел формулу «картина-размышление».

Тогда мы решили выдернуть из года жизни отдельные дни, ослабить вязку этих дней, освободить героев для случайных поступков, для случайных столкновений мыслей, пусть даже не рожденных сюжетом, а лежащих как бы совершенно в стороне от него.

Разумеется, осталась главная пружина: драматизм облучения, трагическая судьба главного героя. Но во всем остальном мы постарались освободиться от традиционной вязи сюжетных положений, от многократного использования материала, от хорошо известного нам обоим профессионально-драматического инструментария, которым я ранее так широко пользовался, скажем, в картине «Убийство на улице Данте».

Я вспоминаю, как менялся в сценарии образ Куликова. Поначалу он был крепко вшит в сюжет. Любовный треугольник длился до самого финала. Такие детали, как письмо, разумеется, не пропадали даром. Написанное Лелей письмо всплывало потом в предфинальной части картины. Но по мере того как сценарий расчищался от «драматургии», нам делалось все яснее, что у Куликова, по существу, нет характера. Это был не человек, а сюжетная функция с именем, отчеством и фамилией.

Ежели работать над «картиной-размышлением», то, разумеется, в первую очередь нужно работать над характерами. Мысли вне характера, по существу, нет.

Итак, мы стали искать характер Куликова. Мы знали только, что он — антипод Гусева, современный молодой физик, необходимый для того, чтобы спорить с Гусевым, необходимый для личного треугольника и, самое главное, необходимый как рупор определенных идей. Мы стали перебирать сотни людей, но ни один из них не влезал в шкуру Куликова.

Вспомнили о Пьере Безухове. Да, в его добродушии, кротости и доброте, в его уступчивости по отношению к жизни есть что-то нужное для Куликова. Но ведь Пьер не был бы Пьером, если бы не унаследовал от отца вспышек необузданного гнева, если бы он не был необыкновенно силен при всей своей кротости и наивности. А все это — совсем не куликовское.

Однако разговор о Пьере Безухове что-то оставил. Куликов у нас стал вдруг полным, округлым, крупным, немножко наивным, стал хорошо одеваться...

Мало!

Потом вспомнили одного физика. Он совсем не был похож на нужного нам Куликова, но начал разговор хорошей остротой:

— Знаете, что такое наука? — сказал он. — Наука — это способ удовлетворять свое любопытство за счет государства, да еще получать при этом зарплату. (Кстати, этот человек работает с утра до ночи и бесконечно предан своему делу.)

Это парадоксальное заявление, сделанное с иронической усмешечкой, показалось интересным для Куликова.

Наконец, я вспомнил Эйзенштейна. Я вспомнил этого человека с огромным лбом Сократа, с его удивительно пластическими, округлыми жестами; вспомнил сарказм, которым было пропитано буквально каждое его слово; вспомнил, что он почти никогда и ничего не говорил всерьез; вспомнил его язвительно-добродушные остроты; вспомнил, что каждую его фразу нужно было понимать двояко, ибо он всегда говорил не совсем то, что думал, или, во всяком случае, не совсем так, как думал. Разумеется, Куликов вовсе не похож на Эйзенштейна, но Эйзенштейн стал той ростовой почкой, из которой развилась фигура Куликова. Несколько дней я рассказывал Храбровицкому про Эйзенштейна, вспоминал его остроты, вспоминал разные случаи, прикладывая поведение Эйзенштейна к поступкам Куликова, но все не получалось, пока не вспомнил я еще об одном существе. Это совсем молодой человек, по существу юноша, сын довольно известного деятеля, очень благополучный, веселый, сытый. У него отличные родители, отличная квартира, он хорошо воспитан, остроумен и талантлив, поэтому добродушен и учтив, ему все сразу легкодается, и он беспредельно беззастенчив, ибо вошел в жизнь с парадного хода и считает себя ее хозяином. Очень милый барчук! Вот он-то и сформировал окончательно Куликова, в котором соединилось многое от многих людей.

А потом все отпало: Куликов стал самостоятельно шагать, самостоятельно думать, и мы уже не вспоминали ни об Эйзенштейне, ни о язвительном физике, ни о Пьере Безухове, ни о преуспевающем молодом человеке. В любом положении мы знали, как будет говорить и что будет делать Куликов.

Я подробно рассказал о рождении образа, может быть, самого современного из героев картины, потому что как раз Куликов наиболее свободен от драматургических поворотов. Ведь он, по существу, не делает решительно ничего, — может быть, поэтому его характер удался более других.

Между тем еще несколько лет назад я думал, что характер в первую очередь определяется поступками,

что характер железным образом связан с драматургией. В этой картине все наоборот!

Так, я стою и вспоминаю то, что мне пришлось проделать над собой.

Я рассказал только маленький кусочек истории сценария. Но ведь есть еще история мизансцены, есть история монтажа, есть история композиции кадра и света в картине, наконец, есть история работы с актером — все это потребовало от меня пересмотра ранее накопленного багажа.

Актер мысли — это нечто совсем иное, чем актер действия. Где найти этих актеров, которые сумели бы осторожно и неназойливо, выразительно и вместе с тем как бы небрежно развязать узелки размышлений?

Все наши актеры воспитаны одной школой. Школа эта учит, что в каждой сцене нужно найти чувственный смысл, который следует играть, который лежит под текстом. Разумеется, это верно. Когда люди сидят за столом и разговаривают, скажем, о незначительных предметах, актер должен нести лежащее под поверхностью слов чувство, он должен опереться на внутреннее действие. Но этот подводный смысл и подводное чувство, как правило, сводятся к простейшим чувственным понятиям: люблю — не люблю, хочу — не хочу, боюсь или ненавижу. А как быть, если текст сложнее, значительнее, глубже, чем чувственный подтекст? Если чувственная основа предложенной сцены настолько неопределенна, не решена самими героями, что вообще не поддается выражению словами?

Актер, привыкший раскрашивать каждое слово, снабжать его выразительным подтекстом и опирать на единое сквозное действие, как это ни странно, иной раз не обогащает, а вдруг обедняет смысл сцены. Я заметил, что сложный текст, прочтенный совершенно невыразительно, без попыток актерской трактовки, расцветки и раскраски, иной раз оказывается и умнее и глубже, чем тот же текст, грамотно раскрытый актером, ибо грамотное раскрытие делает текст однозначным, между тем как он написан со множеством смыслов. Человек говорит одно, думает другое, чувствует третье и чувствует при этом неясно, он еще только

добирается до мысли, добирается до чувства. Да ведь, по существу, весь текст фильма есть иносказание. И, может быть, Куликов никогда бы не получился Куликовым, если бы не нашелся такой актер, как Смоктуновский, с его поразительным инстинктом.

Я заметил, что художники редко бывают справедливы и никогда не бывают объективны в своих суждениях. Вслушайтесь в высказывания художников — это всегда рабочая гипотеза. Нельзя понять мысли Козинцева, если не знать, что он собирается ставить «Гамлета»; но приложите «Гамлета» к его высказываниям, и все станет ясно. Он готовит себя к творческому акту, ему необходимо опереться на свою рабочую гипотезу.

Работая над картиной «Девять дней», я тоже слепил для себя, может быть, грубую, даже примитивную, рабочую гипотезу. Она была мне необходима для того, чтобы ограничить себя в мире и поверить в правду того, что я собираюсь делать. Эта рабочая гипотеза обнимала все стороны кинематографа. Я уже говорил о драматургии, добавлю, что в моей рабочей гипотезе отношение к драматургии было сформулировано очень просто: «Мне надоели картины, весь интерес которых сосредоточен на том, что будет или кто виноват».

Поговорите со зрителями, спросите любого, какую картину он видел, и он расскажет вам, что случилось. А мне уже неинтересно, что случилось. Я хочу, чтобы зритель на вопрос о картине ответил бы:

— Я познакомился с очень интересными людьми, вот такими-то и такими-то, и они говорили со мной о том-то и том-то.

Так сформулировал я в своей рабочей гипотезе решение драматургии картины. И поэтому я был счастлив, когда одна из зрительниц, участница кружка кинорецензентов на большом московском заводе, прочитала мне свою рецензию, и она начиналась теми самыми словами, о которых я мечтал:

«Когда я вышла с картины, мне казалось, что я провела полтора часа с очень умымыми людьми, и эти люди мучатся теми же самыми вопросами, которые мучат меня. Мне бы хотелось поговорить с Куликовым

и Гусевым о современном искусстве, мне хотелось бы поговорить с Лелей о жизни».

Может быть, такая рецензия — самая большая награда для автора. Вот человек, который понял картину совсем так, как я хотел!

Моя рабочая гипотеза обнимала все стороны кинематографа в нарочито простых, топорных формулировках. По вопросу героев и среды: «Никакого быта, герои на первом плане, среда отодвинута». Вот, скажем, перед вами стол. На столе — десятки разных предметов: письма, бумага, карандаши, ручки, лампа, очки, папиросы, бритва, чернильница, пепельница. Теперь возьмем большую лупу и приблизим ее к столу, выделим то, что нам нужно. Это будет видно в лупе крупно, отчетливо, а все остальное расплывется, уйдет. Вот так строить кадр. Главное — в лупу, вперед, ближе, крупнее. Остальное — назад, в тень, в намек.

По вопросу композиции кадра, по вопросу монтажа, по всем вопросам были приняты такие простейшие решения. Некоторые из них настолько противоречили всем моим прежним убеждениям, что я перестал читать лекции во ВГИКе. Продолжать прежний курс было невозможно, я не верил в этот курс, а для нового курса еще не было материала. Может быть, это и хорошо, что я перестал читать лекции. Я предоставил студентам больше свободы в размышлениях, помогал им, как мог, — помогал думать, — и, по-моему, они выучились неплохо сами.

Теперь я стою около подъезда кинотеатра, смотрю на выходящих зрителей, стараюсь угадать: заметили ли они то новое, над чем я бился, что давалось с таким трудом, а большей частью просто не удалось? Ну хоть кто-нибудь из них заметил?..

Один критик, умный человек, вчера сказал мне:

— Вы думаете, что сделали очень революционную, новаторскую картину? Ничего подобного! Мне нравится ваша картина, но она насквозь традиционна, в каждом кадре я узнаю Ромма. Ну что же, — добавил он, — нам нужны хорошие традиционные картины.

Вероятно, этот критик хотел немножко щелкнуть меня. Пожалуй, это ему удалось. Мне стало грустно. Столько сил, столько лет размышлений, столько борь-

бы с собой, а в результате традиционная картина. Я улыбнулся критику со всей доступной мне любезностью и подумал: он заметил только то, что я сохранил, но не заметил того, что я поломал в себе. Между тем главное для меня — это новое. А то, что я сохранил, должен был сохранить, оставаясь самим собою, — это играет теперь совсем другую роль, выполняет новую работу.

Но, может быть, я тоже всего-навсего опора моста, бык, который противостоит ледоходу. Ведь когда смотришь во время ледохода сверху на бегущие льдины, то начинает казаться, что льдины неподвижны и только медленно поворачиваются на месте, что бежит вперед бык-ледорез. Может быть, я вот так бегу вперед, как бык моста. Мне кажется, что я что-то вскрываю, что-то ломаю, а на самом деле стою на месте...

Интересно, как изменится моя рабочая гипотеза через год? Может быть, от нее не останется ничего?

Я начинаю думать уже не о себе. Я думаю о моих сверстниках и думаю о том молодом поколении, которое идет нам на смену.

Когда я пришел в кинематографию, мне казалось, что я могу делать все. Теперь я ясно вижу — многое мне уже недоступно и никогда не будет доступно.

Вот передо мной картина молодого режиссера. Я ясно вижу ее недостатки, вижу просчеты и промахи, но я вижу и будущее этого человека, и ряд кусков вызывает у меня восхищение. И я сразу примериваюсь — а я мог бы сделать так? Нет. Так я уже не могу. Когда-то, может быть, смог бы, а теперь уже не могу. А ведь хочется работать именно для молодых. Кинематограф — это искусство молодых. Поспевать за ним — это великий труд.

**В В И Д Е
ПРИЛОЖЕНИЯ**



КАК ПРОИСХОДИТ СЪЕМКА

Нет сейчас искусства, которое так жадно привлекало бы к себе всеобщее внимание, как кинематограф. Тысячи, десятки тысяч молодых людей рвутся в кино; они мечтают стать либо режиссерами, либо актерами, либо операторами, а иногда просто ком угодно, лишь бы работать в кино. При этом мало кто знает, что такое — кино, что такое — работа над картиной, какой это сложный, дифференцированный, кропотливый труд и как, по существу, мало места в нем занимает искусство.

Я попытаюсь рассказать, что такое съемка одного простейшего кадра, одного из тех четырехсот-пятисот, а то и больше кусочков, из которых складывается фильм. Для того чтобы никто из режиссеров, операторов или актеров не принял то, что я напишу, на свой счет, я возьму картину, которая не снималась в Советском Союзе, ну, скажем, экранизацию «Анны Карениной».

Возьмем несложный эпизод, действие которого происходит в квартире и, следовательно, снимается в павильоне, ибо это гораздо проще, чем съемка на натуре.

Итак, я возьму сцену обеда, который устроил Степан Аркадьевич Облонский, обеда, на который был приглашен Алексей Александрович Каренин, на котором Левин встретился с Кити, того самого обеда, который закончился объяснением в любви над зеленым сукном ломберного стола.

Предположим, что эта сцена снимается уже третий день. В первый день состоялось так называемое освоение декорации, изображающей столовую Облонских. Декорация обставлялась мебелью, на обеденном столе была расставлена посуда, на стенах развешаны картины. Оператор в день освоения установил свет. Режиссер отрепетировал с актерами всю сцену и затем вместе с оператором разбил ее на отдельные кадры, на отдельные точки съемки.

Так прошел первый день. Если работа шла успешно, то в этот первый день успели снять один-два кадра, вероятно, самый общий план, на котором виден весь стол, гости, официанты и т. д. Мы пропустим этот день — хлопотливый, беспокойный и очень сложный для описания, так как обычно день освоения для не посвященного во все сложности кинематографа зрителя кажется состоящим из одних случайностей, недоразумений и всяческой суеты. А мне хочется рассказать о съемке самого обыкновенного, простого кадра.

На второй день снимался ряд кадров. Все привыкли к декорации. Актеры, изображающие гостей, познакомились между собой. Реквизитору уже пришлось два раза освежать еду на столе,— словом, дело пошло.

И вот настал третий день. Съемка назначена на восемь часов утра. Это значит, что к восьми часам в павильоне, там, где выстроена наша декорация, должна собраться вся съемочная группа, в том числе и актеры. Но ведь актеров нужно предварительно загримировать и одеть, а это занимает довольно много времени.

Уже в начале шестого по пустым улицам Москвы, где еще не шумят троллейбусы и виднеются лишь редкие прохожие да постовые милиционеры, несется студийная машина. Она останавливается перед



домом, где живет актер, и дает робкий короткий гудок. Звуковые сигналы в Москве запрещены, а звонить в квартиру еще неприятнее: разбудишь весь дом.

В шесть утра актеры приезжают на студию. Им зверски хочется спать. На студии еще пусто, но актеров уже ждут гримеры и костюмеры, которые начинают свою работу задолго до начала съемки.

К половине восьмого собирается уже почти вся съемочная группа. Ровно в восемь часов в павильон вкатывается операторская камера. Ее катит механик аппарата вместе с ассистентом оператора.

Огромный павильон похож на вокзал. Впрочем, от вокзала он отличается тем, что в нем нет окон, что стены его не только не отделаны мрамором, но даже не оштукатурены. Под уходящим в темноту высоким потолком видны какие-то длинные подвешенные площадки, громоздятся странные, ни на что не похожие сооружения. В общем, это угрюмое, темное, пустое помещение. В нем выстроен ряд декораций, но, пока вы не войдете внутрь каждой из них, вы, пожалуй, не всегда поймете, что это — декорация. Ведь кинематографическая декорация не развернута на зрителя, как театральная. Это фундаментальные постройки из тяжелых, обитых фанерой щитов, и когда вы входите в павильон, то обычно видите только нагромождение этих щитов, какие-то фанерные стены, углы и подпирающие их откосы. Но войдите внутрь этих странных сооружений и окажется, что это самые разнообразные и тщательно отделанные постройки. В одном и том же павильоне стоит и кусок театра, и железнодорожный вагон в разрезе, и кабина автомашины без колес и задней стенки, поставленная на качающуюся площадку, и целая квартира из трех-четырех комнат, и кусочек «природы» — какой-нибудь уголок террасы, пеприла, березки, цветы. Если дело происходит летом, то березки настоящие. Их привозят из леса, и два-три дня они стоят, пока не завянут под горячим светом. Тогда их выбрасывают и ставят свежие.

Декорации со всех сторон — сверху, снизу, кругом — обставлены осветительными приборами. Они громоздятся на паркетном полу, прячутся за кустиками около березок, окружают террасу; они рядами

стоят на подвесных лесах, то есть на узких площадках, которые спущены на тросах с потолка. Приборы эти самые разнообразные: огромные, как бочки, дуги интенсивного горения (диги) мощностью в десять киловатт, и рядом крошечные «беби» — маленькие лампы остронаправленного света на легких штативчиках, которые нужны для того, чтобы подсветить какой-нибудь локон волос или положить блик в глаза актера.

Пока группа не пришла, пока горит только дежурный свет, павильон производит мрачное впечатление. Далеко под потолком тускло светятся пыльные желтые лампочки. Во всех направлениях перекрещиваются причудливые тени. Тихо, как на том свете.

В восемь часов утра в этот мрачный склеп искусства, покрытый пылью и воняющий скверной kleевой краской, вкатывается камера. Ассистент оператора и механик тащат ее на место, лавируя между осветительными приборами и откосами декораций.

И тут же раздается первый, и сразу очень громкий, и сразу же очень нервный крик:

— Свет! Почему нет света?!

— Сейчас будет, — отвечает в полутиме голос бригадира осветителей. Он идет куда-то в глубину и там, среди лабиринта толстых, тяжелых кабелей, находит телефонную трубку:

— Подстанция, свет в четвертый павильон!

Через минуту загорается свет, какая-нибудь одна «пятисотка» — лампа в пятьсот свечей; свет ее направлен на камеру, и на стене декорации вырастает причудливая, огромная тень киноаппарата и человека около него. Человек проверяет камеру.

Пропустим теперь несколько минут. За эти минуты в павильоне собирается съемочная группа, выясняется, готовы ли актеры, какой будет сниматься кадр. Эти несколько минут обычно уходят на раскачку. Реквизитор уже принес в корзине все, что должно стоять на столе, — посуду, бутылки с вином, жареных кур из папье-маше, цветы, фужеры, — все, за что он отвечает, все, что вчера лежало или стояло в кадре.

Оператор уже начал включать один за другим приборы — он проверяет свет. Словом, съемочная группа готовится к съемке.

Кстати, не все знают, что это за штука — съемочная группа, из кого она состоит. Когда на экране появляются вступительные надписи картины, зритель часто читает их с неудовольствием. Ему, разумеется, интересно знать, кто из актеров играет в этой картине, это хотят знать все; фамилии автора сценария и режиссера интересуют уже немногих; а когда начинается перечисление операторов, ассистентов, гримеров и т. д., то огромное большинство просто не читает этих надписей. А между тем во вступительных титрах помещаются фамилии только наиболее ответственных из тех людей, которые делают картину, помещаются фамилии тех, кто ведет самостоятельные участки работы.

Картина — это большой коллективный труд, и съемочная группа состоит из множества людей. Это целый отряд разнообразных специалистов. Во главе ее, как всем известно, стоит режиссер-постановщик. Но ее возглавляет еще и директор съемочной группы. Чем занимается режиссер, все более или менее знают или, во всяком случае, считают, что знают. Директор же отвечает за всю финансовую и организационную сторону дела. Это немалое хозяйство. Ведь картина средней сложности стоит сотни тысяч рублей в новом исчислении, а бывают картины, которые обходятся и в миллионы. Впрочем, доходы от кинематографа так велики, что стоимость картины в общем балансе составляет ничтожный процент. Если картина проходит у зрителя с успехом, то сбор ее в первый же год может достигнуть десяти-пятнадцати миллионов новыми рублями и даже больше. А ведь хорошие картины, кроме того, экспортируются в другие страны. Таким образом, стоимость картины в десять-двадцать, а то и в тридцать раз меньше дохода, который она дает государству.





Производство картины — это сложное хозяйство; и так же как режиссеру подчинена целая группа работающих с ним специалистов, такая же группа есть и у директора съемочной группы. Это его заместитель, администраторы, бухгалтеры, счетоводы и т. д.

Ближайшим помощником, вернее, заместителем режиссера-постановщика, его правой рукой является второй режиссер — режиссер не постановщик. Он возглавляет штаб съемочной группы. На его плечи ложится обязанность организации

всего творческого процесса. Ему подчинены ассистенты режиссера. Обычно они специализируются: один ассистент ведает актерами и всем, что связано с актерами; другой готовит очередные съемочные объекты; третий ведает в картине реквизитом, бутафорией, костюмами, то есть всей материальной частью.

И, наконец, в группе работают еще помощники режиссера, на плечи которых ложится вся тяжесть повседневных хлопот организационного порядка. Помощник режиссера исполняет поручения и режиссера, и его ассистентов, и директора съемочной группы, и его администраторов. Это ноги съемочной группы и ее руки.

Рядом с режиссером-постановщиком стоит главный оператор картины, отвечающий за всю съемочную, изобразительную часть и за самую сложнейшую съемочную технику. У него тоже есть свой штаб: один или два оператора, ассистенты, механик съемочной камеры, механик, который ведает кранами, тележками и другими средствами передвижения камеры, и, наконец, бригада осветителей во главе с бригадиром. Бригада осветителей — это очень



важная часть съемочной группы. От быстроты установки света, переброски приборов, их коммутации, то есть подключения к источникам питания электроэнергией, в особенности на натуре, где нужно быстро передвигать, быстро перебрасывать свет, молниеносно организовать освещение любого кусочка живой природы или города,— работа бригады осветителей играет огромную роль. Установка света на каждый кадр — самое трудоемкое дело. Из восьми часов съемочного времени, как правило, гораздо больше половины уходит именно на работу оператора.

В группе работает главный художник, автор эскизов всех декораций картины. Ему тоже подчинен небольшой штаб: художник по костюмам, художник-декоратор, то есть строитель декораций по эскизам главного художника, ассистент, костюмеры. А на натуре ему еще подчинена бригада строителей, так называемых «постановщиков», ибо в съемочной группе есть два вида постановщиков: режиссер-постановщик, возглавляющий группу, и рабочий-постановщик, человек с молотком, который строит декорации.

В съемочную группу включаются гримеры со своими ассистентами; звукооператор, подчиненный ему техник записи звука, сидящий у аппарата, и микрофонщик, работающий с микрофоном. Установить микрофон на съемке — это тоже не простое дело. Иногда микрофону приходится проделывать гораздо более сложные пируэты, чем проделывает камера. Сам звукооператор находится на съемочной площадке. Он прослушивает сцену в наушниках, следит за показаниями приборов на передвижном пульте и регулирует уровень громкости звучания. Самую же запись производит техник звукозаписи, находящийся далеко от съемочной площадки, в своей кабине.

И наконец, в съемочную группу входит еще монтажер с ассистентами по монтажу, задача которого не



только склеивать картину, то есть монтировать ее, но и организовать хранение материала. Ведь мы снимаем очень много пленки, гораздо больше, чем потом входит в картину. Каждый кадр снимается три, четыре, пять, а то и десять раз. Это называется дублями. Режиссер потом отбирает из них наилучшие. Кроме дублей делаются еще и варианты. Каждая сцена снимается с разных точек, в разных крупностях. Для того чтобы смонтировать картину в две с половиной тысячи метров, приходится снять двадцать пять, тридцать, а то и сорок тысяч метров материала. Это сотни коробок изображения и сотни коробок фонограмм к ним. Они должны систематизироваться и храниться так, чтобы режиссер в любой момент мог посмотреть любой кадр, любой дубль, любую сцену, любой материал к ней с соответствующей фонограммой.

Монтажер со своими ассистентами и монтажницами получает весь материал картины, следит за нумерацией его, «размечает» фонограмму, то есть ставит номера и отметки синхронности (совпадения звука и изображения), организует хранение по особой, очень точной системе, производит вместе с режиссером отбор дублей. Все это он делает в съемочном периоде, задолго до начала окончательного монтажа. Если эта подготовительная работа делается неквалифицированно, то монтаж крайне затрудняется. Положенный не на место кусочек пленки найти очень трудно, а иной раз невозможно.

Таков огромный, разветвленный состав съемочной группы. Как видите, это большой и строго специализированный отряд, причем во главе каждой группы работников стоит свой руководящий этой группой специалист.

Я не упомянул актеров, которые тоже входят в съемочную группу, но их задача ясна: они должны сниматься и хорошо играть.

Итак, в восемь часов утра съемочная группа, вернее, та ее часть, которая непосредственно работает на съемочной площадке (ибо ни композитору, ни, скажем, автору сценария на съемочной площадке обычно делать нечего), вошла в павильон. Пока она занята организацией первого кадра, пока происходит обыч-

ная утренняя суматоха начала рабочего дня, отвлечемся на секунду в сторону и вернемся к режиссеру-постановщику, к его своеобразным функциям.

Люди искусства, которых у нас именуют творческими работниками, делятся на два разряда. Одни из них непосредственно создают произведения искусства. Писатель пишет повесть, и для воплощения замысла ему не нужен никто — только перо и бумага. Художник пишет картину — ему нужен только холст, кисти и краски. Композитор пишет симфонию или, скажем, сонату. Опять же ему не нужно ничего, кроме бумаги, но симфония на бумаге — это множество непонятных значков. Чтобы люди смогли услышать и понять ее, необходимы еще исполнители.

Сто пятьдесят лет тому назад Бетховен написал «Лунную сонату». Она осталась неизменной и вечной, она — окончательный результат его труда. Но мы знаем эту сонату в исполнении десятков, сотен пианистов, и каждый играет ее по-своему. Когда играет Ван Клиберн, — это одна соната, а когда играет, скажем, Гилельс, — совсем другая. Итак, существуют тысячи вариантов «Лунной сонаты» в исполнении разных пианистов, и мы уже не знаем, как бы стал ее играть сам Бетховен.

То же самое происходит с драматургами и кино-драматургами. Шекспир сотни лет назад написал «Ромео и Джульетту», и сотни лет эта трагедия ставится в театрах, и каждый раз по-новому. Новое в вечную трагедию вносят исполнители — актеры.

Актеры и музыканты принадлежат ко второму разряду творческих работников, из чего вовсе не следует, что их труд менее значителен и важен. Это своего рода переводчики, толкователи авторского замысла для слушателей или зрителей: их труд всегда вторичен.

Но в этом вторичном труде есть своя прелест и свои важные особенности. Актер вносит в исполнение роли не только свою





индивидуальность, но и свое понимание жизни. Поэтому трагедия Шекспира меняется не только в зависимости от того, кто ее играет, но и от того, когда, в какой стране, в какую эпоху она играется. Именно поэтому иной раз давным-давно написанная пьеса вдруг приобретает в каком-то театре совершенно неожиданное и острое современное звучание: исполнители внесли в нее чувство своего времени.

Совершенно особое место среди армии исполнителей занимает режиссер. Он не оставляет никакого вещественного результата своей деятельности. Художник нарисовал картину, он был хозяином своей работы, в его руках была палитра и кисти, и этой картиной он выскзался до конца. Актер сыграл роль; для него его собственное тело и голос были тоже орудиями искусства, как для художника краски, для скульптора — резец, для пианиста — рояль. Оператор снимает кадр; свет, объектив и плёнка — это его орудия искусства. Он компонует кадр, он располагает в нем свет, он закрепляет навечно свой замысел в видимой форме кадра.

У режиссера же нет ничего. Орудием искусства служат ему живые люди. Он стоит между автором сценария и всеми, кто воплощает этот сценарий на экране, как своего рода переводчик для переводчиков, толкователь для толкователей.

Возьмем самый простейший кадр: молодой человек ходит по комнате и размышляет вслух. Горит лампа. За окном идет дождь, откуда-то доносится далекая музыка. Эту сцену написал кинодраматург; эскиз декорации нарисовал художник; он же со своими помощниками потом построил ее; лампу на столе зажег оператор, он осветил комнату, нашел точку, с которой происходит съемка, и перевел зрелище на плёнку. Ходил по комнате и размышлял вслух — актер. Музыку, звучащую за окном, написал композитор. Все звуки, вместе с музыкой, шумом дождя, шагами и го-

лосом, записал звукооператор. Потом всю эту сцену соединил воедино из отдельных кусков, «смонтировал» монтажер.

Что же делал режиссер? Какой кусочек творчества остался на его долю в этой сцене? Как выделите вы его долю труда?

Он не делал ничего или все. Если это очень хороший режиссер, то он делал все. Он работал с композитором над музыкой; сам он ее не умеет писать, но он должен уметь добиться от композитора, чтобы музыка была такой, какая ему нужна. Он работал с художником над эскизом декорации; сам он не умеет рисовать, но должен добиться от художника, чтобы декорация была той самой, которая ему нужна. Он работал с актером, с оператором, а прежде всего — с кинодраматургом.

Труд его настолько сложнее труда всех остальных творцов этой сцены, насколько живой человек сложнее, чем кисть, кусок бумаги или объектив съемочной камеры. Ведь каждый видит мир по-своему, и любое действие у каждого путем сложных ассоциаций соединяется с его личным жизненным опытом, с его вкусами, с его убеждениями. Режиссер должен от каждого взять максимум его творческой отдачи и в то же время подчинить каждого своей цели, иначе вся картина разлезется, расползется на отдельные кусочки, не получится единого, цельного зрелища. Это единое, цельное зрелище режиссер создает в своем уме, в своем воображении задолго до начала съемок. Затем он разнимает его на части, разбивает на отдельные кадры и в каждом кадре работает с десятками сложных творческих людей, осуществляя кусочек общего замысла, одно звено большой цепи. Он должен добиться того, чтобы первоначальный его замысел не пошатнулся ни в какую сторону, не потерялся по дороге, не изменился до неузнаваемости под давлением десятков разных людей, разных пониманий, разных желаний.

Но вернемся к съемочной группе, которая занимается организацией первого кадра.

Съемочная группа — это важнейшая частица студии, это ее главный нерв. Эти люди непосредственно



делают картину. Но в тот самый час, когда они входят в павильон, в ворота студии вливается огромный поток людей, которые тоже работают над картиной, тоже создают ее, хотя и не являются участниками съемочной группы. Их тысячи.

Это работники электроцеха и осветительского цеха — люди, без которых нельзя снять ни одного кадра. Они снабжают съемочную группу электроэнергией и осветительными приборами.

Это инженеры, бригадиры и рабочие, которые строят декорации и планируют размещение их в павильоне.

Это работники архитектурно-конструкторского бюро — те, кто на основании эскизов разрабатывает рабочие чертежи декораций.

Это квалифицированные столяры из столярного цеха, маляры, мастера-бутафоры, слесари и токари; это художники писаных фонов; это фотографы; это работники мебельного, костюмерного, пошивочного цехов; это работники операторского отдела, в том числе точнейшие, ювелирные механики, которые наблюдают за аппаратурой; это лаборанты, инженеры-химики, установщики света, те, кто в лаборатории проявляют и печатают материал. Это киномеханики, складские работники, шоферы, инженеры звукозаписи; это работники сценарного и музыкального отдела — очень уважаемые на студии люди, ибо от них зависит основа картины — сценарий, от них зависит и работа с композитором; это ра-

ботники цеха комбинированных съемок — те самые волшебники, которые делают всевозможные кинематографические фокусы. Это они ставят между аппаратом и камерой аквариум с рыбками, чтобы получилось впечатление, что действие происходит под водой; это их приглашают, когда нужно изобразить пожар, наводнение, землетрясение, крушение поезда, полет в стратосферу. Они заведуют такими волшебными приспособлениями, как рирпроекция и инфракраскран, что дает вам возможность в Москве снимать и море, и пустыню, и горы и переноситься со своими героями куда угодно, в небо или под воду. Их называют «комбинаторами».

Это работники, которые по заданиям режиссера подбирают списки литературы, всевозможные справочные материалы, фотографии и т. п. Это библиотекари, научные работники, мастера пластического грима, изготавливающие для актеров искусственные носы, подбородки, губы и черепа.

Наконец, это бухгалтеры, плановики, экономисты.

Такова огромная армия людей, работающих над созданием картины. Труд всей этой армии направлен к одной цели: съемке той первичной единички, того кадра, над которым сейчас начинает работать режиссер со своей съемочной группой.

Итак, режиссер вошел в павильон. Назовем его Иваном Ивановичем. Посмотрим и послушаем, что будет происходить на съемке.

Режиссер. Здравствуйте, товарищи.

Хор. Здравствуйте, Иван Иванович.

Режиссер (пожимая руки). Как у нас дела?

Ассистент. Все в порядке. Оператор ставит свет.

Оператор. Я хочу уточнить кадр.

Режиссер. Мы же договорились вчера: в кадре Левин и Кити.

(Напоминаю: снимается маленький кусочек, сценка Левина и Кити во время обеда у Облонских.)

Оператор. Какую крупность ставить?

Режиссер. Через стол. В кадре краешек стола, ну, что там должно стоять из посуды. Над головами очень небольшое пространство.

Оператор. Лакей подходить будет?



Режиссер. Не будем терять время, найдите замену.

Ассистент. Он должен быть похож на Петрова?

Режиссер. Ни в коем случае. Может быть, Петров еще появится, он очень хорошо играет лакея. Нехорошо, если будут два похожих лакея.

Ассистент (помощнику). Живо, бегом, из-под земли, где угодно, найдите лакея.

Оператор. Не слишком длинного.

На студии есть актерский отдел. Это он подбирает исполнителей второстепенных ролей. Но сейчас некогда действовать через отдел: надо найти замену на ходу, за пятнадцать-двадцать минут.

Второй режиссер. Может быть, мы возьмем для этого кадра того, старшего лакея?

Режиссер. Сергея Ивановича? Нет, он мне нужен для следующего кадра, около Степана Аркадьевича. Он не может быть сразу на двух сторонах стола. Петров был бы удобен, он только что вышел из кадра, где сидел старый князь Щербацкий, и было бы хорошо, если бы он появился сейчас в кадре Кити и Левина. Но что делать, пусть будет еще один лакей, только нужно, чтобы он хорошо двигался.

Ассистент. В третьем павильоне снимается групповка, я попрошу Василия Федоровича, он мне одолжит кого-нибудь.

Оператор. Невысокого! Чем меньше, тем лучше.

Итак, съемочный день начался с маленького недоразумения — очень маленького: приходится на ходу сменить официанта. В данном случае это не беда, так как кадр снимается изолированно от других, и появле-

Режиссер. Будет.
Оператор. Тогда над головой довольно большое пространство: лакей-то у нас длинный. Гораздо выше меня.

Режиссер. Кстати, где Петров?

Ассистент. Неизвестно. Уже поехали к нему на дом.

ние другого лица пройдет для зрителя незамеченным. Без таких маленьких недоразумений не обходится ни одна съемка. По существу, вся работа в кинематографе — это ряд небольших недоразумений, которые нужно быстро улаживать.

Ассистент побежал вслед за помощником отыскивать замену для официанта, оператор уже устанавливает камеру, и так как актеров еще нет (их берегут и вызывают в последнюю минуту), то на место Кити и Левина усаживаются либо дублеры, либо кто угодно из группы: второй ассистент с монтажницей или администратор с костюмершей. Режиссер в это время разговаривает со вторым режиссером.

Второй режиссер. Я думаю, здесь все будет нормально. Разрешите, я уеду на вокзал, пора готовить приезд Анны из Петербурга, а то упустим зиму.

Режиссер. Не забудьте о паровозе.

Второй режиссер. Мне предлагают трех старииков. Один очень хороший — дореволюционный, Коломенского завода, но он не на ходу.

Режиссер. Может быть, можно отремонтировать?

Директор группы (бодро). Сомневаюсь!.. Ну, словом, мы поехали... Один деликатный вопрос: сколько людей на перроне?

Режиссер (холодно). Двести пятьдесят человек.



Директор группы. Иван Иванович, побойтесь бога! Вагоны в те времена были маленькие, ну сколько там пассажиров приехало из Петербурга, да еще зимой! Где я найду двести пятьдесят шуб прошлого века?

Режиссер. Поезд может быть и маленький, а перрон большой, его нужно заполнить. Посмотрите эскизы, разработки. Я настаиваю: двести пятьдесят человек.

Второй режиссер. Не нужно нервничать, все будет в порядке, Иван Иванович! (Уводит директора.)

Режиссер. Где актеры?

Администратор. Сейчас будут.

Оператор. Поглядите в кадр, Иван Иванович.

Режиссер (глядя в кадр). Нет, это не годится, это не та диагональ. Мы же говорили об этом вчера. Только что был кадр князя Щербацикого, он исподлобья взглянул на Кити, взглянул справа налево; следующий кадр — Кити и Левин — должен быть снят в обратной диагонали, слева направо, тогда их взгляды как бы встретятся, тогда эти два кадра смонтируются.

Режиссер произносит эти слова очень явственно и раздельно. Чувствуется, что он говорит их не в первый раз, что здесь между ним и оператором какой-то спор.

Оператор (мрачно). Если брать слева направо, то мне придется опять переставлять свет. Может быть, есть еще какие-нибудь кадры в прежней диагонали?

Режиссер. Есть только один кадр — Туровцына. Туровцын вызван на съемку?

Ассистент. Нет, вы же сказали, что он нужен во второй половине дня.

Режиссер. Да, сказал, сказал!

Ассистент. Я предлагал вызывать его на всякий случай с утра.

Режиссер. Ненавижу, когда актеры зря сидят и ждут без дела, они от этого хуже играют, они устают от ожидания! (Оператору.) Ну что ж, переставляйте свет, кадр возьмите отсюда, вот в этом направлении.

Оператор (очень мрачно, бригадиру). Включайте четвертый и пятый диги! (Режиссеру.) А во втор-

рой половине дня, значит, опять переставлять? (Бригадиру.) Всю эту группу приборов — вон из кадра. (Режиссеру.) Этак мы много не наснимаем. (Бригадиру.) На лесах пусть перейдут на другие приборы, давайте сюда семисотку!..

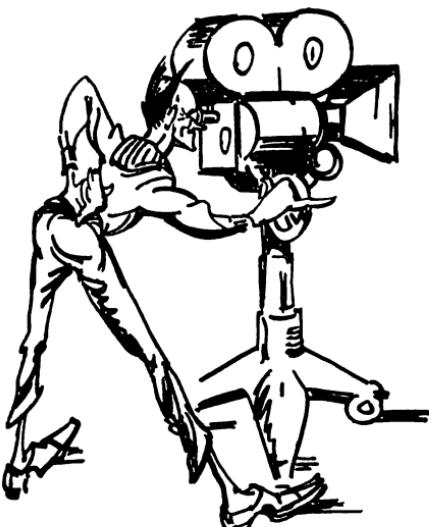
Начинается передвижение света. Осветители переставляют приборы, тянут кабели, организуют свет в несколько ином направлении.

Режиссер лишь слегка изменил кадр. Это не резкий поворот камеры, он не взял обратного направления, он только изменил ракурс. Это изменение ракурса вызвано монтажными соображениями, ибо кадры должны соединиться между собой так, чтобы взгляд старика Щербацкого, снятого накануне, и взгляд Кити как бы встретились.

Изменение как будто небольшое, но оно повлекло за собой сложную работу всей группы осветителей и оператора с его штабом.

Фильм состоит из сотен кадров. Каждый кадр — это своего рода маленькая картина, маленькое живописное произведение. Иногда кадр длится всего несколько секунд, и тем не менее оттого, как он построен, скомпонован, освещен, в какой он крупности взят, зависит очень многое. Хорошо скомпонованный кадр не только надолго запоминается зрителю, но играет большую смысловую и эмоциональную роль.

В течение съемочного дня оператор должен скомпоновать пять, десять, а то и больше кадров, то есть пять, десять маленьких живописных произведений с законченной композицией, с организованным светом, с точным и выразительным расположением фигур. Если в этой работе у режиссера и оператора нет общего языка, то кадры потом не склеятся, не соединятся в выразительное зрелище, в слитное действие.





Пока идет эта работа, пока оператор устанавливает новый кадр, в павильоне появляются актеры, и режиссер начинает заниматься с ними. Прежде всего он придирчиво осматривает их. При этом присутствует ассистент режиссера и гример. Оба они с тревогой ждут результата осмотра.

Режиссер. Что случилось с прической Нины Ивановны? (Так зовут актрису, исполняющую роль Кити.)

Гример (виновато). Они вчера вымыли голову.

Нина Ивановна. Иван Иванович, не могу же я ходить с грязной головой!

Гример. Как вымывают голову, завить невозможно. Сегодня все утро мучился.

Режиссер. Я не могу снимать актрису в таком виде, это не локоны, а черт знает что.

Гример (вздыхая). Может быть, вплетем искусственные?

Режиссер. Сколько времени боролся за естественные волосы! Вы же знаете, как я ненавижу парик.

Гример (с видом жертвы). Сейчас попробуем еще раз.

«Попробуем» — это значит, что помощник гримера побежит в гримерный цех и разыщет незаменимого мастера по прическам. Такой на студии один. Он может сделать что угодно, он волшебник по части волос.

Затем режиссер придирчиво осматривает актера, исполняющего роль Левина.

Режиссер. Николай Николаевич, я чувствую, что у вас вчера был вечерний спектакль.

Николай Николаевич. Не чувствуете, а знаете: я давал расписание.

Режиссер. Честно: когда вы легли спать?

Николай Николаевич. Честно? Ну, в два часа.

Режиссер. Не думаю, чтобы вы до двух часов готовились к съемке. Я не спрашиваю, где вы были,

но вы не выспались, а между тем Левин должен быть в приподнятом, торжественном состоянии. Толстой пишет: он земли под собой не чувствовал. А у вас такой вид, как будто бы вы идете за гробом.

Николай Николаевич. Это потому, что я долго жду начала работы.

Режиссер. Сейчас только половина девятого.

Николай Николаевич. Но я-то здесь с шести!

Оператор. Иван Иванович, посмотрите в кадр.

Режиссер (смотрит в кадр). Я бы взял крупнее и немножко ниже.

Оператор. Не могу.

Режиссер. Почему?

Оператор. Стол широк, нельзя подъехать с камерой. Вы же сами решили взять диагональ.

Режиссер. Смените оптику. Что у вас стоит?

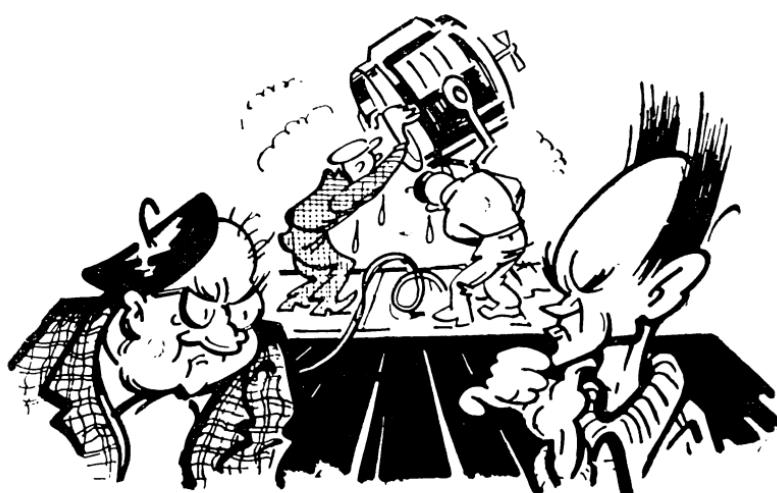
Оператор. Двадцать восемь.

Режиссер. Возьмите пятьдесят.

(Речь идет о фокусном расстоянии разных объективов.)

Оператор. Не смонтируется по фону. Мы всю сцену ведем объективом двадцать восемь.

Этот спор между режиссером и оператором вызван вот чем. Если пользоваться широкоугольной



оптикой, которая называется еще короткофокусной, то есть объективами 28, 25, 22, 18 мм фокусного расстояния, то глубина резкости в кадре вырастает и, следовательно, все, что находится позади играющих актеров — проходящие в глубине декорации люди, сама декорация, — выглядит на экране отчетливо, резко. В то же самое время эти объективы как бы раздвигают расстояние, увеличивают его; глубина декорации вырастает, сама комната кажется значительно больше. Если же пользоваться объективами нормальными или длиннофокусными (от 40-мм фокусного расстояния и выше), то глубина резкости падает, а расстояние в кадре сокращается. Поэтому комната покажется меньше, а сам фон позади актера будет выглядеть чуть-чуть расплывчатым. Оператор начал снимать декорацию короткофокусной оптикой, которая дает своеобразный эффект, увеличивает масштабы и стола и комнаты, берет всю декорацию в резкости. Но для того чтобы снять относительно крупный план, нужно поставить камеру очень близко к актерам. А приблизиться к актерам оператору мешает широкий стол. Если он переменит оптику, он получит актеров в той крупности, какая требуется режиссеру, но фон позади них приблизится по сравнению с предыдущим кадром и несколько размоется. В кадрах создастся разнобой.

Как видите, режиссер картины не учел некоторых тонкостей операторского дела. Поэтому он сразу же вынужден идти на уступки.

Режиссер (ассистенту). Достаньте где-нибудь кусочек более узкого стола, покройте скатертью. Все равно мы от стола берем только краешек.

Оператор. А может быть, по переднему плану ввести чью-нибудь спину, с этой стороны стола? Тогда кадр хорошо заполнится. Не нужно будет менять стол.

Режиссер. Мы уже брали кусочек спины в предыдущем кадре. Нехорошо повторять прием.

Оператор. А вчера вы говорили, что хорошо повторять прием.

Режиссер. Тогда было хорошо, а вот сейчас нехорошо; нехорошо в данном случае.



Оператор. Почему?

Режиссер. Не знаю. Может быть, потому, что я хочу взять совершенно изолированный кадр Левина и Кити. Мне тут не нужны никакие спины. Они должны быть как бы одни во всем мире.

Оператор. А лакей?

Режиссер. Лакей не в счет.

Оператор. Я могу не светить спину, просто будет кусок чего-то темного.

Режиссер (кратко). Ну, не нужно.

Оператор (еще более кратко). Ладно, поставим другой стол.

Ассистент. Какой ширины стол?

Оператор. Вдвое уже этого.

Начинается замена стола. Это происходит довольно быстро. Пока стол меняется, режиссер начинает репетировать с актерами, играющими Левина и Кити. Он тихо в стороне повторяет с ними текст, обсуждает мельчайшие детали поведения.

В павильоне стоит шум. Большой стол отодвигается, ставится маленький. Кто-то что-то прибивает. Вероятно, маленький стол оказался низок для оператора, поэтому что под ножки подбиваются какие-то дощечки. Осветители перетаскивают приборы. Реквизитор складывает в сторону лишнюю посуду и расставляет только ту, которая помещается в более крупном кадре.

По указанию оператора перевешивается на стене картина. Теперь, в новом кадре, она режется пополам и нужно повесить ее на другое место. Выдергивается старый костыль, вбивается в декорацию новый. Звукооператор проверяет микрофон. Для этого микрофонщик вполголоса произносит: «Один, два, три, четыре, пять, шесть, семь; даю звук: один, два, три, четыре, пять, шесть, семь, даю звук». В то же самое время бригадир осветителей кричит: «Сергеев, куда ты диг повернулся? Давай левей! Левей! Ниже! Маруся, поворачивай свою семисотку!» и т. д.

Все это не мешает режиссеру и актерам репетировать. Они привыкли к шуму, черновая репетиция идет на мощном звуковом фоне работы всей съемочной группы. Если прекратить эту работу и установить в павильоне тишину, то репетировать будет, конечно, легче, но тогда весь этот шум возникнет после репетиции и займет лишнее время: все равно придется переставить свет, передвинуть картину, заменить стол, поднять его и т. д. Когда-нибудь надо сделать это.

Итак, режиссер репетирует, а за спиной его, не решаясь прервать репетицию, уже стоит помощник с найденным на роль лакея новым исполнителем. Он дожидается удобной минуты.

Помощник. Иван Иванович, вот, посмотрите.

Режиссер (поворачивается). Хорошо. Очень хорошо! Давайте попробуем. Вот поднос. Поставьте на него блюдо, подойдите, наклонитесь, предложите молча. Нет, подходить нужно с левой стороны. Так. Еще раз! Очень хорошо, можно одевать. (Оператору.) Александр Александрович, посмотрите, вот этот товарищ будет исполнять роль лакея.

Оператор. Подойдите сюда. Станьте в кадр, вот там, за столом... Иван Иванович, он невыносимо высок! Из-за него придется перестраивать кадр.

Помощник. Метр шестьдесят восемь, рост ниже нормального.

Оператор. Ну, я не мерил, а в кадр он не влезает.

Режиссер. Естественно, потому что он стоит в полный рост. (Актеру, исполняющему лакея.) Вы должны подходить к столу согнувшись, а выпрямляться

можете только за метр от стола, тогда вы будете в кадре. Давайте, я вам покажу.

Берет поднос и подходит к столу «по-кинематографически», то есть идет выпрямившись, но, подходя к столу, заранее нагибается и входит в кадр таким образом, чтобы голова не обрезалась.

Оператор. Если будет так, то хорошо. У меня кадр готов, мне нужны актеры.

Режиссер. Я еще не закончил репетицию.

Оператор. Может быть, порепетируем на месте, я сделаю поправочки.

Режиссер. Можно. (Приглашает актеров в кадр, сам подходит к камере.) Дайте, я посмотрю кадр. (Долго внимательно смотрит, потом, не отрываясь от глазка, говорит.) Я бы взял смелее, чуть-чуть ниже точку. Опустите камеру. (Камера опускается на несколько сантиметров.) Стоп! Николай Николаевич, нагнитесь немножко вперед. Пусть Левин будет выделен, пусть даже немножко обрежется, вот так... примерно так. (Отрывается от камеры.) Посмотрите.

Оператор (приникая к камере). Тогда уж так. (Чуть поправляет камеру и уступает место режиссеру.)

Режиссер (глядя в камеру). Зачем вы ищете равновесия? Не нужно этого.

Оператор. Перегружена правая сторона.

Режиссер. И пусть перегружена.

Оператор. А следующий кадр как?

Режиссер. Резко в обратной диагонали.

Оператор. Ладно, будь по-вашему... (Глядит в камеру.) Бокал правее, еще правее! Товарищ Кити (оператор очень редко знает имена и отчества актеров), чуть-чуть ближе к Левину, еще ближе! Ближе к Левину!.. Товарищ Левин, вы тоже ближе к Кити.

Актриса. Я не могу сидеть так близко к Левину. Это неприлично, я девушка.

Оператор (язвительно). Знаю, читал.

Актриса. И притом аристократка. Я должна соблюдать приличия.

Оператор (делаясь принципиальным). Речь идет о любви. Это кадр объяснения в любви. Любовь — самое высокое чувство. Сядьте ближе.

Режиссер. Нет, нет, ближе нельзя.

Оператор (открывая истинную причину). Тогда она головой перекрывает картину.

Режиссер. А что там на картине? А, опять Венера? Я не понимаю вашего пристрастия к этой Венере! В этом кадре мне Венера совершенно не нужна. Это даже нехорошо.

Оператор. Я сознательно повесил Венеру — сцена любовная.

Режиссер (решительно). Голую Венеру в этом кадре вешать не будем, надо что-нибудь другое. (Реквизитору.) Достаньте картину такого же размера, только раму попроще.

Оператор. И чтобы была темная.

Реквизитор. Рама?

Оператор. Нет, картина.

Реквизитор. А какое содержание?

Оператор. Если не Венера, то хоть стадо коров, все равно.

Режиссер. В столовых обычно вешали натюрморты. У нас висел прекрасный натюрморт: дичь и серебряный кувшин.

Ассистент. Вы приказали беречь его для кадра Степана Аркадьевича.

Режиссер. Давайте другой натюрморт, — что у вас там есть на складе.

Реквизитор. Вот картины, выбирайте.

Картины стопкой стоят у стены. Начинается выбор. На место прежней картины вешается новая: вид Амстердама.

Оператор (глядя в глазок). Товарищ Кити, отодвиньтесь от Левина.

Режиссер (не без ехидства). Теперь перекрываете картину?

Оператор. Конечно. Будет виден только кусочек... Посмотрите.

Режиссер (смотрит в кадр). Пусть войдет лакей.



Лакей входит, старательно склоняясь, чтобы не обрезалась голова.

Режиссер. Что вы изображаете? Почему вы горбитесь?

Лакей. Чтобы голова не резалась.

Режиссер. Вот как надо это делать! (Берет поднос, входит в кадр, склоняется и предлагает кушанье Кити.) Я не вырезался?

Оператор. Нет. Но он этого сделать не сумеет.

Режиссер. Сумеет. Давайте еще раз.

Вход лакея репетируется десять-двенадцать раз. Наконец все получилось.

Режиссер (глядя в кадр). Давайте репетировать. Итак, Левин говорит: «А я вас видел...»

Актер, играющий Левина, говорит свой текст. Посредине фразы, в притворном смятении чувств, он, играя бокалом, отворачивается от Кити прямо на аппарат.

Режиссер. Зачем вы отворачиваетесь от Кити?

Актер. По-моему, это совершенно естественно в данных обстоятельствах. Мне хочется отвернуться на секунду, это меня греет.

Режиссер. Николай Николаевич, честное слово, вы видны очень хорошо, почти в профиль. Вы всегда подозреваете меня в том, что я поворачиваю вас затылком к аппарату. Ну, с какой стати вы отворачиваетесь от Кити и что вас тут может греть?

Актер. При чем тут затылок? Я действительно хочу отвернуться от Кити. Я зволнован встречей, я...

Режиссер. Николай Николаевич, будем говорить прямо: вы хотите повернуться к аппарату, а не отвернуться от Кити.

Актер. А что в этом плохого? Такая сцена, и глаза не видны!

Режиссер. Я сниму укрупнение. Прямо в лицо.

Актер. Снимете, а в картину не вставите.

Режиссер. Честное слово, вставлю!

Актер, вздохнув, сдается. Начинается репетиция. Режиссер слушает текст, делает указания актерам. Во время репетиции оператор стоит, скрестив руки на груди, и всем своим видом показывает, что происходит, в общем, бесполезное дело, что его задерживают.



После того как кадр, очень короткий, длится он всего пятнадцать-двадцать секунд, отрепетирован три, четыре, пять, десять раз, режиссер говорит:

— Хорошо, я могу снимать.

Оператор. Свет же еще не готов!

Режиссер (вздохнув). Ставьте свет. (Отходит в сторону и садится с видом невинной жертвы.)

Начинается уточнение света. Поправляются приборы, освещдающие фон позади актеров, приборы, освещдающие стол, бокалы и тарелки, основные приборы, «работающие» на самих актеров. Подтягиваются маленькие приборчики. Один из них должен подсвечивать Кити локоны. Он мешает лакею подходить. Для него долго ищут место, наконец находят. Все это занимает минут пятнадцать. Группа ждет. Наконец оператор говорит:

— Я готов.

Режиссер. Приготовились к генеральной репетиции. Полная тишина!

Ассистент. Тихо!

Помощник. Тихо!

Монтажница (шепотом режиссеру). Какой номер кадра?

Режиссер. Раньше надо спрашивать. Спросите у ассистента.

Ассистент (злобно перелистывая сценарий). Триста семьдесят девятый, дубль первый.

Раздается звонок. Этот звонок устанавливает не только в павильоне, но и на всей студии тишину. Происходит генеральная репетиция.

Звукооператор прослушивает реплики.

Режиссер. Стоп! (Звукооператору.) У вас все в порядке?

Звукооператор. У меня в порядке.

Режиссер (оператору). А у вас?

Оператор (со скрытым торжеством). Тень микрофона на лице.

Звукоператор. Почему вы раньше не сказали?

Оператор. А раньше у вас микрофон здесь не висел.

Звукоператор. Не висел, потому что Левин сейчас говорит, повернувшись в другую сторону. И, кроме того, Кити очень тихо отвечает.

Режиссер. Переставьте куда-нибудь микрофон. (Отходит в сторону, два раза присаживается, делает движения легкой разминки, ибо начинает уже терять спокойствие.)

Звукоператор между тем ищет место для микрофона, который висит на длинной выдвигающейся палке, так называемом «журавле». Он катается на трех колесиках и дает возможность далеко выдвигать микрофон, поворачивать его и т. д. После ряда сложных манипуляций микрофон возвращается на новое место.

Звукоператор. Давайте попробуем.

Оператор (хладнокровно). Опять будет тень, когда пойдет лакей.

Режиссер. Проверим! (Актеру, исполняющему роль лакея.) Подойдите.

Актер подходит, склоняется. По лицу его пробегает тень микрофона.

Звукоператор. Ну, больше некуда ставить.

Режиссер. От какого прибора тень?

Оператор. От основного.

Режиссер (заискивающе). Передвинуть можно?

Оператор. Это основной прибор на Кити. Ее нужно светить сверху, иначе у нее щеки выпирают.

Актриса. Когда это у меня выпирали щеки?

Оператор. А помните кадр набалу? Вот из-за микрофона я тогда вас и изуродовал.

Режиссер (звукоператору). Поиските другое место для микрофона.

Звукоператор. Иван Иванович, ну какое же место?



Говорят оба тихо, бубнят под нос. Пусть актеры говорят так, чтобы было слышно, и я отодвину микрофон.

Режиссер. Громче нельзя. Поймите, у них интимный разговор!

Звукооператор. А по-моему, вообще актеры получают зарплату для того, чтобы говорить отчетливо.

Режиссер. Громче они говорить не будут.

Звукооператор. А что будет на фоне?

Режиссер. Общий гул голосов. Степан Аркадьевич рассказывает какой-то анекдот, старый князь смеется, смеется Туровцын, звенит посуда.

Звукооператор. Музыки не будет?

Режиссер. Музыки не будет. Будет стук ножей, вилок и общий гул разговора.

Звукооператор. Тогда я не могу отодвинуть микрофон: ничего не будет понятно.

Оператор. Но можно же озвучить кадр. Снимем черновую фонограмму. Вся Европа снимает несинхронно.

Режиссер. Я не знаю, как снимает Европа, но знаю, что еще никогда в жизни озвученный кадр не звучал так выразительно, как снятый синхронно. И вы, это тоже знаете! Я категорически против озвучивания павильонных сцен. Мы об этом договорились. Все будет сниматься синхронно. (Успокаивается.) Давайте исключать выход. Передвиньте прибор правее, а вы поставьте микрофон чуть-чуть левее.

Звукооператор. А может быть, можно поставить его на стол, за какой-нибудь график?



Режиссер. Это идея! Давайте поставим графин на стол.

Микрофон снимается с «журавля» и водружается на стол. Это происходит довольно быстро. Перед микрофоном ставится графин.

Оператор. Я вижу микрофон через графин.

Режиссер. Налейте в графин красное вино.

В графин наливается какой-то темный экстракт.

Оператор. Это очень плохо: прямо спереди, перед лицом Кити торчит красная блямба. Нельзяставить графин.

Режиссер. Что это за стол стоит?

Помощник. Это не стол — просто притащили три доски, положили на козлы и покрыли скатертью.

Режиссер. Ну, так выпилите в этих досках дырку и высуньте головку микрофона снизу. Тогда его можно будет перекрыть какой-нибудь чашкой или даже тарелкой.

Помощник. Подсобного рабочего с пилой!

В доске выпиливается дырка. Теперь мешает скатерть.

Режиссер. Надо прорезать скатерть.

Реквизитор. Иван Иванович! Я отвечаю за скатерть. Я расписался.

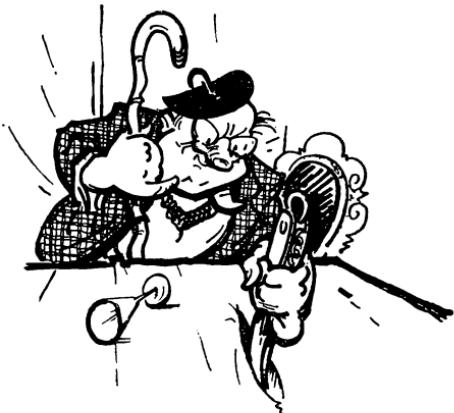
Режиссер. Ну, хорошо, я оплачу стоимость скатерти. Из-за скатерти я не буду терять время.

Реквизитор. Иван Иванович, я и так прошлый раз получил выговор за салфетку.

Режиссер (решительно). Я куплю скатерты! (Вынимает из кармана ножик.)

Администратор. Иван Иванович, не режьте скатерть! Это дойдет до дирекции, скажут: самоуправство.

Режиссер. Повторяю: я куплю скатерты! (Режет скатерть ножом.) Некогда сейчас спорить! ..



Режиссер вырезает ножом в скатерти уродливую дыру. Микрофон высовывается из нее. Перед дырой ставится бутылка.

Оператор. Вот так хорошо, все в порядке. Можно снимать.

Режиссер. Репетируем еще раз!

Актеры репетируют.

Звукооператор. Звук никуда не годится. Актеры бормочут, доски резонируют, а микрофон прямо в досках да еще кругом посуда. Лучше я опять повешу на журавль.

Администратор. Я говорил — не надо резать скатерть!

Звукооператор глядит на него уничтожающим взглядом, хладнокровно вынимает микрофон и вешает на журавль. Начинаются новые поиски точки для микрофона. Режиссер начинает нервно шагать по павильону взад и вперед.

Оператор (с угрюмой торжественностью). Ну, хорошо, я передвину прибор. Сережа, зажги вместо восьмого дига седьмой.

Зажигается седьмой диг. Разница между светом от этих двух приборов может заметить только оператор, и никто в мире, кроме него.

Звукооператор. Ну вот, теперь другое дело!

Оператор. И все-таки тень есть.

Режиссер (теряя терпение). Где тень?!

Оператор. На плече у Левина.

Звукооператор. Она не видна.

Оператор. Это вам она не видна, а в кадре будет видна.

Режиссер. Затените чем-нибудь плечо. И быстро!

Оператор. Ох, не люблю я эти затенения. (Левину.) Тогда вы уже не вертитесь особенно, я буду вам класть тень на плечо. Вы этим плечом шевелите?

Актер. Каким?

Оператор. Правым.

Актер. Честное слово, не заметил. Может быть, шевелю, когда поворачиваюсь к Кити. Ну, конечно, шевелю!

Режиссер. Не тяните время!

Осветитель берет дощечку и затеняет плечо актера, чтобы не была видна тень микрофона. Но для того, чтобы не образовался световой провал (ведь Левин сидит в черном костюме), ставится особый маленький приборчик, который подсвечивает это плечо сбоку. Установка приборчика — довольно сложное дело. Она отнимает еще несколько минут. Наконец свет на плече Левина готов.

— Репетируем, — сердито говорит режиссер.

Еще раз происходит репетиция. На этот раз и режиссер, и оператор, и звукооператор следят только за тенью микрофона на плече Левина, все остальное их перестало волновать. Кадр проходит благополучно, тени нет, все в восторге.

Итак, организация этой маленькой картины, этой одной пятисотой части фильма закончена. Она заняла полчаса, а может быть, и час очень напряженного труда.

Режиссер. Все в порядке, можно снимать.

Актриса. Иван Иванович, мне кажется, я сейчас плохо сыграла.

Режиссер. Голубушка, я, признаюсь, не слушал вас, я смотрел на эту проклятую тень. Репетируем еще раз. Полный свет! Тишина!

Зажигается полный свет, устанавливается тишина: идет репетиция. Актриса действительно сыграла не так, как хотел режиссер. Он старается восстановить уже найденное ранее.

— У вас так хорошо получалось это, — говорит он, — потому что вы в этот момент чуть-чуть наклонялись к тарелке и как бы не глядели на Левина, но в то же самое время глазами еле заметно, искося наблюдали за ним. И было понятно, что вы с напряжением ждете его дальнейших слов и хотите скрыть свое волнение. А сейчас вы делаете что-то не то. Ну, вспомните, как это было!

Актриса. Не получается.

Режиссер. Попробуем еще раз. Давайте!..

Актриса. Ну, покажите, как я делала.

Режиссер садится на место актрисы и изображает женское кокетство. В группе раздается приглушенный смех.

Режиссер. Зря смеетесь, я же только показываю.

Актриса. Иван Иванович, вы ужасно смешно показываете, но я, кажется, поняла, что надо делать.

Режиссер. Хорошо, будем снимать.

Актеры. Давайте снимать!

Оператор. Полный свет!

В павильоне делается весело. Зажигаются все приборы. Все довольны: кадр сейчас будет снят.

Ассистент. Приготовились к съемке! Тихо! Полная тишина!

Раздается звонок. Все замирают. Монтажница подходит к актерам с черной дощечкой, так называемой хлопушкой, на которой написано «Анна Каренина». У хлопушки приподнимается крышечка и, опускаясь, громко хлопает. Это делается для того, чтобы потом точно соединить изображение со звуком. На изображении берется тот кадрик, где крышечка столкнулась с хлопушкой, а на фонограмме отыскивается характерная кривая звукового хлопка. На этой же дощечке в специальные гнездышки вставлены цифры: три, семь, девять — один. Это означает: кадр триста семьдесят девятый, дубль первый.

Свет горит. Оператор вполголоса дает последние указания о работе какого-то прибора. Наконец в павильоне наступает гробовая тишина.

Режиссер. Внимание! Аппаратная, мотор!

Эта команда означает, что техник звукозаписи должен включить у себя в кабинете звукозаписывающий аппарат. Тогда сейчас же включает свою камеру и оператор.

Монтажница (громко). Триста семьдесят девять, дубль один!

Она высовывает хлопушку вперед и громко хлопает перед самым носом у Кити. Кити, еще не привыкшая к хлопушке, вздрагивает и моргает. Монтажница быстро приседает под стол, ибо убежать со своей хлопушкой у нее нет времени: пленка в камере уже пошла.

Режиссер. Начали!..

Актер, изображающий Левина, вертит бокал в руках, говорит свои реплики. Кити отвечает. Лакей наклоняется с подносом. Кити не замечает его. Все

это идет так, как было установлено на репетициях. Левин говорит свою заключительную реплику, ставит бокал на стол.

Режиссер. Стоп!

Сейчас же раздается звонок отбоя, и в павильоне возникает громкий шум.

Оператор только сейчас, в напряженной тишине съемки заметил, что какой-то прибор светит не туда. Звукооператор подходит к микрофону и начинает вертеть его: он недоволен звуком. Ассистент режиссера, воровато оглянувшись, быстро доливает в бокал вино. Дело в том, что он забыл долить его своевременно, и актер этого не заметил.

Так как съемка никогда не ограничивается одним первым дублем, то к нему не относятся слишком серьезно: все знают, что будет еще много дублей, можно будет исправить разные мелочи.

Режиссер тоже недоволен. Он недоволен игрой актеров. Он делает замечания и Левину, и Кити, но больше всего работает с лакеем. Вход лакея почему-то особенно раздражает его. Наконец у лакея все получается хорошо.

Режиссер. Приготовились к съемке, снимаем второй дубль.

Снова звонок, снова наступает тишина. Режиссер, глядя на Левина и Кити, на лакея, приготовившегося войти в кадр, размышляет. Вид у него недовольный: как будто бы он что-то мучительно старается вспомнить. Тишина длится полминуты, минуту. Слышно только легкое шуршание шелкового платья — актриса пошевельнулась.

Оператор (тихо). Я готов.

Режиссер. Знаю. (Молчит.)

Тишина длится еще минуту, еще минуту.

Режиссер (вдруг). Позвольте, ведь в глубине должны проходить еще лакеи! Я же еще вчера говорил, что это движение лакеев в глубине должно быть беспрерывным. В этом смысл сцены: господа обедают, шумят, у них свои интересы, а вокруг них все время происходит непрерывная, молчаливая, серьезная и слаженная работа обслуживающего персонала; все время скользят какие-то фигуры, что-то передвигают по

столу. Эта работа должна быть безостановочной, это должно быть, как машина.

Ассистент. Лакеи вызваны, Иван Иванович, они сидят.

Режиссер. Вот из-за всех этих глупостей мы забыли о самом главном!

Оператор. Иван Иванович, стоит ли всаживать в кадр еще лакеев? Ведь один лакей входит, кадр короткий, довольно плотно заполненный...

Режиссер. Нет, это атмосфера! Это очень важный второй план. (Лакеям). Товарищи, давайте сюда! Вы, товарищ, будете выходить вон в ту дверь с грязной посудой в руках; у вас поднос с грязными тарелками, бокалами, ножами, вилками — все, что собрано со стола. А вы вносите рыбную перемену, вы — старший лакей. Входя, вы должны окинуть глазом и стол, и подачу, и всех остальных официантов, оценить, хорошо ли все идет, кинуть строгий взгляд на того, кто выносит посуду, а затем тронутся к голове стола. Все это совершенно бесшумно, плавно, почти скользя по полу.

Звукооператор. У обоих скрипят ботинки.

Режиссер. Понимаю: это вы отменили их проход!

Звукооператор. Я ничего не отменял, Иван Иванович, и не имею права отменять, но дело в том, что невозможно, чтобы скрипели ботинки.

Режиссер. Положите дорожку. Она не будет видна за столом, кроме самого кончика.

Звукооператор. Ботинки все равно будут скрипеть.

Режиссер (помощнику). Наденьте им тапочки.

Оператор. У двери ноги будут видны.

Режиссер. На таком расстоянии никто не разберет, что на ногах. Давайте живее тапочки! Репетируем пока в ботинках. Весь кадр длится... (Оператору.) Сколько он длится?

Оператор. Двенадцать метров.

Режиссер. Двадцать пять секунд. Но рабочая часть кадра короче, секунд двадцать. (Ассистенту.) Включите секундомер. Репетируем только проход лакеев второго плана, двадцать секунд.



Репетируется проход лакеев второго плана. За это время успевают принести тапочки и постелить дорожку, чтобы шаги не были слышны, ибо впоследствии, когда будет создаваться весь звуковой фон, скрип шагов даст ненужную, мешающую примесь, как у нас говорят, «звуковую грязь». Да и сама скользящая,



осторожная походка лакеев будет выразительнее, если она окажется абсолютно бесшумной.

Во время репетиции с лакеями выясняется, что скрипят не только башмаки, но скрипит кое-где и пол. Пол прошивают гвоздями.

Наконец все уложено: проход беззвучен; все движения точно отрепетированы; повороты, взгляды согласованы между собой. Теперь происходит репетиция прохода лакеев вместе с разговором основных персонажей. Она повторяется раз пять. Режиссер впускает лакеев в кадр то чуть раньше, то позже. Устанавливается система сигнализации: кто и откуда кому махнет, чтобы проходы совпадали с определенными словами.

Все это наконец уложено, и тут актриса вдруг говорит:

— Иван Иванович, можно маленький перерыв? У меня, вероятно, уже испортился грим, и мне очень жарко. Я бы чуть-чуть передохнула.

Режиссер (кратко). Выключить весь свет, включить вентиляцию. Три минуты перерыв. Откройте дверь павильона.

Действительно, к этому времени в павильоне стало жарко. Горячие приборы накалили душный воздух,



все уже устали. А ведь прошел только час, ну, полтора с момента начала съемки.

Все шумно устремляются в коридор, чтобы покурить. Режиссер закуривает в павильоне — ему это разрешено. Закуривает также и актер, изображающий Левина. Пожарники не придерживаются к актерам. Дело в том, что актеры часто курят по ходу роли и режиссер всегда может заявить, что

это «репетиция курения». Итак, режиссер и актер курят в павильоне, все остальные курят в коридоре.

Хорошенькая актриса в своем платье второй половины XIX века прохаживается по коридору, обмахиваясь веером; никто не обращает на нее ни малейшего внимания. Здесь, в коридоре, она выглядит как-то ненатурально, ее немножко жалко. Лакеи, собравшись в сторонке, дают друг другу уроки лакейского поведения: быстро ходят, лавируя подносами, склоняются, выпрямляются. Они особенно стараются: ведь это разовые актеры. Они не на договоре, они приглашены на один-два съемочных дня, и от качества их работы зависит, пригласят ли их еще раз.

Три минуты прошло, пять минут прошло. Режиссер все еще покуривает, обсуждая с ассистентом следующие кадры. Администратор уже дважды напоминал режиссеру, что пора звать всех обратно. Но режиссер не торопится: три минуты было сказано только для проформы. За три минуты и папиросу не выкуришь. Актрисе нужно дать немножко отдохнуть. Наконец режиссер говорит:

— Зовите всех в павильон.

Помощник (истошным голосом). Все в павильон, снимаем!

Все не слишком торопливо возвращаются в павильон.

Режиссер. А где Александр Александрович? (Имеется в виду оператор.)

Ассистент оператора. Сейчас придет.

Режиссер (бригадиру осветителей). Дайте свет.

Бригадир осветителей (виноватым голосом).

Оператора нет.

У него сложное положение: по правилам, он слушается только оператора, хотя понимает, что режиссер, так сказать, старше чином. И тем не менее если оператор в группе, как говорится, «с характером», то осветители не выполняют приказаний режиссера.

Режиссер. Ну, хорошо, прорепетируем пока еще раз. Прошу занять места, я посмотрю в кадр. Внимание! (Бригадиру, сердито.) Ну, зажги хоть какой-нибудь прибор, я же ничего не вижу!

Бригадир зажигает несколько приборов.

Режиссер. Приготовились! Начали!

Внимательно просматривает репетицию. Она проходит как будто бы успешно, но с точки зрения режиссера недостаточно энергично.

Режиссер. Так ничего, но вы тянете, Николай Николаевич, все время тянете.

Актер. А по-моему, все было сейчас органично.

Режиссер. Это вам кажется, пока вы играете, а на экране окажется длинно. Имейте в виду: на экране время должно течь быстрее, чем в жизни, и уж гораздо быстрее, чем на сцене. Вот закон! То, что на глаз во время работы кажется хорошо, в снятом материале оказывается замедленным в полтора раза. А когда картина смонтируется, это окажется замедленным еще больше.

Актер. Я знаю, но гнать такую сцену не хочется.

Режиссер. Ну, попробуем еще раз... (Ассистенту, тихо.) Включите секундомер.

Репетируют еще раз.

Режиссер (ассистенту). Сколько секунд?

Ассистент. Девятнадцать.

Режиссер (актерам). Еще немножко энергичнее давайте. Начали!

Репетиция проходит еще раз.

Ассистент. Семнадцать.

Режиссер. Вот так, и ни в коем случае не растягивать! Лучше еще короче. (Ко всем.) Ну куда же пропал Александр Александрович?

Но оператор уже входит в павильон, дожевывая что-то. Он кричит на ходу бодрым и виноватым голосом:

— Полный свет!

Очевидно, он успел сбежать за бутербродиком. Бригадир осветителей свистит. Раздается характерное шипение, свист и треск: зажигаются дуговые приборы.

Оператор. Все приборы сбиты. (Осветителям.) Вы что, слезали с лесов?

Голос осветителя (откуда-то сверху). Надо же и нам покурить, тут задохнешься на лесах.

Оператор. Седьмой диг левее, еще левее! Вот так. Крепи и не сбивай его в другой раз! Семенова, поправь свою семисотку, куда ты светишь!

.Свет улаживается минут пять. Каждый перерыв, каждая остановка — это сбитый свет и поправки.

Но вот наконец свет поправлен.

Оператор. Я готов.

Режиссер. Приготовились к съемке.

Ассистент. Полная тишина!

Звонок. Тишина. Снимается второй дубль. Затем третий, четвертый, пятый. После пятого режиссер говорит:

— Хорошо, все в порядке. На этот раз действительно хорошо. Переходим к следующему кадру... Да, кстати, Николай Николаевич, на каких словах вы ставите бокал?

Актер. Честное слово, не помню. По-моему, я произносил всю реплику и потомставил бокал.

Режиссер. Нет, вы ставили бокал посреди реплики, на каком-то слове.

Актер. А какое это имеет значение?

Режиссер. А такое, что, если я буду снимать ваш крупный план, то мне нужно точно знать, когда двинулась рука, потому что на крупный план я буду переходить по движению руки. В кинематографе не может быть случайных движений. Давайте восстановим сцену, посмотрим, как вы ставили бокал.

Актер повторяет сцену.

Оператор. Он сейчас поставил бокал позже, чем ставил в кадре. И вообще он каждый раз ставил на другом слове.

Режиссер. Еще раз сыграем весь кадр!

Оператор. Снимать?

Режиссер. Нет, только сыграем.

Актер еще раз исполняет сцену, и действительно,— ставит на этот раз бокал на другом слове, чуть-чуть позже.

Режиссер. Вы не точны, Николай Николаевич. В кинематографе нельзя быть неточным. Сейчас это вам кажется мелочным, а при монтаже вы меня поставите в очень трудное положение. Ваш крупный план не врежется.

Оператор. Снимите еще один вариант.

Режиссер. Мне понравился последний дубль. Я хочу установить, на каком слове именно в последнем дубле вы поставили бокал. Неужели вы не запомнили этого? Я хочу опереться на последний дубль и снять укрупнение именно к нему.

Актер. Ну виноват — не помню! Давайте снимем еще раз.

Режиссер (ассистенту). Вы следили за кадром?

Ассистент. Следил, Иван Иванович.

Режиссер. На каком слове он поставил бокал?

Ассистент. Я больше следил за вторым планом.

Режиссер. Все следили за вторым планом. А кто же следил за основными исполнителями?

Звукооператор. За основными исполнителями должны следить вы сами.

Режиссер. Хорошо, снимаем еще раз.

Все начинается сначала. Кадр снимается еще раз. Теперь, разумеется, все следят за бокалом и по окончании кадра все хором говорят: «Он поставил бокал, когда говорил «нет, не знаю»; после слова «нет» рука пошла книзу и на букве «а» «не знаю» бокал коснулся стола».

Режиссер. Да, теперь мы все это заметили. Но дубль этот гораздо хуже предыдущего.

Актер. Это потому, что я следил за рукой и бокалом. Это меня связывало.

Режиссер. Вы должны следить за рукой и бокалом, но это не должно вас связывать. Снимаем еще раз.

Сцена снимается еще раз.

Режиссер. Плохо! Не думайте ни о бокале, ни о руке. Черт с ним, с бокалом, ставьте как придется, играйте свободно! Приготовились к съемке.

Сцена снимается в восьмой раз. Все хором: «Он поставил бокал на самом последнем слове».

Режиссер. Теперь я окончательно не знаю, к какому варианту снимать укрупнение.

Ассистент. Может быть, отложить укрупнение на завтра? Завтра посмотрим материал, выберем лучший вариант и снимем укрупнение.

Оператор. Тогда придется ставить весь свет заново, а сейчас я вам поставлю укрупнение за пять минут: свет готов.

Режиссер. Хорошо, снимаем укрупнение к пятому дублю. Он мне понравился. Все остальные были хуже. Мне кажется, что вы, Николай Николаевич, поставили там бокал перед тем, как сказали «нет». Ну-ка, попробуйте сделать так.

Актер повторяет сцену и ставит бокал перед тем, как сказать «нет».

Режиссер. Да, пожалуй, так и было. Ну, доверюсь своему счастью. (Оператору.) Ставьте укрупнение!

Оператор. Разберите стол.

Стол разбирается. Камера придвигается ближе к актеру, начинается съемка второго кадра. Это укрупнение к предыдущему. Его длина всего три метра.

Я описал съемку простейшего кадра. Простейшего потому, что в нем очень мало действующих лиц, потому что камера не двигалась, потому что съемка проходила в павильоне, потому что сцена была короткой и была заранее отрепетирована.

Но представьте себе, что камера двигалась бы. Насколько сложнее стала бы вся работа! Обыкновенный проезд вдоль стола потребовал бы организации в кадре десятков людей; установка света для десятков точек, мимо которых проезжает аппарат, согласование всех элементов заняло бы гораздо больше времени и труда; гораздо больше возникло бы неожи-

данностей, ошибок, накладок. Ритм пришлось бы устанавливать не только для актеров, но и для камеры, а движения актеров строить не внутри неподвижного кадра, а внутри движущегося, что гораздо, гораздо сложнее.

Но все же в павильоне, где все существует для съемки, организация кадра относительно легка. Когда приходится снимать натуру, трудности возрастают еще во много раз.

Картину «Тринадцать», вторую картину в моей жизни, я снимал в Ашхабаде. В пустыне песок раскалялся настолько, что в нем можно было испечь яйцо, а актеров помимо солнца подсвечивали еще зеркалами.

В павильоне необходимо только терпение. На натуре твоим врагом выступает еще и природа. Если в «Тринадцати» это была жара, то в «Секретной миссии» это была преждевременно наступившая зима. Нам нужна была слякоть, а выпал снег. На огромном пространстве мы соскабливали мокрый снег с травы, вычищали кадр. Актеры сидели в машине, чтобы не замерзнуть, а затем выходили перед самой съемкой и синие, озябшие, стараясь не стучать зубами, играли перед аппаратом. В «Адмирале Ушакове» приходилось привыкать к морской качке...

Но все это ничто по сравнению со зрителями. Если кадр снимается в городе, то обычно он становится настоящим проклятием для режиссера, актеров, оператора — для всей съемочной группы. Толпы народа собираются вокруг избранного места съемки, пытаются пробиться к аппарату, заглядывают в лица актерам. Огромная толпа любопытствующих мешает сосредоточиться, а иногда просто не дает возможности снимать. Это ведь не театральный зритель, который сочувствует актеру, сопереживает ему, который вдохновляет его. В театре зритель — союзник актера; на съемке зритель — его враг, ибо это равнодушная любопытствующая толпа. Актер привыкает к съемочной группе, к осветителям, ассистентам, помощникам, к режиссеру. Он не замечает их. Для него они — участники дела. Они не мешают работать. Но стоит в павильон прийти нескольким посторонним, как актеры

начинают смущаться. Много раз я замечал, что, если в павильон входят хотя бы два-три человека, не принадлежащие к съемочной группе, актеры остро замечают это и начинают нервничать. Равнодушный любопытный посторонний взгляд выводит актера из рабочего состояния.

Есть актеры, которые просто не в состоянии переносить этот равнодушный, посторонний взгляд. Таким, например, был Б. В. Щукин. Войдя в павильон, он прежде всего оглядывался и, если встречал только знакомые лица участников съемочной группы, успокаивался и начинал работать. Если же он видел хоть одно незнакомое лицо, он сейчас же тихонько спрашивал меня:

— Михаил Ильич, а это кто?

Если выяснялось, что это один из работников цехов или вновь прикрепленный к группе товарищ, все было в порядке. Но если это был, скажем, помощник режиссера из соседней группы, Щукин просил, чтобы его удалили. Он не мог играть, если в павильоне были посторонние любопытствующие.

Все эти трудности, все эти сложности и все эти тонкости должен знать, понимать и учитывать режиссер. Он должен понимать, в какой обстановке чего можно требовать от актеров, от оператора, от звукооператора. Все время напряженный, он ежеминутно борется со всем, что мешает ему делать картину.

А мешает все. Тысячи мелочей стоят на дороге у режиссера, тысячи случайностей, тысячи недочетов, сотни желаний, сотни индивидуальностей, сотни творческих капризов. Чему-то надо уступить; чего-то ни в коем случае нельзя уступать. А главное — нужно терпеть. Мне кажется, что основным свойством режиссера является терпение. Ох, сколько терпения приходится мобилизовать, пока не окончатся съемки картины! Когда я вспоминаю любую свою картину и думаю: что же я делал в течение этих месяцев, что было для меня труднее всего?

Оказывается — ждать, терпеть и объяснять.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

«РЕВАНШ» («И МЫ», «ШРИФТ») — Союзкино, М., 5 ч., выпуск — январь 1931.

Авторы сценария — М. Ромм, Б. Альтшуллер, Н. Жинкин. Режиссер — В. Журавлев. Оператор — К. Строд. Художник — А. Вайсфельд.

В ролях: рабочий — В. Ярославцев, его сын Павел — М. Викторов, его дочь — Л. Короткая, Ленька — И. Ванюшкин, железнодорожник Семенов, отец Леньки — И. Сизов, телеграфист — Н. Акимов.

«РЯДОМ С НАМИ» — Союзкино, М., 5 ч., выпуск — сентябрь 1931.

Авторы сценария — В. Гусев, М. Ромм. Режиссер — Н. Бравко. Оператор — В. Соловьевников. Художник — В. Егоров. Композиторы — М. Старокадомский, Л. Половинкин.

В ролях: Кошкевич — К. Барташевич, полковник — Б. Вербицкий, генерал — Г. Милляр, фашист — А. Бахметьев, комсомолка — Кира Соловьева, комсомольцы — А. Ахрамеев, М. Сидоркин.

«КОНВЕЙЕР СМЕРТИ» («ТОВАР ПЛОЩАДЕЙ») — Союзфильм, М., 9 ч., выпуск — ноябрь 1933.

Авторы сценария — В. Гусев, М. Ромм, И. Пырьев. Режиссер — И. Пырьев. Оператор — М. Гиндин. Художники — В. Егоров, Н. Савицкий. Композиторы — С. Ряузов, Н. Крюков.

В ролях: Луиза — А. Войчик, Элеонора — В. Полонская, Анна — Т. Макарова, Дик — В. Шаховской, Кристи, почтальон — П. Савин, Курт — М. Болдуман, князь Сумбатов — М. Астангов, Кащевский, мастер — А. Чистяков.

«ПЫШКА» — Москинокомбинат, 7 ч., выпуск — сентябрь 1934, озвучен в 1955 году.

Фильм поставлен по одноименной новелле Мопассана.

Автор сценария и режиссер — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — И. Шпинель, П. Бейтнер.

В ролях: девица Елизавета Руссэ (Пышка) — Г. Сергеева, прусский офицер — А. Файт, господа Лузо — Ф. Раневская, А. Горюнов, графиня — Е. Мезенцева, граф — М. Мухин, господа Каррэ-Ламадон — Т. Окуневская, П. Репнин, монахини — С. Левитина, Н. Сухотская, Корнюдье, демократ — В. Лавринович, немецкий солдат — И. Гурняк, горничная — В. Кузнецова.

«ТРИНАДЦАТЬ» — Мосфильм, 9 ч., выпуск — май 1937.

Авторы сценария — И. Прут, М. Ромм. Режиссер — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — В. Егоров, М. Калякин, А. Никулин. Композитор — А. Александров.

В ролях: командир — И. Новосельцев, его жена — Е. Кузьмина, геолог — А. Чистяков, подполковник Скураторов — А. Файт, Акчурин — И. Кузнецов, Тимошкин — А. Долинин, Свириденко — П. Масоха, Петров — И. Юдин, Баландин — В. Кулаков, Левкоев — Д. Зольц, Журба — С. Крылов, Гусев — С. Козьминский, Мурадов — А. Кепиков, Кулиев — А. Кулиев.

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ» («ВОССТАНИЕ») — Мосфильм, 13 ч., выпуск — ноябрь 1937.

Автор сценария — А. Каплер, Режиссер — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — Б. Дубровский-Эшке, Н. Соловьев. Композитор — А. Александров.

В ролях: В. И. Ленин — Б. Щукин, Ф. Э. Дзержинский — В. Попковский, Василий — Н. Охлопков, Матвеев — В. Ванин, жена Василия — К. Коробова, Керенский — А. Ковалевский, Родзянко — Н. Соколов, Рутковский — Н. Свободин, Анна Михайловна — Е. Шатрова, Блинов — Н. Арский, филер — И. Лагутин, Кирилин — Н. Чаплыгин, Жуков — В. Ганшин, Карнаухов — В. Владиславский.

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ» — Мосфильм, 14 ч., выпуск — апрель 1939.

Авторы сценария — А. Каплер, Т. Златогорова. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — Б. Дубровский-Эшке, В. Иванов. Композитор — Н. Крюков.

В ролях: В. И. Ленин — Б. Щукин, К. Е. Ворошилов — Н. Богоявленский, А. М. Горький — Н. Черкасов, Ф. Э. Дзержинский — В. Марков, Я. М. Свердлов — Л. Любашевский, В. М. Молотов — Г. Богатов, Н. К. Крупская — З. Добина, Василий — Н. Охлопков, Наташа, его жена — К. Коробова, Коробов — Д. Орлов, Матвеев — В. Ванин, кулак — Н. Плотников, Евдокия Ивановна — Е. Музиль, доктор — И. Толчанов, профессор — А. Хохлов, Бобылев — С. Козьминский, Ф. Каплан — Н. Эфрон, Константинов — А. Шатов, Синцов — В. Соловьев, Рутковский — Н. Свободин, Новиков — В. Третьяков.

«МЕЧТА» — Мосфильм, 12 ч., выпуск — сентябрь 1943.

Авторы сценария — Е. Габрилович, М. Ромм. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художник — В. Каплуновский. Композитор — Г. Варс.

В ролях: Анна — Е. Кузьмина, Василь, брат Анны — В. Соловьев, Томаш, рабочий — В. Щеглов, Роза Скороход — Ф. Раневская, Лазарь Скороход — А. Кисляков, Ванда, невеста — А. Войцик, пан Станислав Комаровский — М. Астангов, Домбек, бывший художник — М. Болдуман, Янек, извозчик — Р. Плятт, Стефан, старый ткач — П. Орлов.

«ЧЕЛОВЕК № 217» — Мосфильм и Ташкентская киностудия, 11 ч., выпуск — апрель 1945.

Авторы сценария — Е. Габрилович, М. Ромм. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Операторы — Б. Волчек, Э. Савельева. Художники — Е. Еней, А. Фрейдин. Композитор — А. Хачатурян.

В ролях: Татьяна Крылова — Е. Кузьмина, Клава Васильева — А. Лисянская, Сергей Иванович — В. Зайчиков, отец Тани — Н. Комиссаров, парень — Г. Михайлова, Иоганн Краус — В. Владиславский, фрау Краус — Т. Барышева, Лотта — Л. Сухаревская, Рудольф Пешке — П. Суханов, молчаливый Курт — Г. Грайф, Макс — В. Балашов.

«РУССКИЙ ВОПРОС» — Мосфильм, 9 ч., выпуск — март 1948. Экранизация одноименной пьесы К. Симонова.

Автор сценария и режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художник — С. Мандель. Композитор — А. Хачатурян.

В ролях: Гарри Смит — В. Аксенов, Джесси — Е. Кузьмина, Макферсон — М. Астангов, Гульд — М. Названов, Мэг — М. Барабанова, Престон — А. Цинман, Харди — Б. Пославский, Мерфи — Б. Тенин, Паркер — Г. Юдин, Кеслер — С. Антимонов, Вильямс — М. Трояновский, радиодиктор — В. Драгунский.

«ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН» — Центральная студия документальных фильмов, 10 ч., выпуск — январь 1949.

Авторы сценария — В. Беляев, Е. Кригер. Режиссеры — М. Ромм, В. Беляев. Композитор — А. Хачатурян.

В фильме использованы кинодокументы Центрального государственного архива СССР, Института Маркса—Энгельса—Ленина при ЦК КПСС, историческая кинохроника и документальные съемки В. И. Ленина 1918—1922 гг.

«СЕКРЕТНАЯ МИССИЯ» — Мосфильм, 11 ч., выпуск — август 1950.

Авторы сценария — К. Исаев, М. Маклярский. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художники — А. Фрейдин, П. Киселев. Композитор — А. Хачатурян.

В ролях: сенатор — Н. Комиссаров, Гарви — С. Вечеслов, Марта — Е. Кузьмина, Дементьев — В. Макаров, генералы советской разведки — А. Грибов, А. Чебан, Гитлер — В. Савельев, Гиммлер — П. Березов, Борман — В. Белокуров, Кальтенбруннер — М. Перцовский, Шелленберг — А. Пелевин, Черчилль — М. Высоцкий, Роджерс — П. Гайдебуров, Дилон — В. Гардин, Вандерхорн — Н. Рыбников, американский летчик — Н. Тимофеев, Крупп — А. Хохлов, Люнес — Л. Фенин, немецкие промышленники — В. Готовцев, Б. Петкер, Н. Свободин, М. Яншин, немецкие резиденты — Н. Светловидов, И. Соловьев, Шитте — А. Антонов, Берг — Г. Георгиу.

«АДМИРАЛ УШАКОВ» — Мосфильм, 11 ч., выпуск — апрель 1953, цв.

Автор сценария — А. Штейн. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Операторы — А. Шеленков, И. Чен. Художники — А. Пархоменко, А. Вайсфельд, Л. Шенгелия. Композитор — А. Хачатуян.

В ролях: Ушаков — И. Перееверзев, Потемкин — Б. Ливанов, Мордовцев — Н. Свободин, Войнович — Н. Чистяков, Сенявин — Г. Юдин, Васильев — В. Дружников, Метакса — А. Алексеев, Тихон Прокофьев — С. Бондарчук, Пирожков — М. Пуговкин, Ховрин — Н. Хрящиков, Виктор Ермолаев — Г. Юматов, лекарь Ермолаев — П. Волков, Екатерина II — О. Жизнева, султан Турции — В. Васильев, Вильям Питт — Н. Волков, Нельсон — И. Соловьев, Сейд-Али — В. Этуш, Орфано — П. Шпрингфельд, Томас Грей — Г. Шпигель, Фут — В. Туманов, Роберт Эмели — Л. Фенин.

«КОРАБЛИ ШТУРМУЮТ БАСТИОНЫ» — Мосфильм, 9 ч., выпуск — октябрь 1953, цв.

Автор сценария — А. Штейн. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Операторы — А. Шеленков, И. Чен. Художники — А. Пархоменко, Л. Шенгелия, А. Вайсфельд. Композитор — А. Хачатуян.

В ролях: Ушаков — И. Перееверзев, Сенявин — Г. Юдин, Васильев — В. Дружников, Метакса — А. Алексеев, Белли — В. Балашов, Тихон Прокофьев — С. Бондарчук, Пирожков — М. Пуговкин, Ховрин — Н. Хрящиков, В. Ермолаев — Г. Юматов, лекарь Ермолаев — П. Волков, Шепилов — П. Любешкин, Суров — С. Петров, Мордовцев — Н. Свободин, Павел I — П. Павленко, Александр I — М. Названов, Нельсон — И. Соловьев, Гамильтон — И. Толчанов, Эмма Гамильтон — Е. Кузьмина.

«УБИЙСТВО НА УЛИЦЕ ДАНТЕ» — Мосфильм, 10 ч., выпуск — июнь 1956, цв.

Авторы сценария — Е. Габрилович, М. Ромм. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Б. Волчек. Художник — А. Пархоменко. Композитор — Б. Чайковский.

В ролях: Катрин Лантье, по сцене Мадлен Тибо — Е. Козырева, Шарль, ее сын — М. Козаков, Ипполит, ее отец — Н. Комиссаров, Филипп, ее муж — М. Штраух, Грин, импресарио — Р. Плятт, Журдан — В. Муравьев, Питу — Г. Вицин, Жак — А. Пелевин, Исидор — А. Кубацкий, жених — П. Шпрингфельд, мадам Купо — Е. Понсова, Купо, ее сын — Л. Губанов, партнер Мадлен в спектакле — Г. Юдин, Жюно — О. Голубицкий, Руже — В. Гафт, следователь — А. Шатов.

«ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА» — Мосфильм, 11 ч., выпуск — январь 1962.

Авторы сценария — М. Ромм, Д. Храбровицкий. Режиссер-постановщик — М. Ромм. Оператор — Г. Лавров. Художник — Г. Колганов. Композитор Д. Тер-Тетавосян.

В ролях: Дмитрий Гусев — А. Баталов, Илья Куликов — И. Смоクトуновский, Леля — Т. Лаврова, Синцов — Н. Плотников, отец Гусева — Н. Сергеев, профессор Покровский — Е. Тетерин.

СОДЕРЖАНИЕ

О Т А В Т О Р А . . .	3
ПОРТРЕТЫ И РЕЦЕНЗИИ	
КАК Я СТАЛ РЕЖИССЕРОМ	9
ПАМЯТИ СЕРГЕЯ МИХАЙЛОВИЧА ЭЙЗЕНШТЕЙНА	21
«МАТЬ»	25
БОРИС ВАСИЛЬЕВИЧ ЩУКИН	29
ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ВАНИН	54
ВТОРАЯ ВЕРШИНА .	85
РЕЖИССЕР И ФИЛЬМ	
РЕЖИССЕР И ФИЛЬМ	97
О КИНО И О ХОРОШЕЙ ЛИТЕРАТУРЕ . . .	104
ЗАМЕТКИ О МОНТАЖЕ	135
ГЛУБИННАЯ МИЗАНСЦЕНА	171
О МАССОВЫХ СЦЕНАХ	183
ПОГЛЯДИМ НА ДОРОГУ	
ПОГЛЯДИМ НА ДОРОГУ	217
ДРАМАТУРГИЯ СЕГОДНЯ . . .	252
НЕ ВЕРНУТЬСЯ ЛИ К ИСТОРИИ .	263
РЕПЛИКА КИНЕМАТОГРАФИСТА ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ ЛИТЕРАТОРОВ	271
ЛЕКЦИЯ, ПРОЧИТАННАЯ НА ВЫСШИХ СЦЕНАРНЫХ КУРСАХ .	279
РАЗМЫШЛЕНИЕ У ПОДЪЕЗДА КИНОТЕАТРА .	304
В ВИДЕ ПРИЛОЖЕНИЯ	
КАК ПРОИСХОДИТ СЪЕМКА	319
ФИЛЬМОГРАФИЯ	361

Ромм Михаил Ильич

БЕСЕДЫ О КИНО

Редактор А. Г. Назарова

Оформление художника Ю. Б. Васильева

Рисунки в тексте Ю. Б. Щукина

Художественный редактор Г. К. Александров

Технический редактор Р. П. Бачек

Корректоры Н. Я. Корнеева и Г. Я. Троицкая

Сдано в набор 23/IV 1964 г. Подп. в печ. 3/XI 1964 г. Форм. бум. 84 × 108^{1/3}. Печ. л. 11,56 (условных 18,96). Уч.-издат. л. 17,61. Тираж 20 000 экз. Изд. № 15262. А 10316. Зак. тип. № 293.

«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.
Ленинградская типография № 3 имени Ивана
Федорова Главполиграфпрома Государствен-
ного комитета Совета Министров СССР по
печати, Звенигородская, 11.

Цена 1 р. 38 к.

